

ИСТОРИЯ
ФРАНЦУЗСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОРИЯ
ФРАНЦУЗСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



Л. Г. АНДРЕЕВ, Н. П. КОЗЛОВА, Г. К. КОСИКОВ

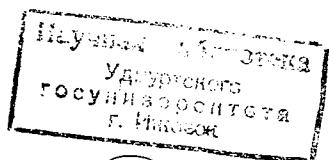
ИСТОРИЯ

ФРАНЦУЗСКОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ



Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебника для студентов
филологических специальностей
высших учебных заведений



Москва
«Высшая школа»
1987

ББК 83.34
А 65

Рецензенты:

кафедра зарубежных литератур и классических языков Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского (зав. кафедрой д-р филол. наук Е. А. Петрова);

д-р филол. наук профессор Н. Мелик-Саркисова (Дагестанский государственный университет им. В. И. Ленина)

Андреев Л. Г. и др.

А 65 История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов/Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков.— М.: Высш. шк., 1987.— 543 с.

В учебнике излагается история французской литературы от средних веков до наших дней. Дан анализ основных направлений литературного развития, ведущих художественных школ, характеристика и оценка творческих методов. Основное внимание уделено проблеме реализма, его истории, многообразию форм, борьбе с модернизмом на современном этапе.

А $\frac{4603020000-126}{001(01)-87}$ 323—87

ББК 83. 34
8 И

ПРЕДИСЛОВИЕ

«История французской литературы» — первый в нашей стране учебник, предназначенный для изучения французской литературы в университетах. Он написан на основе университетской программы истории зарубежной литературы и в соответствии с опытом преподавания в МГУ имени М. В. Ломоносова. Этот учебник предполагает знание студентами основных литературоведческих понятий, изучаемых в курсах литературы. Общие закономерности мирового литературного процесса раскрыты в истории данной национальной литературы и определяют концепцию учебника.

«История французской литературы» охватывает весь литературный процесс от раннего средневековья вплоть до современности, вскрывает внутренние закономерности этого процесса, последовательность и своеобразие его этапов. В учебнике четко обозначены основные периоды французской литературы, каждый из которых охарактеризован на современном научном уровне (литература средних веков и Возрождения, литература эпохи классицизма, литература Просвещения, литература XIX века, литература рубежа XIX и XX веков, литература XX века).

В учебнике прослежена органическая связь развития французской литературы с национальной и мировой историей в ее поворотных моментах, в таких, как Великая французская революция 1789—1794 гг., Парижская коммуна 1871 г., первая мировая война и Великая Октябрьская социалистическая революция, вторая мировая война и Сопротивление.

В учебнике освещены основные направления литературного развития ведущих художественных школ и направлений на основе марксистско-ленинской методологии. Большое внимание уделено проблеме реализма, его истории, многообразию форм, а также борьбе с модернизмом на современном этапе.

Само собой разумеется, «История французской литературы» должна быть учебным пособием для студентов всех филологических специальностей. Никаких принципиальных различий в преподавании истории литературы для студентов-филологов не может быть. Эталоном, нормой должен быть уровень университетский, т. е. наиболее — по возможности — достоверный и фактически, и теоретически.

Л. Г. Андреев написал «Введение», «XVIII век», «XIX век», «Конец XIX — начало XX в.», «XX век»; Н. П. Козлова — «XVII век»; Г. К. Косиков — «Средние века» и «Возрождение».

Авторы

ВВЕДЕНИЕ

«Франция — та страна, в которой историческая классовая борьба больше, чем в других странах, доходила каждый раз до решительного конца. Во Франции в наиболее резких очертаниях выковывались те меняющиеся политические формы, внутри которых двигалась эта классовая борьба и в которых находили свое выражение ее результаты. Средоточие феодализма в средние века, образцовая страна единообразной сословной монархии со времени Ренессанса, Франция разгромила во время великой революции феодализм и основала чистое господство буржуазии с такой классической ясностью, как ни одна другая европейская страна»¹.

В «наиболее резких очертаниях», в подлинно классических на всех этапах формах развивалась и литература Франции. Перед каждым приступающим к изучению французской литературы предстанет поистине эпическая картина жизни нации через жизнь национальной литературы, этого несравненного зеркала и средоточия специфических особенностей национального характера. Цивилизация, созданная феодальным обществом, сменилась цивилизацией нового времени и нового общества — буржуазного. Затем наметились черты упадка этого общества и в его недрах проявились ростки цивилизации социалистической. Каждая историческая эпоха имеет свою художественную аналогию, до «решительного конца» доведенные принципы эстетического освоения действительности, будь то литература средних веков или Возрождения, классицизм или просветительство, романтизм или реализм нового времени, модернизм или реализм социалистический.

«Французские массы, это, может быть, одни из самых опытных, политически самых воспитанных, самых живых и отзывчивых масс»². Самые лучшие черты «французских

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1961. Т. 21. С. 258—259.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 37. С. 517.

масс» вобрала в себя литература. История французской литературы — история обретения этой опытности, история политического воспитания масс через опыт политической борьбы, всякий раз доходившей до «решительного конца», до конца революционного. Французская литература — поистине антология свободомыслия, интеллектуальной широты, смелых дерзаний. «Насмешливыми и дерзкими» называл французских писателей Пушкин. «Душу вольнодумца и бунтаря» чувствовал в себе Ромен Роллан. «Живая и отзывчивая», французская литература всегда была обращена к социальной жизни. От Вольтера до Роллана и Барбюса литература Франции знаменита великими писателями, величие которых определялось их общественной ролью.

«Писателям Франции, от Руссо до Золя, было легко выступать против существующей власти: за ними стоял народ. (...) Все они извели счастье не быть обреченными на молчание, не чувствовать себя полководцами без армии, извели счастье говорить с трибуны от имени народа, для которого деятельность разума не является всего лишь абстрактной и ничтожной игрой, счастье видеть свое слово претворенным в действие, видеть, что разум движет миром...» Так писал Генрих Манн.

Томас Манн говорил, что «нация» родилась в огне французской революции, это понятие революционное и освободительное». Отсюда и величие «французского политического духа» и выражающей его литературы. Говоря о «народном в основе своей характере французской литературы в средние века» и напоминая о свободолюбии Рабле — «фанатизм и насилие внушали отвращение его веселой, свободной и широкой натуре», — Анатолий Франс увидел у Рабле основные признаки французской культуры, точнее говоря, признаки ее главного, прогрессивного направления.

История французской литературы — это и история борьбы направлений. В известном смысле всегда существовали и существуют «две Франции». Завершившая свое становление как литература национальная в эпоху абсолютизма, под эгидой монарха, французская литература — самая централизованная, самая регламентированная литература мира. Не случайно Гете заметил, что литература Франции была «стара и аристократична».

И в самом деле: кардинальное обновление мировосприятия в русле шедшего к революции Просвещения не сопровождалось в такой же мере обновлением эстети-

ческим; приверженность XVIII века к художественному опыту классицизма века XVII настолько очевидна, что и впрямь со стороны могло показаться, что литература «стара и аристократична». Французам понадобилась Великая революция, чтобы в искусстве утвердился иной художественный опыт, для обретения которого не потребовалось революции ни в Англии, ни в Германии.

Великая французская революция сдала в архив королей, но вызвала к жизни бонапартов всех мастей и размеров — от большого до маленьких. Бонапартизм — тоже французская традиция. Ромен Роллан писал, что «у почтенной французской буржуазии» «и в мыслях не могло бы зародиться даже малейшего подозрения в том, что армия или суд могут лгать...». Традиционное непочтение ко всякой государственности сочетается во Франции с традиционной же почтительностью к ее представителям. Традиционен и французский индивидуализм, обусловивший возникновение во французском искусстве новейшего времени сильных и влиятельных элитарных и эстетских тенденций.

Салтыков-Щедрин в 70-х годах прошлого века писал о Французской Республике как о республике «спроса и предложения, республике накопления богатств», о «безыдейной сытости», которая отравила и французскую литературу. Через сто лет, во второй половине XX в., «безыдейная сытость» потребительского общества превратилась в ощутимую угрозу для французской культуры.

В борьбе «двух Франций» верх неизменно одерживала в прошлом Франция с душой «вольнодумца и бунтаря», «свободная и широкая». Прошлое же — не мертвый каталог, не библиографический справочник. Прошлое культуры обладает поразительной способностью быть живым настоящим. Тем паче когда прошлое содержит поистине великий художественный опыт, выработавший безупречный вкус и чувство меры. По мнению Франса, Мопассан «обладает тремя величайшими достоинствами французского писателя — ясностью, ясностью и еще раз ясностью. Он наделен чувством меры и порядка, присущим нашей расе. Он пишет так, как живет хороший нормандский фермер, — бережливо и радостно». И добавлял: «Краткость и точность — вот свойства подлинного французского гения».

Высоко ценил французскую литературу Горький: «Из всего сказанного о книгах следует, что я учился писать у французов. Вышло это случайно, однако я думаю, что

вышло неплохо, и потому очень советую молодым писателям изучать французский язык, чтобы читать великих мастеров в подлиннике и у них учиться искусству слова»¹.

«Ничто не возвышает человека больше, чем знания»,— говорится в политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду КПСС². Эти слова тем более актуальны сегодня, когда «сама жизнь ставит вопрос о сохранении культуры, о защите ее от буржуазного разложения, от вандализации. Это — одна из важнейших общечеловеческих задач»³.

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 487.

² Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986. С. 19.

³ Там же.

СРЕДНИЕ ВЕКА



ВВЕДЕНИЕ

История средних веков в Западной Европе имеет следующее внутреннее членение: 1. Раннее средневековье (конец V — середина XI в.) — период складывания феодализма в Европе. 2. Развитое средневековье (середина XI — конец XV в.) — время наивысшего расцвета феодализма. 3. Позднее средневековье. В эту эпоху в недрах феодальной формации зарождаются капиталистические отношения, начинающие постепенно расшатывать феодальный способ производства. Во Франции этот процесс начинается в XVI в., набирает силу в XVII в. и завершается в конце XVIII в. Великой французской буржуазной революцией. Особую роль в истории средневековой французской культуры играет XVI век, когда во Франции вслед за Италией возникло ренессансно-гуманистическое движение (в связи с чем этот период называется эпохой Ренессанса или Возрождения), а также религиозная Реформация. Ренессанс и Реформация способствовали важным сдвигам в европейской культуре, которая в целом, однако, продолжала оставаться средневековой. Лишь в XVII и XVIII вв. культура складывающейся капиталистической формации вступает во все более решительную борьбу с культурой феодальной формации, и потому этот период одновременно принадлежит и истории средних веков и истории нового времени.

На всем протяжении своего многовекового развития средневековая литература обладала рядом общих черт, которые определяли ее внутреннее единство и которые типологически отличают ее от литературы нового времени. Это литература традиционалистского типа, сопоставимая по характеру с искусством европейской античности, Древней Индии и т. п. Она функционировала на основе постоянного воспроизведения сравнительно огра-

ниченного набора идеологических, образных, композиционных и т. п. структур. При этом одни из них могли оставаться неизменными на протяжении весьма долгого времени, другие — эволюционировать, а третьи — разрушаться и отмирать, уступая место новым образованиям.

- Такие структуры называются тóпосами (общими местами) или клише. Они делятся на несколько основных видов: 1. Топосы лексического или лексико-синтаксического характера, например «эпические формулы» или постоянные эпитеты, применявшиеся в средневековой поэзии для описания персонажей, сюжетных ситуаций, пейзажа и т. п. Так, эпический герой во французской поэзии всегда «доблестен», «могуч» и «светел лицом», кровь всегда «алая», трава — «зеленая», волосы красавицы — «золотые» и т. п. Такие клише не только многократно повторялись в пределах одного текста, но и с вариациями переходили из произведения в произведение, от поэта к поэту и от поколения к поколению. 2. Изобразительные топосы, когда, например, любовное свидание, происходящее на фоне пейзажа, непременно требовало упоминания «весны», «цветов», «журчания ручья» и т. п. 3. Устойчивые мотивы и темы. Таковы, например, сатирические топосы: скупость богачей, чувственность монахов, коварство женщин; таков тематический топос, предполагающий гибель героя в результате вредительства или предательства и др. 4. Образные топосы, складывавшиеся из набора черт и деталей при описании персонажа или предмета, в результате чего возникали устойчивые каноны для изображения пап и императоров, купцов и вилланов, святых мучеников, юношей, стариков, красавцев и т. д. 5. Жанровые топосы, формировавшиеся за счет перечисленных выше клише и обладавшие собственным тематическим, смысловым и изобразительно-выразительным канонем (например, жанр «видения» в религиозно-дидактической поэзии или жанр «куртуазной песни» в поэзии рыцарской).

Комбинации различных видов топосики как раз и создавали ту или иную поэтическую традицию — героико-эпическую, лирическую, житийную, сатирическую, дидактическую, идиллическую и др. Совокупность таких традиций, сложно перекрещивавшихся и взаимодействовавших между собой, образовывала и исчерпывала явление, называемое средневековой литературой. Эта литература отсылала не столько к конкретному опыту автора и его аудитории или к эмпирическим фактам действительности, сколько к данному в традиции представлению об этих

фактах, т. е. к готовому культурному коду, которым владело средневековое общество, так что, к примеру, кареглазой брюнетке XIII в. приходилось не удивляться, а радоваться, если поэт изображал ее в виде голубоглазой блондинки: это значило, что он удостоил ее чести, подведя под общепризнанный эталон красоты.

Средневековые топосы, клише и каноны отнюдь не тождественны тем омертвевшим «штампам», которые встречаются в современной литературе. Цель топоса в том, чтобы подвести любое единичное явление под общие и всеми узнаваемые «типы», однако сами эти типы представляли собой не трафареты, подлежащие механическому копированию, но своеобразные смысловые, образные, сюжетные, стилевые и т. п. «сгустки», способные к свертыванию и развертыванию. С одной стороны, будучи достоянием всего средневекового коллектива, они обладали намекающей силой и могли быть сведены к одному-единственному слову. Так, если автор рыцарского романа упоминал «зámок», то в сознании читателя само собой возникало представление о «враждебных силах», о «чарах» и о том приключении, которое там ожидало героя. Поэту-сатирику достаточно было произнести слово «монах», чтобы его аудитория немедленно вообразила себе пузатого развратника и чревоугодника. С другой стороны, большинство топосов обладало внутренней подвижностью, вариативностью, способностью к детализации и к синтезу с другими топосами. Характер такой детализации и такого синтеза полностью зависел от индивидуального таланта и мастерства каждого конкретного автора. Именно поэтому средневековые поэтические традиции постоянно эволюционировали, порождали новые традиции и заставляли забывать некоторые из старых: всякое новое произведение, не нарушая самих границ топики, тем не менее меняло ее конфигурацию.

Этим определяется специфика положения и функции средневекового автора в отличие от современной нам (романтической и постромантической) литературы, где «я» писателя мыслится как уникальный человеческий мир, а сама литература — как средство воплощения этого мира и осмысления окружающей действительности, так что именно в оригинальности писателя мы видим ценность его творчества. Средневековые также ценило оригинальность в поэзии, но усматривало ее не в неповторимости содержания внутреннего мира поэта, а в той степени индивидуального мастерства и своеобразия, с которой он вопло-

шал общеизвестные топосы, тем самым одновременно и поддерживая, и оживляя культурную традицию. Средневековые авторы не столько подражали один другому, сколько состязались между собой в искусстве реализации общего для них фонда топики.

ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Эпоха раннего средневековья во Франции охватывает период с IX по XI в. В это время начинает складываться этническое единство французской нации, идет процесс государственной организации страны, а также становление культуры феодального общества, в том числе и его литературы.

Три основных сословия составляли в ту эпоху население Франции — крестьянство, феодальное рыцарство и духовенство, игравшие разную роль в раннесредневековой культуре. Крестьянство было носителем фольклорных традиций. В рыцарской, дружинной среде зародился героический эпос; однако рыцарство, как и большинство мирян, было в ту пору неграмотно. Монополия на образование и определяющее место в культуре принадлежали церкви как такому институту средневекового общества, который — авторитетом религии — освящал его духовные ценности и идеалы. Именно в среде духовенства по преимуществу сложилась и оформилась раннесредневековая литература, на которую с самого начала оказывала значительное влияние античная культурная традиция. В епископских школах (при городских соборах), к которым уже в X в. стала переходить все большая роль в деле средневекового образования, учеба, в частности, заключалась в чтении и объяснении тех произведений на латинском языке, авторы которых были признаны «образцовыми» (т. е. «классиками»). К таким произведениям относились дистихи Катона, басни Авиана и Эзопа, сочинения Плавта и Теренция, Цицерона, Вергилия, Горация, Лукана, Стация, Ювенала, Персия и др. Ученики усваивали топику, характерную для «классиков», и имитировали ее путем сочинения различных произведений в стихах и в прозе.

Причина влияния античной традиции (в ее латинском варианте) на культуру раннего средневековья заключалась прежде всего в языковой ситуации, существовавшей в тот период, когда латынь была живым языком: на ней не только читали и писали, но и говорили; она была языком

богослужения, судопроизводства, международного общения и, главное, образования. Латынь в силу своей развитости являлась привилегированным языком культуры. Французский же язык, делавший лишь первые шаги, распадавшийся на множество диалектов, был по преимуществу «языком быта». Поэтому в эпоху IX — XI вв. доминирует именно латинская литература, тогда как памятники на диалектах французского языка очень немногочисленны и представляют собой подражания латинским произведениям или их переложения. При этом раннее средневековье испытывало к античной культуре двойственное отношение. С одной стороны, привлекала мудрость древних и стилистическая выразительность их сочинений, с другой — смущало язычество этих писателей. В результате, во-первых, античная культура была усвоена средневековой цивилизацией выборочно и приспособлена для собственных целей, а во-вторых, античная топка и античные реминисценции систематически накладывались на топику библейскую, составлявшую основной арсенал литературной образности.

В целом смысловую направленность раннесредневековой литературы определяла религиозно-церковная (клерикальная) традиция, использовавшая античную топику и имевшая ярко выраженный морально-дидактический характер, поскольку главной ее целью было наставление верующих на путь истинный.

Огромной популярностью пользовались жития святых. Ранние жития повествовали по преимуществу о мученичестве христианских праведников. В X в. складываются канон жанра, твердый тип героя (епископа, миссионера, девственницы и др.), обладавшего повторяющимся набором добродетелей, биографическая топка, а также формулы восхваления идеализируемого персонажа. «Спрос» на жития был так велик, что они довольно рано начали пересказываться и по-французски. Таково, например, «Житие св. Алексея» (середина XI в.), где рассказывается о подвиге святости, совершенном знатным римским юношей Алексеем, который, презрев мирские блага и дав обет девственности, 17 лет провел вдали от дома, живя милостыней; вернувшись же неузнанным, прожил еще 17 лет при доме своего отца, творя молитвы и безропотно снося насмешки слуг; подвижничество героя открывается лишь после его смерти, а святость подтверждается тем, что одно только прикосновение к его мертвому телу исцеляет больных и увечных. Таким образом,

важнейшей чертой житийной литературы является то, что, наряду с дидактикой, выразившей идеологию церкви, которая стремилась увлечь паству образцами праведной жизни, в жития активно проникал мотив чудес и чудотворства, отвечавший запросам народной религиозности, а вместе с ним — интерес к авантюристике и фантастике. Популярность житий привела к тому, что, с одной стороны, отрывки из них («легенды») читались в церквях во время богослужения, а с другой — сами рассказы о святых стали собираться в своды. Наиболее известный из них — «Золотая легенда» Якова Ворагинского (XIII в.), получившая распространение по всей средневековой Европе.

В жанре видений назидательная цель достигалась в результате того, что ясновидцу открывалась судьба грешных и праведных душ. Здесь весьма часто рассказывалось об участии реальных, всем хорошо известных исторических персонажей, что и обусловило популярность жанра. Видения оказали значительное влияние на позднейшую французскую литературу, в частности на «Роман о Розе» с его сквозным мотивом «откровения во сне». Значительное место занимали также средневековые «обозрения» — з е р ц а л а, содержавшие в себе сведения по какому-либо вопросу либо рассказы о добрых и дурных поступках. В последнем случае пафос жанра заключался в обличении пороков современного общества (как духовенства, так и мирян), нарушающего заповеди христианской морали. Важную роль в раннесредневековой литературе играли проповеди — один из самых распространенных жанров.

К числу дидактических жанров относятся всякого рода с е н т е н ц и и, заимствовавшиеся из священного писания и у античных поэтов-сатириков. Такие сентенции объединялись в специальные сборники, служившие учебниками жизненной мудрости. Распространен был и жанр дидактико-аллегорической поэмы (о грехопадении и спасении человека, о страшном суде и т. п.). Естественно-историческая дидактика была представлена в первую очередь латинским переводом александрийского трактата «Физиолог», где содержится аллегорическая трактовка различных (часто баснословных) свойств животных.

Среди лирических жанров господствовали гимны, воспевавшие церковные праздники и святых покровителей различных монастырей и епископств. Гимны обладали собственным каноном. Так, гимны о святых композицион-

но включали в себя зачин, панегирик святому, описание его деяний, молитву к нему о заступничестве и т. д. В огромной массе гимнографической продукции раннего средневековья особое место занимала жанровая форма *секвенции* (от лат. *sequentia* — *последовательность*), обладавшая гибкой строфой с неупорядоченной последовательностью строк разного объема. Секвенции создавались не только на латыни, но и по-французски. Наиболее ранним французским образцом этого жанра является «Секвенция о св. Евлалии» (IX в.), повествующая о мученичестве юной христианки во имя правой веры.

К эпохе раннего средневековья относится и зарождение *литургической драмы*, которая вышла из так называемых *трёмов* — диалогических вставок в канонический текст литургии. Так, пасхальная служба открывалась тропом, где одно полухорие спрашивало: «Кого ищите во гробнице, христоревнителю?», а другое отвечало: «Иисуса Назарянина распятого, о небожителю» и т. п.; далее следовал канонический чин богослужения. Тропы возникли примерно на рубеже IX — X вв. Сопровождаясь пантомимой, эти диалоги постепенно превращались в сценки (плач Богородицы над гробом и др.), а затем и в небольшие пьески, разыгрывавшиеся духовными лицами возле алтаря, внутри самой церкви. В дальнейшем, к концу XI в., литургическая драма потеряла связь с богослужебным обрядом, перестала быть исключительной драматизацией библейских эпизодов, начала инсценировать жития святых, прониклась мирским и даже «бытовым» началом и превратилась в *полулитургическую драму*, которая вышла за пределы храма и стала разыгрываться сначала на паперти, а затем и на городской площади. Литургическая драма послужила основой для возникновения средневекового театра, оказав, в частности, прямое влияние на становление жанра мистерии; инсценировки же чудес, совершавшихся святыми и Богоматерью, привели к появлению *мираклей*.

Наряду с клирическими жанрами, значительную роль в формировании средневековой литературы сыграла фольклорная традиция, обрядовая по своему происхождению. В народной лирике большое место занимали *плясовые песни* любовного содержания, связанные с приходом весны. Таковы *баллада* (букв. «плясовая»), *пастурель* (пастушеская песнь), *прения* (например, «прения зимы с летом»). Особую группу составляли *песни несчастной в замужестве* — *жалобы*

молодой женщины на злого и ревнивого мужа. Сохранились и поздние образцы (XII — XIII вв.) ткацких песен, певшихся женщинами во время тканья и сюжетом имевших любовную историю. Хотя народная лирика в средние века и не записывалась, влияние ее тематики, образности и ритмики на многие позднейшие жанры средневековой поэзии (рыцарская лирика, роман, фавлю, фарсы и др.) несомненно.

Поэзия на французском языке в IX — XIII вв. имела по преимуществу устный характер, а ее носителями были жонглеры («игрецы», «потешники») — бродячие поэты-певцы, выступавшие в замках, на городских площадях, в монастырях, селах, на ярмарках и т. п. Жонглеры водили с собой ученых зверей, проделывали фокусы, разыгрывали балаганные сценки, но, главное, пели под музыкальный аккомпанемент духовные стихи, народные и воинские песни, героические поэмы и т. п. Позднее, с XII в., они стали исполнять различные жанры рыцарской и городской литературы. Жонглеры были самыми настоящими «разносчиками культуры» в средневековом обществе, распространяя ее по всем территориям и делая достоянием всех сословий. Поэтому они пользовались очень большой популярностью. Именно в жонглерской среде сохранился и был в основном записан ранний французский эпос — важнейшая часть духовного достояния средневековья.

Следует подчеркнуть, что в средневековой поэзии различные культурные пласты тесно взаимодействовали между собой. Так, сатирическая поэзия складывалась под влиянием традиций Ювенала, с одной стороны, и ветхозаветной обличительной литературы (книги пророков) — с другой. В лирике сложно сплелись античные, библейские и народно-фольклорные корни. Античным источником средневековой лирики послужил в первую очередь Овидий, а библейским — «Песнь песней». Делая акцент на эротических мотивах «Песни песней» и в то же время переосмысляя овидианские мотивы в христианском духе, латинские поэты раннего средневековья положили начало традиции воспевания высокой, духовной любви, любви как служения, — традиции, которая позже нашла классическое выражение в лирике трубадуров и труверов. Вместе с тем монастыри, являвшиеся важнейшими центрами культурной жизни, были тесно связаны с народными массами, а следовательно, и с фольклором. Любопытным памятником фольклорного влияния на латинскую поэзию

раннего средневековья являются «Кембриджские песни» (названные так по месту их хранения), относящиеся к началу XI в. Часть этих песен представляет собой любовную лирику — продукт синтеза женской фольклорной поэзии, с одной стороны, и жанровых традиций религиозной латинской гимнографии — с другой. Позднее такая лирика послужила одним из источников поэзии голиардов.

ЛИТЕРАТУРА РАЗВИТОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Литература развитого средневековья во Франции разделяется на два больших периода — период XII — XIII и период XIV — XV вв.

Для XII — XIII вв. характерны следующие признаки культурного развития. Во-первых, завершается формирование феодализма и рыцарство окончательно оформляется в самостоятельное и наиболее могущественное сословие. Оно приобщается к образованности и, главное, вырабатывает собственное культурное самосознание и культурные идеалы. Если в эпоху раннего средневековья рыцарские ценности имели по преимуществу военно-героический характер, то к XII в. создается представление о специфически рыцарском «благородстве» — *куртуазии* (от франц. *court* — *двор*), где тесно переплетались такие категории, как доблесть, верность, щедрость, милосердие, а также вежество, изящество, владение искусством охоты, музыкальными инструментами, умение слагать стихи, петь, танцевать и т. п. Таким образом, рыцарские ценности были подвергнуты систематической эстетизации и универсализации и именно в таком виде легли в основу куртуазной лирики и куртуазного романа. Важно при этом, что куртуазные идеалы имели не сословно-элитарный, а широкий этический смысл, играя для всех просвещенных слоев роль своеобразного эталона, который во многом определил культурный облик средневековой цивилизации в целом.

Вторую черту этой цивилизации составляет многовековая борьба между тенденциями феодального сепаратизма и тенденциями к объединению и централизации страны под властью короля. Однако в XII в. процесс централизации только начинался; свое классическое завершение он получит лишь в XVII в.

Третья черта заключалась в напряженной конкуренции между светскими и духовными властями, в первую очередь между королями и папами. В XII и в особенности XIII в.

эта борьба увенчалась впечатляющими победами папского престола, который добился всевропейского политического влияния.

Однако притязаниям папства противостояли не только светские властители, но и многочисленные средневековые города, рост которых составляет четвертый, определяющий момент в жизни Франции XII — XIII вв. Горожане-буржуа (от франц. *bourg* — *город*), прежде всего ремесленники и торговцы, образовали новый социальный слой, сыгравший очень важную роль в развитии средневекового общества. Стремясь к политической независимости от местных сеньоров, успешно добиваясь самоуправления, города вместе с тем составляли органическую часть феодального общества, выработав, в частности, собственную культуру, находившуюся в сложных отношениях притяжения и отталкивания с рыцарской и клерикальной культурами.

В целом французское общество XII — XIII вв. характеризовалось состоянием относительного динамического равновесия между интересами рыцарства, горожан, королевской власти и церкви. Важно при этом, что социальное возвышение рыцарства и буржуазии привело к утрате церковью монополии на образование. Во-первых, уже в XII в. наряду с соборными школами в городах возникают частные, независимые школы, программы которых значительно выходили за рамки, потребные для подготовки священнослужителей. Во-вторых, сами соборные школы повсеместно превращались в Западной Европе в университеты, обладавшие значительной автономией. Возникла и стала набирать силу светская культура. В результате интенсивных контактов с арабскими странами и Византией произошло заметное расширение умственного кругозора французского общества. В XII в. начинается интенсивная деятельность по переводу на латынь сочинений греческих и мусульманских ученых (Аристотеля, Гиппократ, Евклида, Архимеда, Птолемея, Аверроэса, Авиценны и др.), что ввело в поле зрения европейских ученых новые представления по географии, математике, астрономии, медицине, юриспруденции, историографии, философии и т. п. Светские тенденции проявились также в бурном развитии поэзии на диалектах французского языка (рыцарская и городская поэзия), который постепенно переставал быть языком одного только «быта» и вступал в конкуренцию с латынью, хотя полное уравнение в правах французского и латыни, а затем и вытеснение

последней произойдет лишь в XVI — XVII вв. Наконец, существенные сдвиги в направлении обмирщения произошли в самой латинской литературе зрелого средневековья, где возрос интерес к античной поэтической традиции. С одной стороны, латинские поэты XII в. сумели, наконец, в полной мере оценить стилистическое совершенство и изящество римских «классиков», прежде всего Овидия, чьи произведения на всем протяжении XII — XV вв. оставались «библией поэтов». С другой стороны, сами сюжеты своих эпических поэм латинские авторы, как правило, черпали из античного предания (из троянского и фиванского циклов по преимуществу), что оказало влияние и на повествовательную поэзию на французском языке.

При этом как светская, так и клерикальная литературы, разграничиваясь тематически, в равной мере основывались на христианских идеалах и ценностях и в равной мере стремились к эстетическому совершенству. Вместе с тем сам факт развития светских интересов в культуре имел принципиальное значение, намечая ту линию в становлении духовной жизни средневекового общества, качественное развитие которой приведет позднее к гуманизму и к Возрождению.

В этот период ведущую роль играли латинская поэзия голиардов, героический эпос, рыцарская поэзия и различные жанры городской литературы.

ПОЭЗИЯ ГОЛИАРДОВ

В XII в. соборные школы стали выпускать значительное число образованных клириков, которые быстро превратились в широкий культурный слой средневекового общества. К их числу принадлежали и голиарды, писавшие на латинском языке.

Выражение «голиарды» было распространено в основном в романских землях и в Англии. Возможно, оно происходит от слова *gula* (*глотка*), обозначая обжору, но возможна и его связь с именем библейского великана Голиафа, который в средневековой традиции воспринимался как жизнерадостный гуляка и объедала — покровитель голиардов. В германских же землях было употребительнее слово «ваганты» (от лат. *vagantes* — *бродячие люди*), потому что школяры часто переходили из школы в школу, образуя веселые толпы, бродившие по дорогам Европы, а также потому, что, завершив курс наук, им случалось

скитаться, не имея постоянной службы. Чаще всего голиарды принадлежали к низшему клиру (как знаменитый Гугон по прозвищу Примас Орлеанский), но среди них встречались и представители высшего духовенства (таков Филипп Гревский, канцлер собора Парижской богородицы).

Общая черта поэзии голиардов — ее ученый характер. Как и вся латинская литература средних веков, поэзия голиардов опиралась, с одной стороны, на античную традицию (в любовной лирике — прежде всего на Овидия, а в сатире — на Ювенала), а с другой — на круг библейских мотивов и на традиции латинской религиозной поэзии раннего средневековья с ее жанровой системой, ритмикой и формульностью. Будучи ученым, пронизанным античными и библейскими реминисценциями, творчество голиардов было обращено к подготовленной аудитории, т. е. не к рыцарству, купечеству или простонародью, а к среде самих же клириков. Составляя в XII — XIII вв. подавляющую массу духовенства, эти образованные клирики были озабочены не только сугубо религиозными, но и вполне мирскими делами. Отсюда — новаторство голиардов, которые высокую античную и религиозную топику применили к материалу повседневной жизни, спроецировали ее на сугубо «прозаические» предметы. В этом проявилось и влияние народно-поэтической традиции на их творчество.

Особенно ясно ощутима эта традиция в любовной лирике голиардов, которая, как и в фольклоре, связывала расцвет любви с наступлением весны, когда пробуждается природа, зеленеет листва, поют птицы, журчат ручьи и т. п. Такая топики проникла и в поэзию трубадуров и труверов. Однако, в отличие от последних, голиарды трактовали любовь не как высокое служение, а как вполне земную страсть, овладевающую человеком против его воли. Поэтому любовный сюжет у них, как правило, разворачивался по следующей схеме: появление красавицы, ее описание (она представала как молодая девица, сравниваемая с цветком, зарей, солнцем, магнитом и т. п.); изображение любовной борьбы; овладение.

Значительное место в поэзии голиардов занимала сатира, в первую очередь связанная с обличением сребролюбия духовенства и лицемерия монахов, которые нередко, призывая к праведности, сами вели разгульную жизнь. Моралистический пафос голиардов, как бы добровольно

встававших на охрану добрых нравов в клерикальной среде, был очень высок.

Откликались голиарды и на политические события современности (таковы, например, стихотворные призывы к крестовым походам, плач о Ричарде Львиное Сердце и др.). Большую роль в их творчестве играла религиозная тема, получившая выражение в гимнографии. Складывали они и повествовательные произведения (стихотворные сказки и повести) на античные сюжеты (о Трое, о Дидоне, об Аполлонии Тирском и др.).

Однако самое замечательное заключается в том, что все эти серьезные темы, мотивы и образы были объектом постоянного и упоенного **самопародирования** в поэзии голиардов, причем их шутовские пародии являлись лишь частью всеохватывающей пародийной игры, которую вела с собой средневековая культура в целом. С особым размахом осмеивались наиболее высокие и священные учреждения и религиозные тексты, не допускавшие, казалось бы, ни малейшей улыбки. Так, 1 января клирики устраивали «праздник дураков», во время которого в храм торжественно вводили осла и ставили его у алтаря, кадили из старых башмаков, громко ржали в тех местах, где полагалось восклицать «аминь», и т. п. Голиарды пародировали молитвы, церковное чтение Евангелия, искажая библейские стихи, пародировали проповеди, жития, секвенции («Ослиная секвенция») и др. Ярким образцом подобных пародий служит так называемая «Всеписьнейшая литургия», начинавшаяся так: «Исповедуйтесь Бахусу, яко благ есть, яко в кубках и кружках — воспивание его», где далее священнослужитель восклицал: «Пир вам» (вместо полагавшегося «Мир вам»), на что хор отвечал: «И со духом свиным», а слова «свят, свят, свят» заменялись на «хват, хват; хват» и т. п.

Важно, что все эти пародии не только не навлекали на себя гонений, но и пользовались огромной популярностью, ибо в них не было богохульства, но лишь веселая игра, имевшая тот же смысл, что и в различных жанрах «вывороченной поэзии» на народных языках (самопародирование трубадуров, «дурацкие песни» в городской лирике и др.). Пародии же самих голиардов в первую очередь возникали из естественного контраста между жизненно практическим, зачастую подчеркнуто «низким» материалом их поэзии и высокой топикой, которая на этот материал накладывалась. Это создавало принципиальную

возможность двигать нечестивый текст в благочестивый контекст, и наоборот.

Несмотря на пышный расцвет, поэзия голиардов угасла довольно быстро — к концу XIII в. Тому было несколько причин, но главная состоит в том, что клерикальная по духу и латинская по языку голиардическая поэзия не смогла выдержать соперничества с бурно развивавшейся светской поэзией на романских языках, и в первую очередь — с лирикой трубадуров и труверов.

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Героический эпос — один из наиболее характерных и популярных жанров европейского средневековья. Во Франции он существовал в виде поэм, называвшихся ж е с т а м и (*chansons de geste*), т. е. песнями о деяниях, подвигах.

Тематическую основу жест составляют реальные исторические события, большинство из которых относится к VIII — X вв. Вероятно, сразу же после этих событий возникли предания и легенды о них. Возможно также, что предания эти первоначально существовали в виде кратких эпизодических песен или прозаических рассказов, сложившихся в дорыцарской дружинной среде. Однако очень рано эпизодические сказания вышли за рамки этой среды, распространились в народных массах и превратились в достояние всего общества: им с одинаковым восторгом внимало не только воинское сословие, но и духовенство, купечество, ремесленники, крестьяне.

Поскольку изначально эти народные сказания предназначались для устного напевного исполнения жонглерами, последние подвергали их интенсивной обработке, которая заключалась в расширении сюжетов, в их циклизации, во введении вставных эпизодов, иногда очень больших, разговорных сцен и т. п. В результате краткие эпизодические песни приняли постепенно вид сюжетно и стилистически организованных поэм — жест. Кроме того, в процессе сложного развития некоторые из этих поэм подвергались заметному влиянию церковной идеологии и все без исключения — влиянию идеологии рыцарской. Поскольку рыцарство обладало высоким авторитетом для всех слоев общества, героический эпос приобрел широчайшую популярность. В отличие от латинской поэзии, практически предназначенной для одних только клириков, жесты создавались по-французски и были понятны всем.

Веда происхождение из раннего средневековья, героический эпос принял классическую форму и пережил период активного бытования в XII, XIII и отчасти XIV в. К этому же времени относится и его письменная фиксация. Жесты имеют объем от 900 до 20 000 восьми- или десятистишных стихов, связанных ассонансами. Они состоят из особых, неравных по размеру, но обладающих относительной смысловой законченностью «строф», называемых *лессами*. Всего сохранилось около ста героических поэм.

Жесты принято разделять на три цикла: 1) цикл Гильома д'Оранж (иначе: цикл Гарена де Монглан — по имени прадеда Гильома); 2) цикл «мятежных баронов» (иначе: цикл Доона де Майанс); 3) цикл Карла Великого, короля Франции. Тема первого цикла — бескорыстная, движимая лишь любовью к родине служба верных вассалов из рода Гильома слабому, колеблющемуся, часто неблагодарному королю, которому постоянно угрожают то внутренние, то внешние враги¹.

Темой второго цикла является мятеж гордых и независимых баронов против несправедливого короля, а также жестокие распри баронов между собой².

Наконец, в поэмах третьего цикла («Паломничество Карла Великого», «Берта Большеногая» и др.) воспевается священная борьба франков против «язычников» — мусульман и героизируется фигура Карла Великого, предстающего как средоточие добродетелей и оплот всего христианского мира. Самой замечательной поэмой королевского цикла и всего французского эпоса является «Песнь о Роланде», запись которой относится к началу XII в.

С одной стороны, для героического эпоса характерно довольно большое сюжетное разнообразие, с другой — он знает всего несколько устойчивых типов персонажей, переходящих из жесты в жесту: 1) король; 2) эпический герой — доблестный рыцарь, готовый не пожалеть жизни ради отчизны, веры и короля (Роланд, Гильом д'Оранж); 3) соратники героя, создающие своеобразный фон или мотивировку для его подвигов (Оливье, братья и племянники Гильома); 4) «трус» (Тибо де Бурж); 5) «предатель»

¹ Основные поэмы цикла: «Песнь о Гильоме», «Коронавание Людовика», «Нимская телега», «Взятие Оранжа» и др.

² Основные поэмы цикла «мятежных баронов»: «Рено де Монтобан» («Четыре сына Эмона»), «Ожье Датчанин», «Рауль де Камбре», «Жирар де Русильон» и др.

(Ганелон); 6) «мятежник» (Рауль де Камбре, Жирар де Руссильон, Ожье Датчанин); 7) «антигерой» — доблестный рыцарь из языческого стана.

Этот устойчивый репертуар персонажей отражает устойчивость смысловой структуры французских героических жест, которые по своему типу принадлежат к классическому эпосу. Этот последний стадияльно приходит на смену эпосу архаическому (мифологическому в своей основе), генетически связан с ним, но в то же время от него отличается.

Архаический эпос изображает обычно отношения древних обществ и племен, претендуя при этом на историческую достоверность: он строится не на выдумке, а мыслится и воспринимается коллективом как изложение предания, в смысловом отношении организованного при помощи мифологических категорий и ценностей. Эпическое время здесь — это чаще всего мифическая эпоха первотворения, когда устраивалось мироздание, создавались земля, небо, вода и сами люди и когда «культурные герои» — первопредки и богатыри — добывали первые элементы культуры (огонь, орудия труда и т. п.), устанавливали нравственные законы и защищали их от враждебных сил, воплощенных в фигурах мифологических чудовищ.

Отсюда — еще одна принципиальная черта архаического эпоса: мир в нем обычно четко разделен на «своих» и «чужих». Борьба «своего» племени («людей»), пользующегося покровительством светлых богов, против «чужого», демонического племени («нелюдей») воплощала защиту благоустроенного космоса и человеческих ценностей от сил зла, мрака и хаоса. Помещая эти ценности в стародавний «век героев», эпос тем самым сакрализовал их, заставляя воспринимать как норму и образец для всех последующих поколений.

Установка на достоверность предания, повествующего о «первых» временах, когда предки устроили изначальный порядок, роднит классический эпос с архаическим. Различия же определяются общественными условиями их возникновения и бытования. Если архаический эпос формируется в условиях родового строя, то классический — в эпоху складывания национальных обществ и государств; его предметом служит не мифологическое предание о первых людях и противостоящих им «чудовищах», а предание национально-историческое —

о борьбе славных предков с исторически существовавшими завоевателями, иноплеменниками, иноверцами и т. п.

Все эти особенности присущи и французским жёстам: сохраняя кардинальное для всякого эпоса разделение мира на «своих» и «чужих», они проецируют его на исторический материал: действие французского героического эпоса концентрируется вокруг эпохи Карла Великого и отражает реально существовавший антагонизм между франками-христианами и мусульманами; большинству персонажей (например, Карлу, Роланду, Гильому д'Оранж) соответствуют исторические прототипы, а сюжетам — исторические факты. Однако все эти ситуации, лица и события подвергаются в эпосе радикальному переосмыслению, эпической трактовке, характер которой выясняется при сопоставлении эпического предания с данными историографии.

Так, в основе «**Песни о Роланде**» лежит исторический факт, сообщаемый придворным летописцем Карла Великого Эйнхардом: в 778 г. Карл после не слишком удачного похода в Испанию пустился в обратный путь через Пиренеи. В Ронсевальском ущелье ночью, из леса, на аррьергард франков разбойничьи напали баски, захватили обоз и перебили большинство охранявшего его войска. В числе погибших Эйнхард упоминает и некоего Хроудланда, «главу бретонской марки». Отомстить за своих франкам не удалось.

Через триста лет в «Песни о Роланде» все эти события изменились до неузнаваемости. Незначительный поход превратился в священную и триумфальную войну за правое дело христианства, единоверцы баски — в «поганых» сарацин, бесславное для франков побоище — в героическую битву против соединённых сил всего «языческого» мира, а неизвестный Хроудланд — в доблестного рыцаря Роланда, племянника самого Карла Великого.

Причина в том, что историческое «вспоминание» в эпосе есть собственно не воспоминание, а последовательная героическая идеализация прошлого. При этом сами идеалы берутся не столько из этого прошлого как такового (дворянские времена Карла Великого), сколько из актуального настоящего (рыцарская эпоха XI — XII вв.) и лишь переносятся в легендарный «век героев», освящаясь его авторитетом. Так возникает собственно эпическое, «абсолютное» прошлое, которое не заимствуется из истории как нечто готовое, но формируется в процессе формирования самой эпопеи. Посредством

эпоса коллектив сублимирует (идеализирует, поэтизирует) свои лучшие качества и тем сам себя прославляет.

Что же подвергается сублимации в «Песни о Роланде»?

Во-первых, представление о франкском патриотизме: герои «Песни» сражаются не для личной выгоды, но ради «милой Франции». Во-вторых, однако, этот патриотический идеал получает политическое, а главное — религиозное подкрепление и обоснование: герои гибнут не просто за «отечество», представление о котором во времена складывания «Песни о Роланде» было еще довольно расплывчатым, а за «правую веру». Они особенно воодушевлены потому, что представляют не только от лица «государства», но от лица всего христианского мира. Наконец, в-третьих, воплощает этот религиозно-патриотический идеал исключительно рыцарство.

В целом картина действительности, нарисованная в «Песни о Роланде», имеет простой и величественный вид: это монолитный христианский мир (мир «своих»), со всех сторон — от Северной Европы до Северной Африки — окруженный столь же монолитным миром «язычников» («чужих»). По своей функции в поэме эти «чужие» — все те же, что и в архаическом эпосе, но только принявшие более историзированное обличье реально существовавших мусульман. Поэтому они нуждаются в постоянном отпоре и в пределе — в уничтожении. Этим и мотивируется священный характер войны Карла.

Однако, как бы вопреки отмеченному антагонизму, мусульманский мир едва ли не полностью построен по образцу мира христианского: в нем существуют такой же король, графы, герцоги и виконты, связанные вассальными отношениями, существуют феоды и т. п. Параллелизм очень строг и последовательно выдержан: Карлу соответствует Балигант — столь же мужественный, мудрый и справедливый, Роланду — Аэльрот, двенадцати франкским пэрам — двенадцать сарацинских пэров и т. п. — вплоть до таких деталей, как одинаковый у Карла и Марсилия обычай отдыхать в плодовом саду. Более того, в сарацинском стане действуют те же этические нормы, что и у христиан, — рыцарская честь и доблесть, верность, героизм и т. п. Иными словами, эпическое сознание способно учитывать только категории собственной культуры, перенося их на все иные (этнические, политические, религиозные) общности; оно не умеет видеть действительность «чужими глазами». Вот почему мусульманский мир

в «Песни о Роланде» — это все тот же христианский мир, но мир превратный, поставленный под власть злого, сатанинского начала. Отсюда — ряд важных особенностей поэмы. Хотя сарацинские рыцари мужественны и могучи, а многие из них прекрасны станом и лицом, все это — только видимость, дьявольская личина, потому что на самом деле душа у них «коварна и черна», и даже родом они из краев, где земля не родит хлеба, солнце не светит и где черти устраивают свои сборища. Характерно и то, что многие из сарацин награждены именами, образованными от слова *mal* (лихо, зло): Мальбьен, Мальприм, Мальпалин и т. п. Даже мусульманское духовенство внешне похоже на духовенство христианское: те же иереи, монахи, каноники, но и это — сатанинский клир.

Миропонимание «Песни о Роланде» сводится, по существу, к одной формуле, повторяемой и варьируемой на протяжении текста: «Нехристь не прав, а христиане правы», причем формула эта воспринимается как нечто само собой разумеющееся не только самими христианами, но и сарацинами: католическую веру они называют «святой», а себя — «неверными», своих богов ругают «мерзкими идолами», глумятся над ними, бросают на съедение свиньям и собакам; Балигант, увлекая своих воинов в бой, восклицает: «За мной, народ поганый!» и т. п. Короче, в «Песни о Роланде» господствует лишь одна правда — правда воспевающего себя коллектива, когда точки зрения эпического сказителя, его аудитории и даже его врагов полностью совпадают.

Этим объясняется особая цельность поэмы. Прежде всего она последовательно устраняет любое возможное разнообразие реального мира, оставляя лишь то, что соответствует принципу героической идеализации. Например, о бытовой стороне жизни в «Песни» не говорится ни слова — так, словно ее вообще не существует. Любовная тема едва намечена и не играет никакой организующей роли. В изображении войны и военных действий фигурируют только герои-рыцари, а скажем, о пехоте даже не упоминается, хотя ее реальное значение было довольно велико. Церковь как институт, сыгравший большую роль в консолидации христианского мира против мусульман, отодвинута в «Песни» далеко на задний план. Для поэмы важна правая вера, а не церковь, и потому борьбу здесь возглавляет не папа, а Карл. Даже архиепископ Турпин изображается прежде всего как мужественный воин. Короче, единственным объектом, достойным изображения,

оказывается в поэме идеализированное рыцарство, воплощающее общенародные представления о преданности отечеству и «своей» вере.

Далее, все, что остается в сфере изображения, неизменно гиперболизируется. Так продуктом героической гиперболизации является сам факт победы 20 000 франков над 400 000 сарацин, вобравших в себя всю мощь языческого мира. Вообще большие числа играют в поэме особую роль (400 мулов с золотом, 400 боевых судов, 1000 труб, звук рога, слышимый за 30 миль и т. п.). Подсчитано, что храбрость и доблесть упоминаются в поэме около 120 раз, благородство — около 25 раз, величие и мощь — столько же. Все в «Песни о Роланде» «большое», «сильное», «высокое», «громкое». Мир в ней показан как бы в укрупненном масштабе.

Такова в главных чертах концепция действительности в поэме. Однако исполинское столкновение христианского и «языческого» миров, лежащее в ее основе, важно не только само по себе; оно также служит мотивировкой для возникновения и развертывания коллизии героического характера, носителем которого как раз и является Роланд.

Смысловая структура «Песни о Роланде» образована двумя пластами, глубоко укорененными друг в друге, но тем не менее не вполне совпадающими между собой. Это, с одной стороны, собственно эпико-героический пласт, а с другой — пласт «феодално-рыцарский». Роланд и все прочие персонажи поэмы — прежде всего рыцари. Все они без исключения (в том числе и «изменник» Ганелон) хранят верность своему королю, однако эта верность идеализируется лишь постольку, поскольку перерастает в эпическую верность всему коллективу. Здесь-то и заключается принципиальная разница между Роландом и Ганелоном. Первый — и рыцарь, и эпический герой, второй — только рыцарь. Ганелон, хотя и предан лично Карлу, хотя и строго соблюдает законы рыцарской чести, но способен поставить интересы феодальной распри выше интересов «милой Франции» и тем — пусть невольно — «изменяет» ей.

Ганелон обижен Роландом («Роланд добра и злата мне недодал, / Послал меня на смерть и на расправу»), уверен, что тот хочет его погубить, предлагая возглавить опаснейшее посольство к Марсилию. Будучи рыцарем «без страха и упрека», он принимает на себя это поручение, хотя отправляется почти на верную смерть. Вместе с тем

он пользуется неотъемлемым правом феодала объявить Роланду усобицу как своему врагу и делает это прилюдно, «официально». Он ни в чем не грешит против рыцарской чести и в этом смысле не является ни «предателем», ни «злодеем». Вот почему в конце «Песни о Роланде» он может с гордо поднятой головой заявить: «Я только мстил, не предавал бесславно», и вот почему ни бароны, ни сам Карл не смеют назвать его преступником, так что дело приходится решать при помощи «божьего суда».

Однако субъективно осуществляя священное право на месть, Ганелон объективно губит в лице Роланда и двенадцати пэров не просто своих личных врагов, но и цвет французского воинства и тем наносит урон христианской вере и родине. Вот в этом его «вина», в этом его «предательство». Если феодальная усобица и осуждается в «Песни», то не потому, что здесь ставятся под сомнение понятия рыцарской чести и достоинства, а лишь в той мере, в какой распря вступает в противоречие с коллективными, эпическими интересами.

Напротив, Роланд предстает в поэме как классический носитель таких интересов, а это и есть главная черта всякого эпического героя, индивидуальный характер которого есть не что иное, как персонифицированное воплощение воли и ценностей всего народа. Точнее даже сказать, что индивидуальности в современном смысле («оригинальность», «неповторимость» личности) у Роланда нет: его «я» полностью укладывается в его эпическое положение и эпическую судьбу. Важно и то, что такая судьба в героических поэмах предстает вовсе не как внешняя сила, которой персонаж только подчиняется. Напротив, коллектив как бы вверяет себя могуществу героя, опирается на его выдающиеся возможности, а герой по собственному свободному выбору защищает ценности своего рода, которые беззаветно исповедует. Эти ценности оказываются естественной сущностью героя и исчерпывают его «я», которое предстает как «субстанциальная вершина целого» (Гегель). В этом — эпический героизм и цельность характера Роланда.

Вместе с тем «Песнь о Роланде» пронизана не просто героическим, но героико-трагическим пафосом. Причина трагизма, однако, вовсе не в мести Ганелона, которая лишь мотивирует создание необходимой сюжетной ситуации, а в самой природе эпического героизма. Концентрируя в себе безмерные силы коллектива, отвага эпического героя также безмерна. Этой отваге в принципе

не может быть поставлено никаких внешних пределов: Роланд не способен испугаться ни десятков тысяч врагов, ни самой смерти. Любой предел, любое колебание, любые интересы (например, любовь), которые отвлекли бы Роланда от его героических задач, немедленно ограничили бы его эпическую сущность.

Роль Ронсевальской битвы в поэме заключается в том, чтобы и п ы т а т ь и подтвердить героический характер Роланда. Для этого вводится фигура Оливье, выполняющего функцию «искусителя», который и испытывает героя: оказавшись перед лицом несметного противника, обреченные на гибель франки еще имеют возможность позвать на помощь, затрубить в рог, и именно это трижды предлагает сделать Роланду Оливье.

Все дело, однако, в том, что эпический герой, взывающий о помощи, — уже не герой, ибо изменяет своему героическому характеру. Роланд отказывается трубить в рог вовсе не из-за «безрассудства» или «сумасбродства» в современном значении этих слов, но исключительно из невозможности встать ниже своего эпического положения и тем «посрамить род». В чисто событийном плане Роланд гибнет под ударами врагов, а в смысловом — под тяжестью своего героического характера. Эпический героизм оборачивается трагизмом как своим логическим следствием, но вместе с тем сам трагизм служит лишь высшим апофеозом героики: смерть Роланда означает, что он выдержал эпическое испытание, на которое обрекает его внутреннее свойство всякого эпического характера — «безмерность» (*demesure*).

Несмотря на то что во французском эпосе носителем героических идеалов является исключительно рыцарство, эпос этот имеет н а р о д н ы й характер — как по своему происхождению, так и по своей обращенности ко всем слоям общества без различия сословий. Это значит, что в эпоху бытования эпоса рыцарский идеал служения отечеству и вере непосредственно совпадал с общенародными представлениями; более того, никакое другое сословие в ту эпоху не способно было самостоятельно выработать и ценностно обосновать подобные представления.

Однако по мере утраты рыцарством общенационально-прогрессивного положения и соответствующей культурной роли, по мере угасания национально-исторической проблематики начинает гаснуть и эпическое сознание, а вместе с ним — со второй половины XIII в. — клониться к упадку и эпос как жанр: эпические поэмы продолжают

рассказываться и обрабатываться, однако воинские «деяния» постепенно превращаются в «подвиги». Эти подвиги вполне сохраняют свой высокий героический смысл и сверхличное содержание, но содержание это перестает быть национально-религиозным. В поэмы вторгается любовная тема, они начинают проявлять интерес к экзотике, фантастике и к коллизиям куртуазного характера, так что эпос в конце концов становится мало отличим от рыцарского романа.

В целом эпос довольно быстро перестает существовать как живое и развивающееся явление, а к концу XV в. и вовсе становится достоянием «низовой», уже не общенародной, но простонародной культуры, хотя память об эпических ценностях не утрачивается и они продолжают регулировать смысловые структуры высоких жанров, поставляя им также многие типы персонажей и сюжетных ситуаций.

РЫЦАРСКАЯ ПОЭЗИЯ

В XII — XIII вв. происходит активное формирование и расцвет рыцарской литературы, представленной, в-первых, лирикой трубадуров и труверов, а во-вторых — стихотворным романом.

1. Лирика трубадуров и труверов

Рыцарская лирика трубадуров (от провансальского *trobadar* — находить, создавать, изобретать) существовала на юге Франции, в Провансе, с конца XI по начало XIII в. Прованс в этот период переживал полосу хозяйственного и культурного подъема. Процветали города, а борьба между горожанами и феодалами была значительно ослаблена или вовсе отсутствовала. Далее, Прованс был политически независимым краем; это вело к укреплению суверенитета южнофранцузских феодалов, чьи замки превращались в культурные центры, оказывавшие влияние и на города. Прованс тяготел и к религиозной независимости от папского престола, став, в частности, рассадником еретических движений. Наконец, он поддерживал тесные связи с соседними романскими странами, с мусульманскими народами и с Византией. В этих условиях и возникла лирика трубадуров как одно из классических воплощений становящегося рыцарского мирозерцания.

Благодаря этой лирике прежде всего осуществился радикальный сдвиг в языковой ситуации в Западной Европе. Если в эпоху раннего средневековья народные диалекты не были нормированы, а функцию литературного языка выполняла латынь, то историко-культурная роль поэзии трубадуров заключалась прежде всего в том, что это была первая в Западной Европе светская поэзия на народном (провансальском) языке, которая выработала его «правильные» нормы, довела его до высокой степени совершенства и положила тем самым начало общему переходу средневековых литератур с латыни на национальные языки.

Первый известный нам провансальский трубадур — Гильем Аквитанский (1071—1127). Знамениты также были Джауфре Рюдель (середина XII в.), Маркабрюн (середина XII в.), Бернарт де Вентадорн (годы творчества: 1150—1180), Гираут де Борнель (1162—1200), Бертран де Борн (ок. 1140—1215), Монах Монтаудонский (годы творчества: 1180—1213), Арнаут Даниэль (ок. 1140—1200), Пейре Видаль (последняя четверть XII в.) и др. Всего дошло более 2500 песен трубадуров.

Лирика трубадуров пережила расцвет в последней четверти XI — начале XIII в., однако ее естественное развитие было прервано так называемыми «альбигойскими войнами» — крестовыми походами северофранцузских феодалов, стремившихся искоренить религиозные ереси. В результате Прованс был разграблен и разрушен, а большинству трубадуров пришлось бежать в Италию, на Пиренеи и в германские земли. Однако их поэзия оказала сильное воздействие на культуру северных завоевателей, где, впрочем, существовала собственная мирозерцательная и поэтическая почва для восприятия трубадурской традиции и где возникла лирика труверов, существовавшая с середины XII до середины XIII в.

Наиболее известные труверы: Кретьен де Труа (ок. 1130 — ок. 1191), Конон де Бетюн (ок. 1150 — ок. 1220), Готье д'Аррас (XII в.), Рауль де Удан (XII—XIII вв.), Жан Бодель (2-я половина XII в.), Гас Брюле (XII—XIII вв.), Тибо Шампанский (1201—1253) и др. В целом в основе лирики труверов лежат те же ситуативные, образные и композиционные схемы, что и у трубадуров, хотя схемы эти нередко имели иное конкретное наполнение и могли варьироваться.

Источники лирики трубадуров и труверов разнообразны. С одной стороны, она во многом восходит к фоль-

клорным песням и обрядам (прежде всего — весенним). С другой — несомненно влияние «Искусства любви» Овидия, освобожденного, однако, от рассудочной направленности и гривуазной окраски. Более сильным было влияние неоплатонизма, отчасти — религиозной мистики, а также развитой арабо-мусульманской поэзии с ее синтезом земной и небесной любви и идеалом целомудренного поклонения. Однако все эти влияния, трансформированные на почве феодальной культуры, породили совершенно новый феномен «куртуазной поэзии», неизвестный дотолем ни в европейской, ни в восточной словесности.

Различным было и общественное положение трубадуров и труверов: среди них встречались не только владельческие сеньоры, но и духовные лица, купцы, ремесленники, замковые слуги и т. п., однако объединяло их не сословное положение, а именно идеал поэтического творчества, рожденный в рыцарских замках, при аристократических дворах Прованса.

Прежде всего следует отметить, что лирика трубадуров и труверов всецело подчинялась жанровому принципу. Жанр, во-первых, определялся предметом (темой) изображения, поскольку существовал достаточно ограниченный круг поэтических сюжетов, признанных достойными воплощения и переходивших из произведения в произведение, от поэта к поэту и даже от поколения к поколению; во-вторых, каждый жанр предполагал набор возможных трактовок избранной темы, так что поэт наперед знал, как должна складываться та или иная лирическая ситуация, как должен вести себя тот или иной лирический персонаж; в-третьих, лирика трубадуров располагала арсеналом фиксированных формул (лексических, синтаксических, стилистических и т. п.) для описания любого предмета или персонажа из тех, что входили в область куртуазного мира (так, существовал канон описания Дамы, клеветника-наветчика и т. п.); в-четвертых, жанр определялся характером своего строфического построения (известно до 500 строфических форм); наконец, поскольку средневековая лирика была неотделима от напева и сами трубадуры были не просто поэтами, но поэтами-композиторами, а их произведения — песнями, то специфика жанра определялась также складываемой трубадуром мелодией. Таким образом, лирика трубадуров имела вид системы жанров.

В центре этой системы стояла кансона (буквально «песня»), воспевавшая любовное чувство поэта. Кансона

включала в себя от пяти до семи строф, которые чаще всего объединялись сквозными рифмами и замыкались посылкой (торнадой), где поэт обращался к своему адресату, зашифрованному условным (метафорическим или метонимическим) именем-псевдонимом — сеньялем.

Сирвента формально строилась так же, как и кансона, но имела другую тематику — политическую, религиозную, моральную. В так называемых персональных сирвентах трубадуры обсуждали достоинства и недостатки друг друга и своих покровителей.

Плач был разновидностью персональной сирвенты, где воспевались доблести оплакиваемого — знатного сеньора-покровителя, почившего трубадура и т. п.

Особо стояла диалогическая группа жанров, так называемые прения — песни, исполнявшиеся двумя трубадурами, которые от строфы к строфе обменивались полемическими репликами на избранную тему. Основная разновидность прений — тенсона (буквально «спор»), предполагавшая свободно развивающийся диалог. Другая разновидность — джок партит (букв. «разделенная игра») или партимент (буквально «раздел») — задавала некоторую дилемму, так что один трубадур защищал одно мнение, а второй — противоположное (таковы, например, прения о том, что выше — любовь к Даме или любовь к воинской славе, доблесть или щедрость и т. п.).

Диалогическим началом пронизана и пастурель, где рыцарь на фоне идиллического пейзажа встречает пастушку и пытается добиться ее благосклонности. Обмен репликами в пастурели представлял собой озорную и остроумную словесную дуэль, в которой рыцарь чаще всего терпел поражение.

Наконец, диалогическую природу сохраняла и альба («утренняя песнь»), где репликами обменивались Дама и возлюбленный; иногда в диалог вмешивался «сторож», охранявший влюбленных от ревнивцев и клеветников-наветчиков; в ряде случаев альба оказывалась драматизированным монологом самого «сторожа», предупреждавшего влюбленных о наступлении утра.

Что касается северофранцузских труверов, то, в целом следуя провансальским моделям, они все же расширили репертуар куртуазной лирики, канонизировав, в частности, формы народной поэзии (рондо, баллада), а также музыкальные жанры, вышедшие из церковных песнопений (лэ, мотет). И это не случайно, ибо сама

творческая энергия создателей куртуазной лирики в значительной мере была направлена на создание все новых и новых жанров вплоть до того, что многие из них представлены единственным образчиком. Таковы, например, эн у э г («докука») и пла з э р («удовольствие») у Монаха Монтаудского, многоязычный дескорт (жанр, предполагавший выражение нарочито несогласованных чувств и переживаний) у Раймбаута де Вакей-раса, с е к с т и н а, созданная Арнаутом Даниэлем, и т. п.

Полностью укладываясь в каноническую, хотя и развивавшуюся систему жанров, лирика трубадуров по самой своей сути требовала не индивидуального, а жанрового образа автора, слиться с которым стремилось реальное «я» поэта. Меняя жанр, трубадур всякий раз как бы менял и тот облик, в котором представлял перед аудиторией: если, к примеру, он сочинял стихотворение, где выставлял напоказ множество своих добродетелей, то это вовсе не значило, что он действительно обладал всеми ими; это значило лишь то, что он упражнялся в жанре «похвальбы», который требовал образа «хвастуна»; если в партименте он отстаивал преимущества «темного стиля» перед «легким», то это говорило не столько о его подлинных поэтических предпочтениях, сколько об умении мастерски обосновать любое, на выбор взятое мнение, поскольку в другом стихотворении он мог с таким же пылом восхвалять достоинства «легкого стиля». Конечно, в творчестве трубадуров отражались и их реальные пристрастия, вкусы и убеждения, реальный жизненный опыт и т. п., но все это неизбежно проецировалось на закрепленный в традиции ситуативный и образительный каркас, поскольку трубадуры были уверены, что такая традиция выработала наилучшие средства для выражения любого состояния или движения души и задача состоит лишь в том, чтобы оживить искренним чувством готовые формы жанра. Поэзия трубадуров и труверов, таким образом, строившаяся на отождествлении изображаемых явлений жизни с устойчивыми моделями ее восприятия, представляет собой один из классических вариантов «эстетики тождества» (Ю. М. Лотман).

Каков же «культурный код» этой поэзии?

Если в эпосе идеал куртуазии складывался по преимуществу из понятий героизма, доблести, верности и щедрости, то любовь, как мы видели на примере «Песни о Роланде», в этот идеал либо вовсе не входила, либо составляла его периферийный момент. Новаторство труба-

дуров заключалось именно в том, что они не только выдвинули любовь на первый план, но и превратили ее в категорию, организующую всю систему куртуазных ценностей.

Типичная ситуация любовной песни трубадуров сводится к описанию сладостного и мучительного томления поэта по замужней Даме, стоящей к тому же выше его по положению. Дама, однако, сурова и неприступна. Смирненно молящий, вечно колеблющийся между надеждой и отчаянием поэт смеет рассчитывать лишь на приветливый взгляд или — высшая награда! — на невинный поцелуй. Ситуация эта до бесконечности варьировалась из кансоны в кансону и от трубадура к трубадуру, так что можно было бы подивиться поразительной любовной неудачливости целых поколений провансальских поэтов, равно как и их всеобщей склонности к адюльтеру, если бы мы не знали, что по самой своей природе их творчество отнюдь не является биографически-исповедальным в современном смысле, что воспеваемая ими любовь могла не иметь ничего общего с бурными увлечениями, испытанными в реальной жизни, а сама Дама — с теми конкретными женщинами, которые дарили (или не дарили) их своей благосклонностью.

Трубадуры воспевали не свою чувственность, но нечто совсем иное — любовь человека к Благу, Красоте и Совершенству как к началу, обладающему абсолютной властью в мире, наполняющему его смыслом и нравственной теплотой. Новаторство же их заключалось в том, что впервые в европейской словесности они решились отождествить это благо не непосредственно с богом и не с Девой Марией, а с идеализированной женственностью, воплощающей высшие духовные ценности, персонифицированные в образе Дамы.

Эта идеализация имела двоякий смысл. С одной стороны, любовь к Даме мыслилась как отблеск и предвкушение любви небесной и потому принимала формы обожествления и религиозного поклонения. Исключая элемент супружеских, плотских отношений, поэты акцентировали сугубо духовный характер воспеваемого ими чувства.

С другой стороны, сам факт выдвижения на первый план не абстрактного блага и не небесного бога, а «земной», хотя и обожествляемой, Дамы говорит о стремлении трубадуров закрепить высшие ценности не в чисто религиозной, а в «посюсторонней» сфере; это значит, что,

пользуясь мистическими смыслами и формулами, трубадуры тем не менее впервые в Европе создали светскую лирику.

Кроме того, формируясь в феодальной среде, поэзия трубадуров осмысляла любовь к Даме в терминах феодальных отношений. Поклоняясь Даме как божеству, поэт в то же время был «верен» ей и «служил» как вассал своему сеньору, а Дама, со своей стороны, «покровительствовала» трубадуру, «защищала» его и награждала традиционными дарами (кольцом, шнурком) или ритуальным поцелуем.

Красота Дамы толковалась как отражение божественной красоты и совершенства, а любовь — как томление по этому идеалу. Дама тем самым становилась лишь персонификацией тех идеальных свойств, обладать которыми стремится куртуазная личность. При этом решающую роль играл мотив неразделенной и неудовлетворенной любви (ср. образы «далекой Дамы», «недоступной Дамы» и т. п.), т. е. недостижимости идеала, к которому можно лишь бесконечно стремиться (Арнаут де Марейль писал: «Я не думаю, что любовь может быть разделенной, ибо, если она будет разделена, должно быть изменено ее имя»). Поэтому в поэзии трубадуров любовное желание приобретало, как правило, форму смиренной мольбы, а функция «клеветника-наветчика» заключалась в том, чтобы создавать различные препятствия (подглядывание, подслушивание, донос) и тем поддерживать куртуазное чувство в постоянном напряжении.

Отличаясь условностью и каноничностью, все персонажи и ситуации лирики трубадуров описывались при помощи системы устойчивых формул. Для Дамы были характерны такие приметы, как «свежие ланиты», «атлас рук», «свет глаз» и др., отражавшие сверкающую субстанцию божественной красоты, а Бертран де Борн написал даже песню о «составной Даме», где свел воедино черты, позаимствованные у Дам других поэтов. Аналогичный характер имело и «я» лирического героя: независимо от конкретных сословных, психологических и т. п. примет трубадуров каждый из них представлял в идеальном облике певца куртуазной любви.

В целом куртуазный мир представлял собою особую область, резкой гранью отделенную от жизненно-практической сферы и подчиненную собственным законам. Эти законы составляли специфически куртуазный кодекс поэтического поведения, систему ценностей, закрепленных

при помощи соответствующего набора смысловых единиц и ключевых слов. Замкнутость такого мира подчеркивалась и применением сеньялей — условных имен (Прекрасный Сеньор, Мой Перстень, Магнит и др.), при помощи которых герои переносились в куртуазную реальность.

Центральное место в поэтическом мире трубадуров занимало понятие *Fin' Amors* («тонкая», «совершенная» любовь) как источник всего комплекса куртуазных качеств, начиная верностью и доблестью и кончая любимыми формами вежества и обходительности. Этому понятию противостояла *Fals' Amors* — «неистинная», «бесмысленная» любовь, выводящая за пределы куртуазного мира и отождествляемая со всяким злом и нечестием.

Противоположение куртуазной и некуртуазной любви конкретизировалось в целой совокупности более частных категорий. Так, *Mezuga* («умеренность») касалась в первую очередь внешних форм поведения куртуазной личности, являя собой меру ее разумной гармоничности (совершенства) и противостояя различным проявлениям «чрезмерности» (*Desmezuga*) — гордыне, непостоянству и т. п. Категория *Jovens* (молодость) также имела этическое наполнение и предполагала наличие внутренних добродетелей (честность, доброта, благородство и др.). «Старость» же (*Vielheza*) была лишена подобных характеристик. *Joï* (радость) противостояла понятию *Epoi* (скука) и воплощала высшую степень куртуазной любви. Сходным образом находили свое место в куртуазной и некуртуазной сферах такие качества, как красота и уродство, разум и неразумие, честь и бесчестие, щедрость и скупость и т. д.

Классическим для поэтики средних веков является применявшийся трубадурами прием аллегорического олицетворения перечисленных выше абстрактных понятий. Так, персонифицированная Куртуазия могла научать и направлять Даму, Любовь — заключить героя в темницу, а Милость — выпустить его оттуда.

Изошренность поэтической системы трубадуров простирается из ее ритуального, кодифицированного характера: куртуазная лирика мыслилась как «дисциплина», которой необходимо учиться, как особая «доктрина», требующая подготовки и посвященности. Вот почему сам язык трубадуров, будучи языком куртуазного ритуала, сознательно строился в противовес «обычной» речи, предполагал особую технику и правила. Трубадуры на-

стойчиво подчеркивали, что они «куют», «обрабатывают», «выделывают» язык, «дробят» слова повседневного языка, создавая тем самым смысловые пласты, как бы надстраивавшиеся над привычными значениями слов. Так, если в провансальском языке слово *humiltatz* означало «смирение», «униженность», то у трубадуров оно значило «куртуазную милость», «снисхождение», «доброту» и т. п. Особую роль играла техника «связывания» («плетения», «перекручивания») слов: трубадуры деформировали их, вскрывали этимологические связи между далекими лексемами, сближали редкие и необычные слова, обыгрывали паронимы. Например, в результате введения в общий контекст таких слов, как *amogs* (любовь), *toigs* (смерть), *amars* (горечь) и *mar* (море) возникало единое семантическое поле со значением сладостно-горькой любви. Чрезвычайно развиты были приемы аллитерации, связывавшие ключевые слова, обладавшие повышенной смысловой насыщенностью. Virtuозной была система рифмовки (составные, редкие, омонимические, неологические и т. п. рифмы), метрики, строфики. В целом общая установка трубадуров на усложненность выражения привела к появлению так называемого «темного стиля» (*trobar clos*) — в противоположность «ясному стилю» (*trobar clar*).

Поэзия трубадуров, таким образом, представляла собой сознательную и целенаправленную эстетическую «игру», но игру отнюдь не «формалистическую», потому что куртуазная любовь к Даме с абсолютной полнотой воплощалась именно в акте поэтического творчества: наилучшим образом восславить Даму как раз и значило сложить наилучшую, т. е. наиболее изощренную, песнь в ее честь. Вот почему самой большой смысловой нагруженностью и напряженностью в куртуазной лирике обладало ключевое слово «петь», которое значило: 1) творить саму песню; 2) выражать экзальтированное чувство трубадура; 3) воспевать *Fin' Amogs*; 4) создавать звуковую гармонию, вселяющую чувство куртуазной «радости»; 5) любить. Перекрещиваясь, все эти значения создавали единое семантическое ядро, так что в конечном счете «петь» и «любить» начинали восприниматься как абсолютные синонимы, а выражения типа «песнь, обретенная любовью» становились тавтологичными. Тем самым любовная песнь как бы замыкалась на самой себе, самой себе служила целью, ибо была воплощенным устремлением к добру, истине и красоте, высшим напряже-

нием творческих сил трубадура, разрешавшимся в куртуазной Радости.

Однако при всей своей серьезности лирика трубадуров едва ли не с самого начала стала объектом пародийного «выворачивания» наизнанку. Так, профанируя, казалось бы, весь куртуазный этикет, Маркабрюн традиционно возвышенную «песнь соловья» превращал в «песню скворца», Раймбаут Оранский откровенно намекал на доступность Дам, советуя не церемониться с ними, а Пейре Гильем обсуждал пикантные подробности своих интимных походов.

Подобные примеры свидетельствуют не о цинизме или неискренности трубадуров, но об особом характере средневековой пародии, которая стремилась не к дискредитации «выворачиваемого» объекта, а к его комическому удвоению. Подобно тому как современный клоун, прямой наследник средневековой пародии, отнюдь не покушается на авторитет и мастерство тех, кого он пересмеивает, но в комической форме обнажает и демонстрирует их приемы, так и «вывороченная поэзия», словно «от противного», утверждала и укрепляла структуру пародируемых произведений. Такая поэзия вовсе не разлагала куртуазной лирики, но, являясь ее бурлескным двойником, лишь подчеркивала силу и общезначимость высокой «модели любви». Следует подчеркнуть, что авторами пародий были те же самые авторы, которые создавали наиболее высокие образцы куртуазной поэзии: поэтам вольно было сколько угодно пародировать темы и жанры собственного творчества — всерьез говорить о любви они все равно могли лишь при помощи куртуазных канонов и формул.

Историко-литературное значение куртуазной лирики огромно. Трубадуры не только создали первый в Европе образец светской и профессиональной литературы на народном языке; сам этот язык вплоть до XIV в. оставался международным языком куртуазной поэзии: на нем слагли песни не только в Провансе или в Северной Франции, но и в Италии, и в Испании. Он оказал влияние на немецких миннезингеров, на «школу сладостного нового стиля» и на Данте, он лежит у истоков лирики Петрарки и всей петраркистской поэзии эпохи Возрождения. Сюжеты и мотивы трубадуров обрабатывались Л. Уландом, Г. Гейне, Р. Браунингом, Э. Ростаном, Д. Кардуччи. Ранняя лирика А. Блока и его драма «Роза и крест» находятся под прямым воздействием традиции, идущей от трубаду-

ров. Однако все это — лишь прямые влияния и реминисценции. Главное же заключается в другом: впервые в Европе отождествив благо и красоту с женщиной и с женским началом, впервые изобразив любовь как высокое томление по идеалу, трубадуры создали ту модель любовного переживания, которая остается одной из доминирующих в европейской лирике вплоть до настоящего времени.

2. Роман

Средневековый роман в стихах сложился и приобрел классические формы в XII в. По своей тематике он в основном делится на две большие группы: 1. Романы на античные сюжеты. 2. Романы так называемого бретонского цикла.

1. К первой группе относятся следующие произведения:

1) «Роман об Александре» — совокупность повествовательных версий, сложившихся начиная с 30-х годов XII в. и пересказывающих сюжет, который восходил к баснословному жизнеописанию Александра Македонского, составленному еще во II — III вв. н. э.

Роман основан на модернизирующей мифологизации образа Александра. Он представлен в облике блестящего средневекового рыцаря со всеми его внутренними и внешними атрибутами и одновременно изображается как легендарная и чудесная личность (необычайный облик, чудесное детство, причастность к миру фей, удивительные подвиги, сочетание юношеской отваги и старческой мудрости и т. п.). Мотив чудесности дополнен мотивами авантюриности и фантастики: движимый желанием все познать, Александр переживает самые невероятные приключения — попадает на движущийся остров-рыбу, встречает людей с песьими головами, спускается в подводное царство, поднимается на небо и т. д.

2) «Роман о Фивах» — переложение популярной поэмы римского писателя Стация «Фиваида» (I в. н. э.), где рассказывается о походе «семерых» против Фив. Дошедший до нас текст романа составлен после 1150 г. неизвестным поэтом.

3) «Роман об Энее» — обработка «Энеиды» Вергилия, выполненная неизвестным поэтом около 1160 г. Обработка эта осуществлена в духе Овидиевых, мифологических в своей основе концепций любви, изображающих страсть

как роковую болезнь, которая овладевает всем существом любящего и которой невозможно сопротивляться.

4) «Роман о Трое», основанный на средневековых латинских пересказах Гомера и составленный вскоре после 1160 г. придворным поэтом английского короля Генриха II Бенуа де Сент-Мором.

Помимо отмеченных выше модернизации и мифологизации античного прошлого, всем этим произведениям присущи также следующие черты: а) сама героизация главного персонажа, воплощающего идеальные черты коллектива, указывает на близость «античного» романа к мифу и к эпосу; б) и авторы, и их аудитория равно верят в историческую достоверность рассказываемых событий; в отличие от современной беллетристики, такие романы воспринимались не как правдоподобный вымысел, а как безусловная быль, почему, в частности, они и строились по принципу хронологического изложения исторических или псевдоисторических преданий; в) вместе с тем популярность названных произведений определялась чудесным характером этой были: и авторы, и аудитория равно верили, что рассказываемые события случились в незапамятные, баснословные времена, когда с людьми еще могли случаться невероятные приключения, ныне уже невозможные.

2. От романов на античные сюжеты и тематически и проблемно довольно резко отличаются романы «бретонского цикла». Их источником послужили сюжеты и мотивы кельтских эпико-мифологических сказаний и их сказочных вариантов, переосмысленные и обработанные в феодально-рыцарской среде.

Кельтские легенды и предания проникли во Францию, во-первых, из англо-нормандской Англии (где их традиционным очагом были Уэльс и Корнуэлл), а во-вторых, — непосредственно с континента — из кельтской Бретани. Скорее всего эти легенды были известны французам, по крайней мере, начиная с XI в., однако никакой литературной обработки они в то время не получили.

Ранний этап бытования кельтских лиро-эпических сказаний, зафиксирован в стихотворных новеллах (лэ)¹, принадлежавших англо-нормандской поэтессе Марии Французской. Эти лэ представляли собой обработанные переводы бретонских народных песен и были записаны лишь в 1165—1175 гг., когда рыцарский роман

¹ Этот жанр не следует путать с лирическим жанром лэ.

уже переживал эпоху расцвета, однако отражают они именно фольклорный, долитературный этап бытования кельтских легенд.

Письменным источником для формирования рыцарских романов бретонского цикла послужила латинская хроника валлийского клирика Гальфрида Монмаутского «История королей Британии» (1136), переложенная на французский язык англо-нормандским поэтом Васом («Брут», 1155). У Гальфрида — Васа излагается легендарная история королей Британии начиная с происхождения бриттов от псевдоисторического Брута, внука самого Энея. Центральной является мифологизированная фигура Артура, могущественного короля Британии, владывающего над половиной Европы. Легенда о короле Артуре и его рыцарях и стала той рамкой, внутри которой осуществилась циклизация большинства романов бретонской тематики. Васу, в частности, принадлежит знаменитый мотив Круглого стола, за которым собирались рыцари короля Артура и который служил символом рыцарского равенства и братства. Отсюда и возникло популярное название бретонских романов — **артуровские романы** или **романы Круглого стола**.

Внутри бретонского цикла отчетливо выделяются два стадияльно различных типа романов: 1) ранний, докуртуазный и 2) более поздний, собственно куртуазный, классический, воплощающий рыцарские представления и идеалы.

Первый тип представлен различными версиями романа о Тристане и Изольде, второй — творчеством великого средневекового поэта Кретьена де Труа.

Роман о Тристане и Изольде сохранился в двух неполных вариантах, записанных нормандскими труверами Тома (70—80-е годы XII в.) и Берулем (90-е годы), однако восходят они к более ранним редакциям и опираются на кельтскую эпико-мифологическую коллизию. Правда, в романе довольно много примет куртуазного мира, а в версии Тома прямо прослеживается влияние куртуазной доктрины. Это не только рыцарская этикетность в поведении персонажей, куртуазное воспитание Тристана и его вежество, наличие «доносчиков» (эквивалент клеветников-наветчиков у трубадуров), стремящихся погубить героев и т. п., но и куртуазная сублимация самого любовного чувства, ярко проявляющаяся, например, в обожествлении Тристаном Изольды, чьей статуе он поклоняется в гроте. Все это, однако, лишь более или менее

внешние черты. Важнее другое — наличие в романе рыцарско-эпической системы ценностей, которая приходит в столкновение с очень архаичным смыслом самого сюжета, что и создает специфическую для «Тристана и Изольды» проблемную ситуацию.

- Роман внутренне не вполне однороден и как бы распадается на две части — вводную, подготовительную (эпическую) и основную (собственно «романическую»).

В первой части образ Тристана — это типичный образ эпического героя из богатырской сказки, усиленный чертами идеального рыцаря. Таков отказ Тристана платить врагам дань, его победа над мифологическими по своему происхождению и функциям «чудовищами» — Морхольтом и драконом, его поведение в качестве безупречного вассала и т. п. Короче, в первой части Тристан выступает как традиционный для мифо-эпики представитель мира «своих», внутренне гармонизированного и пронизанного сверхличными идеалами.

С точки зрения сюжета первая часть могла бы существовать и вполне самостоятельно, однако она нужна авторам затем, чтобы перенести атмосферу указанных идеалов во вторую часть романа, где она реализуется уже не в виде героических подвигов, а в виде идеальных отношений, связывающих основных персонажей. Так, король Марк наделен чертами исключительного благородства и великодушия. Столь же благороден и Тристан, первоначально преданный Марку и как своему государю, и как своему дяде, и, наконец, просто как человеку, заменившему ему отца. При этом в отношениях между героями нет никакой принудительности, у них нет причин, чтобы оспорить свои социальные роли или этические нормы окружающего мира, отличительная черта которого — благоустроенность. И эти нормы, и эти роли герои принимают совершенно добровольно и не мыслят себя вне их.

Тем более шокирующим, на первый взгляд, предстает в романе поведение Тристана и Изольды, озабоченных только одним — скрыть от окружающих и во что бы то ни стало продлить преступную страсть. Такова роль богатырского прыжка Тристана, его многочисленных «притворств», двусмысленной клятвы Изольды во время «божьего суда», ее жестокости по отношению к Бранжье-не, которую Изольда хочет погубить за то, что она знает слишком много, и т. п. Поглощенные необоримым желанием быть вместе, любовники попирают и человеческие

и божеские законы, более того, они обрекают на поругание не только честь Марка, но и свою собственную.

Парадокс в том, что, вопреки этой видимой «безнравственности» героев и даже вопреки безусловной симпатии к благородному Марку, все авторское (а также читательское) сочувствие целиком и полностью находится на стороне любящих: не только добрый отшельник Огрин, но даже и «божий суд» склоняется на их сторону.

Дело тут не в пресловутом конфликте между «личным чувством» и «жестокими» устоями средневекового общества, якобы запрещающего подлинную любовь и бесчеловечно признававшего только брак по расчету, и тем более не в мнимом «аморализме» Изольды, который-де является единственным средством для бесправной женщины бороться за свою долю счастья, а в том, что в романе вообще отсутствует современное понимание «личного» чувства как свободно возникающей склонности к физическим и нравственным достоинствам избранника.

Коллизия романа вытекает из совершенно иной — древней, мифологической — концепции любви, любви как роковой силы, необоримой пагубы и разрушительной стихии, которая неожиданно обрушивается на человека и подчиняет его себе. Этот мотив любовной магии отнюдь не был выработан авторами XII века и сам по себе противоречил куртуазным идеалам, почему и был немедленно оспорен Кретьеном де Труа; он пришел из кельтских сказаний (имея параллели в античной литературе) и определил смысл сюжета о Тристане и Изольде, которые полюбили вовсе не потому, что «понравились» друг другу, что его, скажем, привлекла «белокурость» Изольды, а ее «доблесть» Тристана, но потому, что герои по ошибке выпили любовный напиток, предназначенный совсем для иного случая. Любовный напиток — вовсе не средство «маскировки» для автора, якобы не осмеливающегося открыто осудить институт брака и прославить адюльтер. Напиток — мотивировка, объясняющая, почему именно Тристан и Изольда стали беспомощными жертвами судьбы и рабами вселившейся в них страсти, ибо слепая судьба не выбирает жертв, но, раз завладев ими, уже не отпускает до конца.

Итак, сама любовная страсть изображается в романе как результат действия темного начала, вторгающегося в светлый мир социального миропорядка и грозящая разрушить его до основания. В этом столкновении двух непримиримых принципов уже заложена возможность

трагедийного конфликта, делающая роман о Тристане и Изольде принципиально докуртуазным произведением в том отношении, что куртуазная любовь может быть сколь угодно драматичной, но она не трагична: она — всегда радость, а не горе, всегда обладает гармонизирующей силой.

Однако если бы коллизия романа сводилась к противоборству «нравственного» и «безнравственного» начал, ее трагедийность осталась бы потенциальной, а герои не смогли бы подняться до уровня проблемных персонажей, поскольку ценностное превосходство добра над злом очевидно и не может создавать внутренне неизбежных конфликтов.

Все дело в том, что в романе существуют две равно сверхличные и равновесимые «правды», ни одна из которых не может ни вытеснить, ни преодолеть другую, — правда короля Марка и его окружения, с одной стороны, и правда любящих — с другой.

«Правда» короля Марка, причем безусловная, заключается в том, что на его стороне все нравственные идеалы и ценности (в первую очередь — понятия о чести и о супружеской верности), которые ни в коей мере не ставятся в романе под сомнение. Однако наряду с этим существует и «правда» Тристана и Изольды, обусловленная именно тем, что их незаконная страсть внушена им сверхличной силой, а это значит, что хотя герои объективно являются грешниками, субъективно они совершенно безгрешны. Если они и преступники, то преступники поневоле, и это оправдывает их. Отсюда — несколько следствий.

Во-первых, Тристан, любящий и в то же время мучительно сознающий, что нарушает долг, т. е. разрывающийся между двумя непримиримыми началами, оказывается носителем неразрешимой коллизии и проблемным героем трагедийной ситуации. По той же причине придворные, хотя они стоят на страже чести Марка, т. е. идеальных ценностей, тем не менее изображаются отрицательно (как соглядатаи и клеветники), ибо они не ведают о любовном напитке, иными словами — о субъективной безгрешности героев. Наконец, сам мотив судьбы и любовного напитка получает существенно новый по сравнению с архаикой акцент, приобретает нравственный смысл: позволяя снять вину с Тристана и Изольды, он тем самым делает возможным сочувствие не только к благородному и обманутому королю Марку, но и к самим обманываемым. Сама «правда» Марка нужна была авторам прежде

всего для того, чтобы оттенить силу любви; мотивировать же такую любовь, не превращая ее в безнравственный адюльтер, могло только действие сверхличной силы.

Сочувствие вызывает не иррациональность внушенной героям страсти, а та полнота, с которой они ее переживают, те страдания, которые обрушиваются на них полной мерой, но в которых они неповинны: в их роковой любви не так уж много счастья, но зато много муки и боли. Они до конца испивают уготованную им чашу, потому что их роль в романе вовсе не в том, чтобы продемонстрировать слепую власть судьбы, а в том, чтобы воплотить такое чувство, сила которого способна попать даже смерть. Любовь в романе оправдывается страданием и потому наполняется духовным смыслом и сублимируется.

Тип классического куртуазного романа был создан **Кретьеном де Труа**, поэтом из Шампани, которому принадлежат пять дошедших до нас произведений: «Эрек и Энида» (ок. 1170), «Клижес» (ок. 1175), «Ивен, или Рыцарь со Львом», «Ланселот, или Рыцарь телеги» (оба — между 1176 и 1181), «Персеваль, или Повесть о Граале» (между 1181 и 1191). «Ланселот», не законченный автором, был доведен до конца одним из его учеников. «Персеваль» также не был закончен, однако другие поэты создали несколько его продолжений.

Куртуазный роман сложился во второй половине XII в., т. е. хронологически позже героических жест, которые пережили расцвет в первой половине того же столетия; однако и генетически, и типологически он близок к эпосу. Как и в эпосе, мир куртуазного романа делится на «своих» и «чужих», хотя «чужие» представлены здесь не столько каким-либо племенем или народом, сколько различными колдовскими и вредоносными силами, гнездящимися на периферии «своего» мира (в глухом лесу, в отдаленном замке и т. п.). Далее, этот мир этически вполне однороден, в нем безраздельно господствуют одни и те же представления о славе и чести, позоре и бесчестии. Иными словами, роман живет в той же атмосфере сверхличных идеалов и ценностей, что и эпос; герой выступает как их носитель и совершает подвиги во имя их защиты, поддержания и утверждения.

Вместе с тем, в отличие от эпоса с его установкой на достоверность, куртуазный роман создается как заведомая выдумка, даже «небылица», допускающая любую степень фантастичности и неправдоподобия. Так, если аудитория эпического сказителя всерьез верила, что герой

одним ударом может сразить несколько десятков врагов, то аудитория романиста прекрасно понимала, что невероятные приключения рыцарей, их встречи с карликами, великанами и т. п.— не более чем сказочный вымысел. Действительно, вырастая на почве эпических идеалов, куртуазный роман со стадийальной точки зрения представлял к нему своего рода сказочную параллель и жил живой жизнью лишь до тех пор, пока в обществе живы были эпические представления (хотя сам эпос как жанр угас достаточно рано).

Это, впрочем, не значит, что куртуазный роман преследовал легкие, развлекательные цели. Напротив, его задачи были весьма серьезные, рационалистичны и даже назидательны, сводясь в основном к обогащению эпического идеала путем его куртуазной модификации. Этические установки и координаты эпоса остались в романе неизменными, изменилось их наполнение, а вместе с ним — проблематика и смысловая структура романического сюжета. Так, национальный мир эпоса уступил место интернациональному, отчасти космополитическому миру артуровского королевства и двору самого Артура, к которому съезжаются рыцари со всего света. Большие эпические деяния, совершавшиеся во имя национального коллектива, превратились в рыцарские подвиги во славу дамы и любви, а эпические войны — в турниры и поединки, в бесконечные странствия и приключения («авантюры»), из которых и складывалась событийная основа романа. Авантюры, однако, ни в коей мере не определяли смысловую структуру классического куртуазного романа и служили лишь средством для разрешения его сквозной коллизии.

В романе сверхличным идеалом, к которому стремятся герои, становится образ безупречного куртуазного рыцаря. Этого идеала очень трудно добиться, потому что он представляет собой сложный синтез, куда входят героическая доблесть, христианская любовь, рыцарская честь, куртуазное вежество, верность даме, защита слабых и обиженных. Что касается верности и поклонения даме, то этот мотив непосредственно восходит к куртуазной лирике. Однако, в отличие от нее, рыцарский роман, и прежде всего сам Кретьен де Труа, сделал акцент не на мистической и безгрешной любви к персонифицированному благу, а на осуществленной, хотя и возвышенной любви к конкретной женщине. Более того, новшество Кретьена как раз в том и состояло, что разделенные ранее и даже

ценностно противопоставленные образы дамы и жены он слил в единый куртуазный образ Д а м ы - ж е н ы — идеализированный, но не потерявший от этого своей плотской привлекательности. С другой стороны, утверждая этот новый образ, Кретьен вступил в прямой спор с романом о Тристане и Изольде, где любовь, по его мнению, противопоставлялась супружеству и мыслилась только как незаконный адюльтер.

Эта полемика осуществлена Кретьеном в романе «Клижес», построенном как своего рода «анти-Тристан» и переосмысляющем основную ситуацию «Тристана». В «Клижесе» — тот же самый любовный треугольник, где император Алис играет роль короля Марка, его племянник и наследник Клижес — роль Тристана, а германская принцесса Фениса — роль Изольды. Однако уже сам Алис, в отличие от Марка, изображается Кретьеном отрицательно: Алис нарушает обещание не жениться, данное Клижесу, чтобы тот мог унаследовать престол, и обручается с Фенисой. Это как бы освобождает героя от чувства долга по отношению к дяде и морально оправдывает его страсть к Фенисе, которая отвечает Клижесу взаимностью. Главное же заключается в том, что и Клижес, и Фениса отвергают самую мысль об адюльтере, о возможности для женщины принадлежать сразу двум мужчинам («Тот, кто владеет сердцем, пусть владеет и телом»). Для этого Кретьен, опять-таки полемизируя с «Тристаном», вводит в действие волшебный напиток, но не любовный, а каждую ночь погружающий Алиса в сон, так что он лишается возможности обладать женой. Роман кончается смертью Алиса, которая позволяет влюбленным вступить в законный брак. Идеал Дамы-жены таким образом осуществлен.

Хотя в художественном отношении «Клижес» (отличаясь рассудочностью и абстрактным морализированием) уступает остальным романам Кретьена, а в сюжетном — стоит особняком, он все же способствовал выработке того типа романической структуры, которая лежит в основе четырех остальных произведений поэта — «Эрека и Эниды», «Ивена», «Ланселота» и «Персевалея».

В центре романов стоит идеальный образ куртуазного рыцаря, а ядром этого образа являются «любовь» и «подвиги», неразрывно слитые воедино. Рыцарские подвиги непосредственно воплощают героическое, эпическое начало в романе; куртуазное влияние состоит в том, что вдохновляет рыцарей на подвиги любовь к Даме, так что

они совершаются во имя любви, а любовь служит источником подвигов. Однако единство такого идеала очень хрупко, и это-то создает возможности для различных его нарушений и отклонений, что как раз и приводит к возникновению романических коллизий. Эти коллизии однотипны по своему смыслу во всех четырех романах и варьируются только сюжетно.

Все романы состоят как бы из двух частей (напоминая в этом отношении «Тристана и Изольду») — предварительной и основной, собственно «романной».

В предварительной части главный персонаж проходит своего рода проверку, испытание, доказывая своими подвигами, что он действительно достоин имени образцового рыцаря и куртуазного героя. Завязка состоит в том, что исходная ситуация, гармоническое состояние, царящее в артуровском королевстве, каким-либо образом нарушается: Эрека оскорбляет неизвестный рыцарь, в «Ивене» герои узнают о рыцаре чудесного источника, всех побеждающем, в «Ланселоте» Мелеаган похищает королеву Гениевру, в «Персевале» Красный рыцарь наносит оскорбление королеве.

Тем самым создаются препятствия, которые герой преодолевает, совершая подвиги и выказывая себя куртуазным рыцарем: Эрек побеждает рыцаря в лазурных доспехах и в награду завоевывает Эниду; Ивен побеждает стража источника и женится на Лодине; Ланселот побеждает Мелеагана, освобождая королеву и пленников; Персеваль побеждает Красного рыцаря и врагов Дамы Бланшефлор, завоевывая ее любовь. Таким образом, первоначальная гармония оказывается восстановленной, а герой не только выдерживает испытание, но и приобретает дополнительную «награду» — благодарность Дамы, ее любовь или даже супружество.

Вот здесь-то и возникает «романическая» коллизия: самоудовлетворенный герой как бы не осознает всей «многосоставности» эпико-куртуазного идеала, в нем появляется внутренняя «трещина». В первую очередь это касается взаимной уравновешенности между «любовью» и «рыцарством». Так, Эрек, увлеченный супружеством, становится изнеженным, забывает о подвигах, тогда как идеал (о котором хорошо помнит Энида) состоит в том, что любовь — только тогда истинна, когда постоянно питает доблесть; в «Ивене», наоборот, герой, увлеченный рыцарскими забавами, оставляет молодую жену и не возвращается в срок, забывая, что подвиги значимы не сами

по себе, а лишь тогда, когда совершаются во имя любви и благородных целей; в «Ланселоте» ситуация еще более сложная: на мгновение заколебавшись, прежде чем сесть в позорную телегу ради любви к королеве, Ланселот погрешил тем против куртуазности, против безоглядной преданности Даме; однако само требование взойти в повозку карлика было своего рода «капризом», проверкой преданности и герой слишком легко унизил свое рыцарское достоинство, погрешив против «эпичности»; наконец, Персеваль, не решившийся спросить о смысле увиденной им странной сцены, тем самым не проявил достаточного сострадания, погрешив против милосердия.

Дальнейшее развитие сюжета заключается в том, чтобы, проведя героя через ряд испытаний-авантюр, восстановить гармонию, т. е. куртуазно-эпическую цельность персонажа, вернуться к идеалу, но уже как бы на новой ступени, выстраданной и обогащенной опытом странствий, приключений и опасностей. Эрек, например, в ходе этих странствий не только подтверждает безграничную любовь к жене, но и вновь доказывает свое мужество; Ивен совершает эпические подвиги ради любви к Лодине и в конце концов заслуживает ее прощения; Ланселот, вызвавший гнев Гениевры, многократно доказывает ей свою преданность и добивается награды; в «Персевале» искупление достигается за счет беззаветных поисков Грааля, воплощающего религиозно-нравственные ценности всего христианского общества.

Установка на готовый, общезначимый идеал принципиально роднит куртуазный роман с эпосом. Различие же состоит в том, что эпический герой с самого начала является полноценным носителем этого идеала, до конца слит с ним, равно как и с коллективом, от лица которого представляет. Герой романа также представляет, но также полностью разделяет коллективные ценности; у него нет своей особой «правды», отделенной или тем более противопоставленной правде героического рыцарского мира. Доблесть, верность, благородство героя здесь заданы с самого начала, однако новизна, по сравнению с эпосом, заключается в том, что в завязке романа все эти качества еще не проверены и не испытаны, а потому не раскрыты и не осуществлены до конца. Этот процесс проверки и осуществления как раз и составляет специфику куртуазного романа, смысловую основу его сюжета. Куртуазный роман есть классическая средневековая разновидность романа испытаний.

Итак, роман изображает путь персонажа к идеалу, показывает, каким образом он из неопытного юноши становится героем-рыцарем. Он, следовательно, в отличие от эпоса, раскрывает индивидуальную судьбу героя и в этой связи интересуется его внутренним миром и психологией: в кретьеновском романе важное место занимает описание душевной жизни героя и его переживаний. При этом, однако, ни индивидуальность, ни психология не имеют в куртуазном романе самоценного значения, не противопоставляются социальным требованиям и не вступают с ними в конфликт. Поскольку речь идет лишь о проверке героя на степень соответствия идеалу, все романские коллизии возникают в результате своего рода «ошибок», больших или меньших отклонений от этого идеала. Путь героя, определяющий сюжетное построение куртуазного романа, можно определить как путь индивидуального усвоения сверхиндивидуальных ценностей, а его психологию — как внутреннее переживание общезначимых норм и принципов.

Вот почему и герой романа, и окружающий его мир принципиально статичны. Что касается героя, то его поступки никоим образом не направлены на изменение действительности, потому что действительность эта изначально благоустроена и речь может идти лишь об искоренении в ней ростков всяческой колдовской зловредности. Вместе с тем и сам мир лишь испытывает героя, но никак его не меняет, не меняет его нравственных ориентиров, его позиции, его взгляда на действительность. Сюжетные перипетии не приводят к внутреннему развитию характера героя; эти перипетии, как и весь «жизненный опыт» персонажей куртуазного романа, способны лишь вновь и вновь подтверждать правоту и незыблемость куртуазных ценностей.

Отмеченные особенности объясняют также качественную грань, отделяющую куртуазный роман от романа о Тристане и Изольде. У Кретьена нет и намека на трагичность ситуации. Коллизии его романов исполнены драматизма, но драматизм этот никогда не перерастает в безысходный конфликт, ибо между любовью и рыцарством, между рыцарством и куртуазностью, между героизмом и милосердием, между чувством и долгом здесь нет и не может быть никакого непримиримого антагонизма, нет распада единого человека на два противоборствующих и невоссоединимых начала. Напротив, речь идет лишь о временной гипертрофии либо недооценке одного из

указанных моментов, так что задача состоит в восстановлении нарушенного равновесия, что и достигается в сюжетной развязке. Куртуазные романы Кретьена де Труа принципиально оптимистичны.

Наряду с куртуазным романом в рыцарской литературе конца XII — начала XIII в. существовал еще один тип романа, который принято называть и д и л л и ч е с к и м или «византийским», поскольку он основывался на сюжетах тех византийских (и шире — позднегреческих) произведений, героями которых были двое влюбленных. Идиллию характеризуют две основные черты. Во-первых, сублимированные взаимоотношения любящей пары в явной или неявной форме воплощают господство бога любви Амура (или Эрота) как мирового творческого начала. Поэтому любовь в идиллии оказывается сильнее и важнее любых прочих жизненных ценностей и забот, а ее герои представляются образцовыми избранниками. Поэтому во-вторых, идиллическая жизнь всегда стремится отгородиться от другого, «большого» мира с его превратностями и опасностями: все внешние события, происходящие в этом мире, рассматриваются идиллией только с одной стороны — как способствующие или препятствующие соединению влюбленных. Идиллический мирок, в который вторгаются эти события, стремится преодолеть и изжить их, чтобы замкнуться на самом себе. Этим идиллический топос резко отличался от куртуазно-героического и этим же определялось строение его сюжета, который сводится к следующему: двое детей, воспитывающихся вместе, проникаются друг к другу любовью; их браку, однако, препятствует различие в общественном положении или в религии; родители разлучают любящих, однако они упорно ищут друг друга и после ряда испытаний счастливо соединяются. По этой схеме (встреча — разлука — поиски — обретение) построен наиболее известный идиллический роман «Флуар и Бланшефлёр» (70-е годы XII в.).

Эта же схема присутствует и в «песне-сказке» (*chanterefable*) «Окассен и Николет» (начало XIII в.), совершенно своеобразное очарование которой проистекает из намеренного совмещения в ней идиллического топоса с куртуазно-героическим. Согласно требованию идиллии, любовь в повести обособлена от идеала рыцарской доблести и играет самодовлеющую роль: все на свете, кроме Николет, оставляет героя вполне равнодушным. Однако герой изображен именно рыцарем со всеми его обязан-

ностями, хотя он и пытается всячески уклониться от них ради любви: мечтающий лишь о мирной жизни с Николет, Окассен не желает защищать даже собственные владения от напавшего соседа и соглашается выехать на бой только в обмен на обещание свидания с возлюбленной; во время самого боя он опять задумывается о своей подруге, так что враги успевают окружить его и обезоружить и т. п. В результате, на фоне рыцарского идеала доблести, такая любовь, лишенная возвышенного куртуазного наполнения и мотивирования, начинает выглядеть утрированно, как бы утрачивает серьезность и подлинную ценность, оказывается достойной лишь доброжелательной, но вместе с тем и снисходительной улыбки; но с другой стороны, любовь, находящая опору лишь в самой себе и не требующая никакого внешнего оправдания, также начинает играть роль своеобразного фона для рыцарских идеалов, которые подвергаются сочувственному (но отнюдь не дискредитирующему) пародированию: идиллический и героический топосы юмористически острают друг друга.

ГОРОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIII ВЕКА

В XIII в. французские города, будучи центрами ремесел, торговли и образования, переживали эпоху возвышения и расцвета. В основе культурного синтеза, осуществлявшегося в городах, лежали рыцарские и религиозные идеалы. Однако если в куртуазной литературе эти идеалы имели подчеркнуто сублимированный характер, то в буржуазной среде они стали проецироваться на прозаическую житейскую практику. В результате, с одной стороны, рыцарская топика в значительной мере определила самый облик жанров городской литературы, с другой — острый и трезвый взгляд горожан легко подмечал слабости рыцарского мирозерцания, явное и повсеместное несоответствие между реальной действительностью и куртуазными ценностями. Отсюда сатирическая и далее — дидактическая направленность городской литературы, составляющая одну из главных ее черт. Что касается клерикальной литературы, то по мере утраты ею духовной монополии она утрачивала и свою специфику, все больше растворяясь в городской поэзии, чему способствовали общие для них нравоучительные тенденции. Большое влияние на эту поэзию оказали также фольклорные мотивы и образы, хотя к крестьянству как к сословию, олицетворявшему для горожан умственную неповоротли-

вость и косность, последние в целом относились насмешливо, а иногда и открыто враждебно.

Наиболее характерными явлениями городской литературы в XIII в. были: 1) фаблио; 2) «животный эпос», крупнейший памятник которого — «Роман о Ренаре (Лисе)»; 3) дидактическая и аллегорическая поэзия (в первую очередь — «Роман о Розе»); 4) городская лирика; 5) драматургия.

Ф а б л и о (небольшие, комические по характеру рассказы, анекдоты, повестушки, побасенки) активно существовали примерно с конца XII по начало XIV в. Фаблио было довольно много, но до нас дошло только около 150 из них, так как долгое время они не записывались. Фаблио в значительной своей части восходят к древним мифологическим рассказам о плутах, мудрецах-острословах, озорниках, объединяемых термином «трикстер». Такие рассказы бытовали в фольклоре. Попав в среду жонглеров, они подверглись поэтической обработке. Обработывали подобные сюжеты и крупные поэты (Анри д'Андели, Жан Бодель, Рютбёф, Жан де Конде и др.). Сама же обработка заключалась, в частности, в перенесении готовых сюжетных ситуаций на материал современности.

Специфика фаблио ясно видна при их сопоставлении с рыцарским романом; эти жанры образуют как бы два противоположных предела средневековой словесности. Так, если для романа характерны последовательное отвлечение от «прозы жизни» и возвышенная идеализация чувств, то для фаблио, напротив, эта проза является питательной средой, — они сугубо приземлены, не чужды скабрёзости, скатологических шуток и т. п. Далее, если для куртуазного романа характерна резкая расстановка социальных акцентов, возвышение рыцарства в ущерб прочим сословиям (так, крестьянин-виллан обычно изображался в романах как существо, наделенное чертами животной дикости, и противопоставлялся герою-рыцарю как носителю культуры и рафинированности), то фаблио практически безразличны к сословному положению своих персонажей; предметом изображения они делают любую среду, одинаково увлеченно и критически изображают рыцарей и вилланов, священников и купцов, благородных дам и жен ремесленников.

В этом заключается специфическая смысловая установка жанра. Фаблио сентенциозны и назидательны. В данном отношении они родственны латинскому жанру «примеров» (*exempla*), широко распространенному

в церковной литературе и в проповеднической практике, когда священники, дабы сделать свою мысль более убедительной и доходчивой, в качестве иллюстрации приводили какой-либо житейский пример или историю. Равным образом и цель фаблю заключалась в том, чтобы продемонстрировать определенную «мораль», которая непосредственно формулировалась в начале либо в конце рассказа (например: «чрезмерно доверчивый человек в конце концов всегда оказывается обманут» и т. п.).

Вся трудность, однако, заключается в том, что для разных фаблю невозможно найти никакого этического «общего знаменателя»: моралей у фаблю столько же, сколько самих фаблю; они до бесконечности варьируются от одного рассказа к другому вплоть до совместного бытования открыто противоречивых по своему смыслу и выводам сюжетов. Так, в одних фаблю сентенция сводится к тому, что хитрость всегда побеждает грубую силу, а в других, наоборот, что сильный всегда одерживает верх над слабым, в третьих — что доверчивый человек остается в дураках, а в четвертых — что вера и преданность непременно вознаграждаются. С одной стороны, фаблю изображают глупость как порок, достойный безжалостного издевательства, с другой — она же предстает как простодушная мудрость, посрамляющая любых хитрецов; в иных фаблю автор откровенно разделяет торжество любовников над обманутым мужем, а в иных — столь же искренне радуется той каре, которой подверглась изменница-жена и т. п. Причина в том, что фаблю воспроизводили действительность не с точки зрения какой-либо избранной и жесткой системы этико-идеологических ценностей, а с точки зрения житейского «здорового смысла». Последний же в принципе не привилегирует никаких этических систем, ничьих социальных положений или позиций, но всегда устанавливает по отношению к ним коррективную дистанцию.

Речь идет не об этической индифферентности фаблю и не об их пресловутом «цинизме», а об этической подвижности точки зрения на мир как принципе жанра, об умении фаблю постоянно менять эту точку зрения и оценивать одни и те же ситуации с разных сторон, ибо в самой жизни, не взятой в шоры одного какого-нибудь мирозерцания (пусть даже такого престижного для средних веков, как куртуазное), такие ситуации постоянно входят в различные смысловые контексты, вступают в различные связи друг с другом и в зависимости от этого

выглядят то хорошими, то дурными, то полезными, то вредными, то умными, то глупыми. Воспринимая любые варианты морали как равноценные, фаблю исходили из одного критерия — нарушения меры. Чрезмерная жадность, самоуверенность, чванливость, глупость, доверчивость, вообще любая односторонность, гипертрофия того или иного социального качества сразу же подмечались авторами фаблю, которые немедленно «осаживали» зарвавшегося. Отсюда — довольно сильная сатирическая направленность жанра, основанная на обнаружении и разоблачении контраста между притязаниями персонажей и их реальным положением или возможностями. Фаблю не покушались на социальные институты и принципы средневекового общества, они как раз поддерживали эти принципы и смехом корректировали всякого, кто нарушал равновесие.

Таким образом, позиция фаблю — это позиция народной житейской мудрости, которая отнюдь не была подавлена куртуазным мировоззрением или оттеснена на культурную периферию. Напротив, она проникала во все поры средневекового общества и находила отклик во всех сословиях. Кроме того, фаблю оказали серьезное влияние и на последующее европейское литературное развитие. Так, европейская литературная новелла (например, новеллика Боккаччо или Маргариты Наваррской) во многом вышла из фаблю; ясна их связь со средневековыми фарсами; прямые отголоски фаблю обнаруживаются в романе Рабле и даже позже — в фарсовых комедиях Мольера и в сказках Лафонтена.

Структурной чертой жанра является его сюжетная краткость, так как в фаблю доминирует действие, а не его носители — персонажи, не прикрепленные жестко к тем или иным ролям. Так, обманутым глупцом могут быть и рыцарь, и монах, и горожанин, поскольку для фаблю важен сам тип «глупца», а не его сословное положение. Поэтому все индивидуализирующие описания сведены здесь до минимума и строятся при помощи типического набора клишированных формул, одинаковых для каждого сословного или сюжетного амплуа.

Этим определяется и единство действия в фаблю, которое всегда ограничено рамками одного сюжетного хода, стремительно развивающегося к новеллистической развязке (*pointe*), например к остроумному ответу, мотивировкой которого и служит сам сюжет. В смысловом отношении фаблю есть изложение «казуса» — непредвиденной

ситуации, подготовленной, однако, при помощи устойчивых композиционных схем, складывающихся из готовых сюжетных блоков.

«**Роман о Ренаре**», в центре которого стоит фигура хитрого Лиса (Ренара) и где действует множество других зверей (царь животных лев Нобль, волк Изенгрим, осел Бодуэн, кот Тибер, петух Шантеклер, курочка Пинта, улитка Тардиф и др.), представляет собой образец так называемого животного эпоса, но имеет при этом весьма сложную природу, обусловленную прежде всего влиянием различных источников.

Основным таким источником, давшим «Роману о Ренаре» сюжеты и типы персонажей, послужил международный фольклор, а именно сказки о животных. Другой источник — греко-римская («эзоповская») басенная традиция, получившая широкое распространение и письменную обработку в латинском средневековье. Сюда относится небольшая латинская поэма «Бегство узника» («*Escbasis captivi*»), написанная примерно в X в. анонимным монахом и являющаяся переработкой известной басни Эзопа об излечении больного льва с помощью шкуры, содранной с волка, а также поэма другого монаха, Ниварда из Гента, — «*Ysengrimus*» (XII в.).

Таким образом, «Роман о Ренаре» имеет не только фольклорные, но и литературные источники и сам относится не к народному, а к книжному, письменному эпосу. Он создавался в период с 70-х годов XII в. по 50-е годы XIII в. в среде клириков. Роман образован серией эпизодов («авантюры»), объединенных в так называемые «ветви» (общим числом до 30). «Ветви» сочинялись примерно 20 авторами в свободной последовательности на протяжении жизни нескольких поколений и были циклизированы лишь в середине XIII в.

Отсюда — исключительная многоформность романа; тон и акценты меняются в нем не только от ветви к ветви, но и нередко от «авантюры» к «авантюре». Иногда преобладающее значение в романе приобретает стихия фавлю, иногда верх берут нравоописательные мотивы, а подчас — сугубо сатирические; в ряде случаев на первый план выходит характерный для средневековья интерес к магии или к экзотике и т. п. Меняются и функции персонажей, прежде всего — самого лиса Ренара. Он предстает то как типичный фольклорный «хитрец», обманывающий глупых животных, то как беззлобный и симпатичный шутник, а то, наоборот, как воплощение злой воли

и как объект сатиры. Эта разноголосица прямо зависела от умонастроений того или иного автора, сочинявшего соответствующую «ветвь».

В целом, однако, роман обладает жанровым единством. Он представляет собой ирокомический эпос, пародирующий не только серьезные эпические и романические произведения средневековья, но и саму жизнь феодального общества в самых различных ее проявлениях. «Ренар» — это комическая изнанка рыцарского мира, причем затрагивающая нередко вполне конкретные реалии и общественно-политические события современности. Так, эпизод с Ренаром, попытавшимся захватить королевский престол (XI ветвь) — это откровенный намек на Иоанна Безземельного, покусившегося на владения Ричарда Львиное Сердце.

Пародийный принцип, пронизывающий «Роман о Ренаре», заключается в систематическом «переодевании» животных в людские одежды, в первую очередь — в одежды рыцарства. Так, волк Изенгрим имеет звание коннетабля, а олень Бришемер — сенешаля; собаки, гонящие Лису, все сплошь — бароны, имеющие к тому же либо сарацинские, либо христианские имена с намеком на эпических героев (Оливье и т. п.). Животные-бароны собираются при блестящем дворе Нобля, где обсуждают вопросы войны и мира, устраивают суды и состязания, пиры и праздники. В самом Нобле легко узнать черты эпических владык — Карла Великого, Артура, а в Ренаре — короля Марка. Жена Нобля напоминает королеву Гениевру, страдающую от того, что ей приходится делить ложе со старым супругом; Ренар же, на манер куртуазных героев, любит свою жену Эрмелину «тонкой любовью». Ренар и Шантеклер видят вещие сны, подобные сну Карла Великого перед Ронсевальской битвой, а перепалка медведя с быком и обезьяной пародийно воспроизводит спор Роланда с Ганелоном. Роман переполнен военными эпизодами, поединками, турнирами, осадами замков; в нем пародируются эпические формулы, эпические приемы перечисления и т. п.

Во всех подобных случаях комический эффект достигается за счет постоянного колебания между человеческим миром и миром животных. Герои сохраняют повадки зверей, но в то же время воплощают характерные социальные типы феодального общества. При этом в романе последовательно снижаются этические и психологические мотивировки их поведения, так что все время ощущается кон-

траст между благородными побуждениями идеальных эпических и романических персонажей и нарочитой заземленностью интересов и целей действующих лиц животной жести: ими движут жадность, жестокость, трусость, глупость; место высоких куртуазных чувств занимает грубая чувственность и бессовестные измены и т. п.

Однако комизм романа имеет двоякую направленность, которая создает довольно сложный эффект и сообщает произведению особую правдивость. Отмеченный выше контраст прямо отражает то реальное жизненное несоответствие, которое существовало между высокими идеалами феодального общества и его реальной практикой, поскольку обман, предательство, супружеская неверность и т. п. в жизни, конечно же, встречались намного чаще, чем абсолютная преданность, верность, честность, беззаветная любовь. Роман как бы напоминал королям, рыцарям и их дамам, священникам, монахам, сколь далеки они в действительности от тех норм, которые сами же прокламируют и воспевают. Таким образом, идеалы феодального общества служили непосредственным критерием для оценки реальной жизни и степень ее несоответствия этому критерию как раз и определяла сатирическую направленность романа.

Вместе с тем, столь резко разоблачая несоответствие идеала и практики, сатира в романе не «ядовита», в ней нет желчи, горечи, негодования. В целом «Роман о Ренаре» — веселое произведение, и это потому, что его авторы отнюдь не спешат осудить и заклеить конкретную жизнь во имя высокого, но абстрактного и весьма трудно достижимого идеала. Напротив, они внимательно вслушиваются в эту жизнь и слышат в ней живую, плодотворную противоречивость, которая самим фактом своего существования преодолевает любое, тем более отвлеченное морализирование. Так, если, с одной стороны, в романе довольно сильна сатира на женщин, чью чувственность, двуличие и непостоянство воплощает жена Изенгрима Эрсан, то с другой — курочка Пинта, например, демонстрирует превосходство женской гибкости и мудрости над тупым упрямством мужчин; служанка кюре дает представителям сильного пола хороший урок мужества, а Эрмелина в целом ряде эпизодов выказывает себя любящей и заботливой супругой. Роман наполнен выпадами против духовенства, но вместе с тем в нем фигурирует и добрый пастырь, исповедующий и утешающий Ренара, и т. п.

Все это значит, во-первых, что в романе критикуется не священничество, а священники, изменяющие своему долгу, не рыцарство, а рыцари, короче, не институты и нормы общества, но отклонения от них. Во-вторых, и это самое главное, смех в романе направлен не только на реальность с точки зрения идеала, но и в противоположном направлении — на сам идеал с точки зрения реальности. Принципиальная трезвость «Романа о Ренаре», противостоящая отвлеченному идеализму куртуазного мирозерцания, заключается именно в приятии жизни как таковой, во всем ее многообразии, как с ее положительными, так и с отрицательными сторонами. Это — типичная черта народного мировосприятия, роднящая «Роман о Ренаре» с фаблю и объясняющая его исключительную популярность, так что клирик и поэт Готье де Куэнси даже жаловался на то, что монахи читают «Ренара» охотнее, чем жития святых.

Неудивительно, что роман имел продолжения — «Коронование Ренара» (70-е годы XIII в.), «Новый Ренар» Жакмара Желе (ок. 1288) и «Переделанный Ренар» (20-е — 30-е годы XIV в.). Обработки «Романа о Ренаре» были предприняты в Германии. К нижненемецкой версии восходит «Рейнеке-Лис» Гете.

«**Роман о Розе**» — вершина дидактико-аллегорической поэзии, получившей огромное распространение в XIII в., и одно из самых великих произведений средневековой литературы. Первая часть романа была написана в 20-е годы **Гильомом де Лоррис**, который, однако, не успел довести свое произведение до конца (оно обрывается на 4058 стихе). Завершил роман в 60—70-е годы ученый клирик **Жан де Мён** (ок. 1237—1305). Вторая его часть содержит около 18 000 стихов.

Герой романа, двадцатилетний юноша, видит во сне чудесный сад, окруженный стеной, на которой изображены фигуры, олицетворяющие различные пороки и недостатки. Проникнув в сад, принадлежащий Наслаждению, с помощью Дамы Праздности, герой замечает на одном из кустов прекрасную Розу. Бог любви Амур пронзает сердце юноши стрелами, тот становится вассалом Амура, влюбляется в Розу и мечтает сорвать ее. Амур дает герою ряд заповедей, которые не следует преступать и которые представляют собой куртуазный кодекс любви. На помощь герою приходит Привет, сын Куртуазии, однако Угроза, Клевета, Стыд и Страх грозят влюбленному и заставляют его отступить. Тем не менее ободряет

мый Другом, Приветом, Великодушием, Состраданием и самой богиней Венерой юноша приближается к Розе и целует ее, исполняясь необычайного блаженства. Однако стражи Розы, подстрекаемые Завистью, спохватываются и строят для защиты сада замок с башней, куда заключают Привет под надзор отвратительной Старухи. Юноша приходит в отчаяние. На этом первая часть романа обрывается.

Форма сна была заимствована Гильомом де Лоррис из религиозного жанра видений, пользовавшегося в средние века большой популярностью. Принцип аллегорической персонификации восходит еще к «Психомахии» Пруденция (IV в.) и к «Браку Меркурия и Филологии» Марциана Капеллы (V в.); он не был чужд трубадурам, а в XIII в. такие поэты как Рауль де Удан, Анри д'Андели, Гюон Мери, перенесли эту латинскую в своих истоках традицию на почву французской повествовательной поэзии. Несомненно также прямое влияние Овидия, у которого Гильом де Лоррис взял ряд мотивов (ср., например, эпизод с Нарциссом) и с которым открыто соперничал; влияние «Искусства любви» Андрея Капеллана (ок. 1180), вдохновлявшего труверов, а также и воздействие артуровских романов, где, в частности, присутствуют символические сад, замок, источник.

Однако если, к примеру, у Кретьена де Труа такой символизм не имел самостоятельного значения, будучи подчинен логике сюжетного развития и раскрытию характеров персонажей, которые сами по себе отнюдь не были иносказательными, то в «Романе о Розе» и персонажи, и сюжет возникают и приобретают смысл только в результате персонификации идей. Такова прежде всего сама Роза, неудержимо влекущая героя, — символ куртуазного и религиозного идеала истины, добра и красоты; таковы и все остальные персонажи романа.

Его поэтика основана на взаимном слиянии персонифицирующего аллегоризма и символики, что придает произведению Гильома де Лоррис принципиально метафорический характер и раскрывает одну из важнейших сторон средневекового мировоззрения — его своеобразный «мистицизм», во многом связанный с традицией Аврелия Августина. Такой мистицизм учил, что за чувственной формой предметов таится их многозначная и многозначительная смысловая полнота. Неисчерпаемая глубина символа, в котором бесконечно переливается множество взаимообратимых смыслов, делает его доступным не рас-

судочному познанию, а лишь интимному проникновению, вживанию, совершающемуся в момент душевного озарения: символ нельзя «понять» — его надо почувствовать, пережить в себе. Вот почему в сознании средневековых людей окружающая их действительность, вещи обладали гораздо большей истинностью в своем символическом качестве, нежели в своем предметном существовании. Более того, смысловая полнота символов непосредственно соотносилась с этической целокупностью и теплотой всего благоустроенного мироздания. Именно этим не в последнюю очередь объясняется особое, «средневековое» очарование, исходящее от романа.

В центре «Романа о Розе» стоит понятие куртуазной любви. Ко времени написания его первой части любовь эта превратилась во Франции в предмет самого настоящего культа: поэты, романисты, ученые наперебой рассуждали о ней, уточняли ее природу и характер, до тонкостей разбирали и классифицировали ее разнообразные формы.

Роман Гильома де Лоррис как раз и представляет собой как бы итоговую кодификацию средневековых теорий куртуазной любви (мотив любви с первого взгляда, отождествление ее с весной, необходимость полного подчинения героя своему чувству, целомудрие этого чувства, муки, причиняемые разлукой, и т. п.). При этом такая любовь трактовалась как единственно истинный способ бытия и потому обретала силу непреложной доктрины. Иными словами, дидактический смысл романа заключается в том «уроке», который он дает, и урок этот есть не что иное, как идеальная ритуализированная модель поведения куртуазного влюбленного («искусство любви»), о чем прямо говорится уже в прологе: «...c'est li «Romans de la Rose»/Ou l'art d'Amors, est toute enclose» (стихи 37—38).

Все дело, однако, в том, что «урок» преподносится не только как готовый рецепт, вложенный в уста Амура, Разума и Друга, но воплощен в самом сюжете романа. Сюжет этот представляет собой своего рода кальку с сюжетов кретьеновских романов и основан на схеме инициации, т. е. «испытаний» и следующего за ними «посвящения» героя, чей путь — это путь поиска идеала, который достигается, однако, лишь через преодоление различных препятствий. Эти препятствия символизируют в романе и неприступная стена, окружающая чудесный сад, и тяжелые раны, которые способен наносить Амур. Прежде

всего сама жизнь влюбленного, решившегося вступить в борьбу с такими могущественными врагами, как Зависть или Клевета, подвергается прямой опасности. Смысл сюжета — в превращении праздного юноши, не ведающего любви, т. е. отторгнутого от идеала, в куртуазного героя, человека, которому в трудной, но благой борьбе открылись истина и красота мироустройства.

Первая часть романа, таким образом, есть не что иное, как доведенная до логического конца и блестяще изложенная феодально-рыцарская утопия, сознательно замкнутая на самой себе и отгородившаяся от реальной жизненной практики. У Гильома де Лоррис Роза, Любовь, Разум, Привет, даже такие персонажи, как Зависть и Клевета, равно как и борьба между ними, отнюдь не были призваны воплотить и осмыслить реальные общественные конфликты, — они отражали лишь внутренние коллизии до предела сублимированного мира рыцарских идеалов. Однако уже «Роман о Ренаре», в целом с уважением относясь к этим идеалам, недвусмысленно подчеркнул именно их отвлеченность и нежизненность. Более того, вопиющий характер их утопизма выявился ко второй половине XIII в., когда на общественной арене рыцарское сословие оказалось серьезно потеснено в результате бурного роста городской буржуазии, с одной стороны, и заметного усиления централизующей королевской власти — с другой, а рыцарская идеология необратимо утрачивала свое господствующее положение.

Это как раз и видно на примере второй части «Романа о Розе», написанной Жаном де Мён, который с формальной стороны продолжил и завершил написанное Гильомом де Лоррис, а по сути, вступил в откровенную полемику как с ним, так и со всей куртуазной концепцией любви.

Сюжет второй части сводится к следующему: к безутешному влюбленному спускается Разум, затем появляется Друг и, наконец, Амур, обещающий приступить к осаде замка. Для этого он собирает своих вассалов, среди которых фигурирует и Лицемерие, оказывающее важную помощь герою: приняв на себя личину монаха, Лицемерие успешно разделяется с Клеветой, с помощью подарков втирается в доверие к Старухе и устраивает свидание юноши с Приветом, которого попутно убеждает в том, что отдавать сердце только одной женщине противно самой Природе. Появляется Венера, а Природа посылает на помощь войску Амура Гения. Одерживается победа, и Привет позволяет влюбленному

сорвать Розу. На этом герой пробуждается, а роман заканчивается.

Сюжет, однако, играет у Жана де Мён сугубо вспомогательную роль: сюжетные эпизоды то и дело прерываются длиннейшими рассуждениями персонажей и их спорами между собой, из которых в конечном счете и вырастает общая авторская концепция действительности, представляющая основной интерес второй части «Романа о Розе». Строго говоря, эта часть — не столько продолжение, сколько гигантский, часто иронический комментарий к первой части. Цель этого комментария — раскрыть аллегорический смысл сюжета, разработанного Гильомом де Лоррис. Однако, поскольку сам этот сюжет уже был аллегорией, вторая часть романа превращается в аллегорию аллегории.

При этом существенно меняются характер и смысловое наполнение аллегории у Жана де Мён. Мотив сна и онирической зыбкости всего происходящего он отодвигает далеко на второй план; не волнует его и куртуазно-символическая интерпретация мироздания: куртуазные персонализации уступают место «космическим», т. е. олицетворяющим в первую очередь различные природные начала. Таковы у Жана де Мён сама Природа, а также Венера, созданная Природой вовсе не для покровительства платонической любви, а наоборот — для продолжения человеческого рода; таков же и Разум, одно из основных достоинств человека и др. Подобному переосмыслению Жан де Мён в той или иной степени подвергает всех персонажей Гильома де Лоррис. Для последнего аллегория была способом перевести трубадурскую концепцию любви с языка лирики на язык повествовательной поэзии, тогда как для Жана де Мён это метод интерпретации вселенной и ее смысла, причем метод не мистический, а сугубо натуралистический и рационалистический, открыто опирающийся на Аристотеля. Таким образом, персонализация во второй части служит диалогизированному, драматизированному изложению и столкновению различных концепций и точек зрения, носителями которых оказываются Амур, Разум, Друг, Гений, Природа и даже Старуха. Роман о «куртуазной инициации» превратился под пером Жана де Мён в роман «интеллектуального воспитания», где главное место занимают дебаты. Так, традиционный спор между Любовью и Разумом дополняется конфликтом между женской (представленной Старухой) и мужской (представленной Другом) точками зрения на

любовь, а сама любовь толкуется совершенно не в куртуазном духе, а как противоборство женской и мужской стихий, доходящее до взаимной ненависти.

Вообще утонченная платоническая любовь Жаном де Мён последовательно высмеивается. Следуя за Аристотелем, автор утверждает преходящий характер любых индивидуальных форм и неуничтожимый — родовых. Применительно к человеку это значит, что главной задачей смертных индивидов, которую диктует им как сама Природа, так и Разум, является беспрестанное продление человеческого рода во имя его физического и духовного расцвета. Поэтому плотская (а отнюдь не платоническая) любовь — это высшее благо и необходимость; любые другие точки зрения сомнительны и подозрительны, ибо могут привести только к оскудению человечества, между тем как в действительности жизнь — это высший закон Природы. Отсюда Жан де Мён делает смелый вывод: все, что препятствует продлению жизни или ограничивает ее (не только целомудрие, но и супружество), противоречит Природе, создавшей «каждого для каждой и каждую для каждого». Жан де Мён прославляет одну только свободную любовь, глубоко сожалея о золотом веке, когда ей ничто не препятствовало.

В целом золотой век, когда не было ни брака, ни ревности, ни собственности, ни власти людей друг над другом, противопоставляется Жаном де Мён современности как продукту социальной деградации и нарушения заповедей Природы и Разума. Современный мир, в представлении автора, дисгармоничен, полон зла, противоречий, эгоистических стремлений и заслуживает только скептического отношения. Изображение всей этой дисгармонии (в особенности Жан де Мён ополчается против кокетства, непостоянства и двуличия женщин и против пороков монашества), при которой даже Любовь может восторжествовать лишь при поддержке Лицемерия, превращает вторую часть романа в самое настоящее сатирическое «зерцало», изображающее не отвлеченные силы, противостоящие идеалу любви, а вполне конкретные социальные пороки.

Тем не менее взятая в своей цельности концепция мироздания у Жана де Мён лишена какого бы то ни было пессимизма: силы зла и деградации не обладают самостоятельностью, они входят в иерархическую систему мироздания и занимают в ней одно из низших мест. Так, сколь бы могущественно ни было Лицемерие, но его дей-

стве принципиально ограничено Природой, управляемой, в свою очередь, Гением и в конечном счете благим богом. В центр мироздания бог поставил человека, этот подлинный микрокосм, создав его по собственному образу и подобию и наделив его таким драгоценным даром, как Разум, который Жан де Мён ценит чрезвычайно высоко, будучи уверен, что сам мир есть продуманная, логическая и умопостигаемая конструкция, созданная творцом.

Создав замечательный синтез всех основных тем и мотивов феодально-рыцарской поэзии, «Роман о Розе» явился ее своеобразным резюме и в то же время, благодаря Жану де Мён, наметил новые возможности и пути для развития средневековой словесности. Он оставался одним из самых популярных произведений XIV — XV вв. и служил неизменным арсеналом образов, концепций и реминисценций для многих и многих поэтов этого периода. Даже в эпоху Возрождения представители Плеяды, Ронсар и Дю Белле, весьма холодно относившиеся ко всему средневековому наследию, делали для «Романа о Розе» безусловное исключение. Роман хорошо знали и в других странах, в частности в Италии, где он оказал прямое влияние на творчество Петрарки и Боккаччо.

Городская лирика формируется во Франции с конца XII в., а в XIII в. становится уже вполне самостоятельным явлением, во многом зависящим от куртуазной поэзии, но во многом от нее и отличающимся. Чувствуя себя автономной поэтической силой, горожане создают на Севере Франции своеобразные поэтические объединения — «пюи» (puys) со своим уставом и главой, которого называли «принц».

Следуя куртуазной традиции, эти объединения устраивали собственные поэтические состязания. Куртуазное влияние при этом критически ассимилировалось в трех основных направлениях. Во-первых, рыцарский культ Дамы подвергался религиозно-нравственной сублимации и заменялся культом Девы Марии, воспеваемой в терминах куртуазной лирики. Во-вторых, однако, сами эти термины становились предметом довольно последовательного пародийного снижения; это прежде всего касается центрального жанра рыцарской лирики — любовной песни (ср. у Гаса Брюле: «В постель, где я сладко спал, явилась моя дама. Ах! Тот, кто нарушает столь сладкий сон, не ведает, что такое милосердие»); наиболее полное выражение такое пародирование нашло в жанре «дурацких песен» (см. ниже, с. 74). Такие песни процветали на специ-

ально устраиваемых праздниках. В-третьих, наконец, сам куртуазный мотив «любовного томления» преобразовался в городской лирике в мотив «томления по сладкой жизни», которая включала в себя три основных компонента — любовные утехы, вкусную еду, песни и пляски. Сохраняя декорацию куртуазной песни (весна, теплая погода, ручей или речка, зеленеющая листва, поющие птицы и др.), поэты охотно превращали ее в антураж для своеобразного «пикника с дамами» на лоне природы.

Важнейшую роль в городской поэзии играли сатира и дидактика. У крупнейшего поэта второй половины XIII в. **Рютбёфа** (ок. 1230—1285) любовная тема отсутствует вовсе, зато на первый план выдвигаются гражданские и публицистические мотивы. Рютбёф не порывает с рыцарскими идеалами добра, истины и справедливости. Защищая их, он неугомонно вмешивается во все животрепещущие вопросы современности — будь то рост нищенствующих монашеских орденов, их конфликт с Парижским университетом, внутренняя жизнь церкви или крестовые походы. Во всех случаях Рютбёф-сатирик нещадно бичует любую неправду и лицемерие, любые условия, любое лицо, забывшее о своем долге, и в первую очередь — представителей «черного духовенства», которое вообще было главным объектом нападок в средние века. Девиз Рютбёфа: «Презрен, кто лишь себе служил, а Бога и страну забыл!».

В жанровом отношении поэзия Рютбёфа разнообразна. Помимо сатир, он писал так называемые «сказы» (dits) — «О монашеских орденах», «О лжи» и др., среди которых выделяется остроумный «Сказ о травах», где Рютбёф умело пародирует речь рыночных шарлатанов-зазывал, торгующих лечебными растениями. Ему принадлежат также сатирико-аллегорические поэмы, написанные, в подражание «Роману о Розе», в форме «снов» («Путешествие в рай», «Сказ о лицемерии»), миракль «Чудо о Теофиле», фаблю, «жалобы», сочиненные на смерть знатных особ, и, наконец, «автобиографические» стихи («Жалобы Рютбёфа», «Бедность Рютбёфа», «Раскаяние Рютбёфа», «Женитьба Рютбёфа»).

Однако «автобиографичность» этих произведений очень специфична, на деле в них раскрывается не столько интимная жизнь поэта, сколько принципиальные особенности средневековой поэтики. Действительно, со страниц перечисленных стихотворений Рютбёф предстает совершенно жалким человеком — нищим, раздетым, голодным,

всеми преследуемым, несчастным в супружестве, вынужденным униженно выпрашивать у короля и его брата подавание, так что впору ужаснуться бедственному положению поэта в средневековом обществе. Однако стоит только обратить внимание на невероятное нагромождение бед, которые свалились на Рютбёфа и которые он столь красочно живописует (лошадь его сломала ногу; сам он потерял правый глаз, которым только и видел как следует; жена его, изображенная в виде сварливой пятидесятилетней старухи, понесла как раз в те дни, когда он сам, беспомощный, лежал в другом месте — на одре болезни; имущество пришлось заложить, а кормилица грозит вернуть ребенка, если ей не заплатят, и т. п.), как мы поймем, что Рютбёф не только обладает выраженным чувством комизма, но и — что самое главное — пользуется общим местом жанра «жалобы», который в данном случае как раз и требовал перечисления всевозможных несчастий. Это значит, что «автобиографические» стихи Рютбёфа не так уж и автобиографичны, но имеют прежде всего игровой характер. Возможно, конечно, что Рютбёф и вправду был не слишком богат, не слишком счастлив в супружестве и т. п., однако все дело в том, что сам мотив «несчастной женитьбы» или «сварливой жены» был задан устойчивым жанровым каноном, утрируя который Рютбёф строит свой карикатурный поэтический образ. Образ этот служит веселой мотивировкой, позволяющей жонглеру испросить очередное жалованье у владетельных особ. Тот же прием утрирования, подчиненный, правда, иным литературным задачам, мы встретим уже в XV в. у Франсуа Вийона.

ЛИТЕРАТУРА XIV — XV ВЕКОВ

В XIV — XV вв. Франция выдержала разорительную Столетнюю войну с Англией (1337—1453). Это тяжелейшее испытание показало жизнеспособность феодальных структур в стране, которая уже во второй половине XV в. пережила эпоху хозяйственного, социального и культурного возрождения. Война к тому же не прервала закономерных для развитого феодализма общественных процессов, прежде всего — процесса утраты крупными феодалами политической самостоятельности и укрепления королевской власти. Результатом явилось возникновение феодальной монархии с сословным представительством, которая надолго определила устойчивость социально-по-

литического строя во Франции. Однако из-за войны и феодальных усобиц процесс консолидации государства проходил медленно и трудно. Могущественные феодалы-сепаратисты (герцоги бургундские, бретонские и др.) не без успеха продолжали бороться за независимость от французской короны. С другой стороны, в стране шел неуклонный рост городов, которые, как правило, поддерживали короля и в свою очередь пользовались его покровительством.

Все это определило и особенности культурной жизни во Франции. Прежде всего само наличие крупных феодальных центров способствовало сохранению и оживлению традиционной рыцарской идеологии, нравов и добродетелей, которые продолжали играть роль морального кодекса для всего общества. Вместе с тем этот кодекс все чаще подвергался рационально-практической корректировке и переосмыслению, что вело и к перестройке литературы. Наконец, церковь продолжала утрачивать господствующее положение в сфере культуры и образования, которое все больше секуляризировалось. В университетах страны развитие получали дисциплины, связанные с практическими запросами общества и не зависевшие от той пользы, которую они могли принести непосредственно теологии, — математика, медицина, юриспруденция и т. п.

Что касается литературы, то в XIV в. она оказалась отмеченной рядом явлений, прежде всего в области историографии, где особо выделяются «Хроники» Жана Фруассара (ок. 1337 — после 1404), освещавшие военно-политические события современности с позиций рыцарских идеалов. Однако важнейшую роль в литературе того времени продолжала играть лирика.

Замечательно, что вопреки критике куртуазных ценностей, которой те подверглись еще в XIII в., модель лирического переживания, созданная трубадурами, выжила и сохранила свою силу в XIV в. Однако, оставаясь в рамках провансальской традиции, французские поэты существенно обогатили репертуар жанровых форм и версификационной техники. На смену жанровой подвижности лирики трубадуров пришли так называемые **фиксированные жанры**; в частности, любовная песнь провансальцев уступила место балладе и королевской песни.

Б а л л а д а, состоявшая из трех строф с твердым количеством строк и порядком рифм, заканчивалась посылкой, обращенной к лицу, которому было адресовано стихотворение. К о р о л е в с к а я п е с н ь имела сходную

структуру, но состояла не из трех, а из пяти строф. Фиксированной была и схема р о н д о, объем которого, однако, мог относительно свободно варьироваться. В и р е л е строфа имела больший объем, нежели в рондо. Особой изощренностью отличалась форма лэ, состоявших из двенадцати строф. Первая и последняя походили друг на друга, зато все прочие обладали собственной метрикой и системой рифм; каждая пара к тому же сопровождалась собственной мелодией. При этом все названные жанры предназначались не для чтения, а для напевного музыкального исполнения, и их мелодическая структура была столь же сложной, что и стихотворная. Сложность эта касалась буквально всех элементов формы: поэты нарочно придумывали «трудные» (например, омонимические) рифмы, усложняли строение строф, использовали акrostихи и анаграммы, сочиняли стихи-палиндромы и т. п. Эффект заключался в том, чтобы вложить лирическое переживание в максимально затрудненную форму, придав ему предельную интенсивность.

Поэзия тем самым принципиально мыслилась как «мастерство», имеющее свои правила и законы, которым необходимо учиться. Так укреплялось представление о «науке поэзии», источник которой видели в античной риторике, хорошо известной в среде ученых клириков средневековья. Риторика, которая — от Аристотеля до Квинтилиана — детально разработала правила построения прозаических высказываний, их типы, «части» и т. п., мыслилась как естественный образец для поэзии с поправкой на стихотворную природу последней. Поэтому господствующим стало представление о поэзии как о «второй риторике», и в обиход, начиная с XII в., вошли различные руководства по поэтике (*poetria*), первоначально сочинявшиеся на латинском языке. Первая французская поэтика принадлежит Эташу Дешану — «Искусство сочинять и слагать песни, баллады, виреле и рондо» (1392).

В связи с этим меняется самый статус поэта в обществе: на смену поэту-дилетанту, сочинявшему стихи в часы досуга, приходит поэт-профессионал, владеющий своим искусством, знающий ему цену и пишущий чаще всего на заказ.

Особая роль принадлежала жанру, называвшемуся *dit* (сказ, рассказ). Эти произведения были лишены музыкального сопровождения и предназначались для чтения и рассказывания, представляя собой либо сюжетное по-

вестование, либо нравописание, либо нравоучение, либо, наконец, традиционный для средневековья «спор» (о том, например, кто несчастнее — дама, потерявшая возлюбленного, или рыцарь, которому изменила дама). Тематическая свобода и формальная облегченность жанра позволяли поэту обогащать изложение собственными наблюдениями, излагать дискуссионную точку зрения и др.

Вообще лирика XIV и XV вв. тяготеет к тому, чтобы ввести в свой круг живой опыт поэта, конкретные события его жизни, его переживания и симпатии. Однако надо помнить, что при любой степени автобиографичности, искренности и трогательности такой лирики она сохраняла свою исконную средневековую черту — отливала индивидуальный опыт в канонические формы жанров, образов, сюжетных ситуаций и т. п.

Это хорошо видно в творчестве **Гильома де Машо** (ок. 1300—1377). В одном из своих *dits* он повествует о поздней любви к некоей юной красавице. Возможно, что этот факт автобиографичен. Однако сам мотив «несчастной любви» и его трактовка, равно как и образ красавицы, были заданы поэту устойчивой традицией, с которой он и не думал порывать. Более того, Машо даже и не пытается выразить неповторимость своего чувства, но, напротив, сознательно «подводит» его под клишированные и всем хорошо известные примеры, сравнивая себя то с героями античных любовных историй (Пирам, Леандр), то с влюбленными персонажами рыцарских романов (Ланселот) и т. п. В целом *dits* Машо аллегоричны, имеют формы видений и снов или куртуазных дискуссий. Лирика его также представляет собой вариации на куртуазную тему любовного томления и самосовершенствования. Новаторство же Машо заключалось, во-первых, в развитии принципов риторической поэзии, а во-вторых, в ее музыкальном обновлении (Машо был выдающимся полифонистом), что и обусловило его огромное влияние на последующую поэзию.

В отличие от Машо, его ученик **Эсташ Дешан** (ок. 1346—1406) был гораздо более чувствителен к актуальным общественно-политическим событиям современности, хотя отнюдь не порывал с куртуазной поэзией. Однако талант Дешана — это по преимуществу талант сатирика, моралиста и публициста. В аллегорической поэме «Зерцало брака» он бичует женскую природу, становясь на сторону Жана де Мён в бесконечном споре о женщинах, занимавшем литературное средневековье. Будучи вполне

равнодушен к музыкальной стороне поэзии, Дешан в то же время целиком разделял риторические установки Машо, что и позволяет говорить о существовании школы **Машо — Дешана**.

В русле этой школы находится творчество **Кристины Пизанской** (1364 — ок. 1430). Ее *ditts*, написанные в форме снов и аллегорий, а также рондо и баллады в духе Машо не отличаются оригинальностью, но поражают своей естественной легкостью, изяществом и свободным владением трудными формами. Прославилась Кристина Пизанская прежде всего многочисленными сочинениями в стихах и в прозе («Сказ о Розе», «Послание богу Любви» и др.), где выступила в защиту женщин и против «женоненавистника» Жана де Мён, оживив тем самым неугасавшую контроверзу.

В риторическом русле школы Машо — Дешана находится также поэзия **Алена Шартье** (1385 — ок. 1433). Тем не менее он сумел вызвать настоящую бурю в литературном мире небольшой поэмой «Немилосердная красавица» (1424), которая вызвала множество споров, поэтических подражаний и «возражений», сделав имя автора знаменитым на протяжении всего XV в. Причина в том, что взяв вполне традиционную тему, в сущности лишь резюмировавшую мотивы куртуазной лирики, он заострил акценты настолько, что поэма приобрела неожиданно полемическое и провоцирующее звучание. Героиня Шартье принимает знаки любви и вопли отчаяния несчастного влюбленного с таким пренебрежением, что из благородной Дамы, которой честь диктует быть сдержанной, превращается в безжалостную капризную кокетку, наделенную чертами шокирующего эгоизма. Дама тем самым оказалась лишенной всякого ореола возвышенности, а куртуазная утопия — сведенной с небес на землю. Поэма Шартье в очередной раз свидетельствовала о внутреннем кризисе, подтачивавшем трубадурский идеал.

Наконец, к школе Машо следует отнести творчество одного из самых крупных лириков XV века — **Карла Орлеанского** (1394—1465). Ограниченная любовной тематикой, аллегоричная, наполненная книжными реминисценциями, но вместе с тем отличающаяся особой «отделанностью» и изяществом поэзия Карла Орлеанского свидетельствует о высоком уровне профессионализма французской лирики в первой половине XV в. Наиболее подкупающая черта творчества Карла Орлеанского — та живая искренность, которой наполнены традиционные

формы и образы его стихотворений. Кроме того, Карл Орлеанский сыграл заметную роль и в «литературно-общественной» жизни своей эпохи. Его двор в Блуа стал одним из поэтических центров Франции, где поэт-меценат устраивал столь распространенные в эпоху средневековья литературные «состязания». В одном из них, по преданию, принял участие и Франсуа Вийон.

Франсуа Вийон

Творчество **Вийона** (1431 — после 1463) представляет собой одну из вершин средневековой поэзии, но такую, откуда он с откровенной насмешкой оглядывает почву, его породившую.

В отличие от большинства современных ему поэтов, Вийон не был ни знатным сеньором вроде Карла Орлеанского, ни человеком, находившимся на «жалованье» у кого-либо из владетельных особ. Вийон был недоучившимся клириком, не раз вступал в конфликт с законом, много бродил по дорогам Франции, попадал под стражу и в тюрьмы, был приговорен к смертной казни, хотя и помилован, и подконец — изгнан из Парижа, после чего след его теряется.

Некоторые из фактов биографии Вийона запечатлены в его произведениях, однако его поэзия интересна и значительна не столько своей автобиографичностью, сколько сложной соотносительностью со всей средневековой лирикой. Вийону, помимо отдельных стихотворений, принадлежат два произведения — **«Малое завещание»** (1456), шутовская поэма, в которой Вийон, покидая Париж (под предлогом неразделенной любви к «немилосердной Даме», а на самом деле — страшась столичного правосудия), оставляет своим друзьям и недругам несуществующее наследство; и **«Большое завещание»** (1461), написанное в таком же духе.

Первая черта Вийона как поэта состоит в том, что он легко и органично усвоил важнейшие особенности всей средневековой лирики, и прежде всего ее тематику. Таков, например, сам мотив «безжалостной красавицы», отвергающей «мученика любви», который организует оба «Завещания»; идея смерти, уравнивающей всех; тема «колеса Фортуны» и т. п. Традиционны также образность Вийона, его изобразительные приемы, его жанровый репертуар (излюбленный жанр — баллада). Традиционна стихотворная техника: Вийон — поэт-виртуоз, великолепно

владеющий версификацией, рифмой, получающий видимое удовольствие от составления акростихов, анаграмм и т. п. Будучи поэтом комическим, он особый вкус чувствует к комизму «вывороченной поэзии» (см. о ней с. 20, 39): его «Баллада о Толстухе Марго» — прекрасный образец так называемых «дурацких песен», существовавших как постоянный аккомпанемент к серьезной лирике XII — XV веков и выводивших в качестве героини не благородную красавицу, а старую и злую сводню или безобразную публичную женщину, обменивающуюся со своим любовником ругательствами и тумаками. Наконец, и сам жанр бурлескного «завещания» не был изобретением Вийона, а представлял собой канонический жанр средневековой комики.

В чем же в таком случае новаторство Вийона, обеспечившее ему совершенно уникальное место во французской поэзии? Оно — в той критической дистанции, которую Вийон сумел установить по отношению ко всей (как серьезной, так и комической) культурно-поэтической традиции зрелого средневековья. Вийон — поэт прежде всего и по преимуществу п а р о д и р у ю щ и й, однако его пародирование в целом отличается как от привычной сатиры, так и от веселого «снижения», которым занималась «вывороченная» поэзия. Смех Вийона основан не на буффонном удвоении пародируемых норм, произведений и т. п., а на безжалостном разрушении и обесценении канонов средневековой поэзии.

Почву для такого радикального критицизма давал уже сам факт многовекового существования этой поэзии. Упорно сопротивляясь времени, варьируя формы, стремясь спрятаться под защиту усложненной риторики, она тем не менее вступила в XV в. в период если не упадка, то во всяком случае определенного застоя. Ее каноны все больше превращались в штампы, вызывающие недоверчивое к себе отношение. Поэма Алена Шартье — только один из симптомов. Во времена Вийона встречалось уже немало поэтов, которые по всем правилам описывали невероятные муки «отвергнутого влюбленного», с тем, однако, чтобы в последней строчке заявить: «Так принято говорить, но в жизни так никогда не бывает».

Вийон довел эту тенденцию не просто до логического предела, но до взрыва. Принцип его поэзии — ироническая игра со всем общепринятым, раз и навсегда установленным; излюбленные средства — антифразис и двусмысленность.

С особой непосредственностью игра Вийона ошутима на предметном уровне — там, где появляются конкретные персонажи и вещи. Если Вийон называет кого-либо из своих «наследников» «честнейшим малым», то, значит, тот отъявленный прохвост, если дарит знакомому «красивый воротничок», то подразумевает веревку палача, а если хвалит «прекрасную колбасницу» за то, что она «ловка плясать», то обыгрывает второе, жаргонное и непристойное значение этого слова. Все характеристики и все «отказы» у Вийона, по меньшей мере, двусмысленны, у него нет ни слова, сказанного «в простоте», а потому его игра имеет не эпизодический, но тотальный и целенаправленный характер. Указывая на первое, лежащее на поверхности значение того или иного слова, Вийон делает это лишь затем, чтобы за ним немедленно открылось второе, третье, четвертое, чтобы эти значения, перекрещиваясь и противореча друг другу, поколебали устойчивый порядок мира, его привычные смысловые связи.

Иронический смысл «Завещаний» обнаруживается и в том, что Вийон почти нигде не говорит «своим голосом». Если он обращается с поздравлением к аристократу Роберу д'Эстувиллю, то составляет его в куртуазных выражениях, если речь заходит о менялах с Нового моста, Вийон к месту вворачивает словечки из их жаргона, если говорит о ворах — он может написать целую балладу на арго. Однако Вийон не похвается умением владеть этими стилями, не спорит с ними и не соглашается. Ясно видя их социальную относительность, условность, а следовательно, и фальшивость, он все их — и совершенно в одинаковой мере — передразнивает. По сути дела, оба «Завещания» — это коллаж из чужих стилей, ни один из которых Вийон не хочет и не может превратить в существенный способ самовыражения. Вот почему в «Завещаниях» сравнительно нетрудно узнать самые различные «голоса» средневековья (черта, резко контрастирующая с абсолютным «монологизмом» риторической поэзии), но гораздо труднее различить чистый, беспримесный голос самого Вийона.

Обращаясь к средневековой традиции как к материалу, подлежащему дискредитации, Вийон проявляет удивительную изобретательность. Так, в «Жалобах Прекрасной Оружейницы» он пародирует традиционно-каноническое описание красоты, наделяя ею не Даму, а публичную девицу, в результате сам жанр «жалобы» из средства поэтического выражения превращается в предмет ирони-

ческого рассматривания. Даже «вывороченная поэзия» становится у Вийона объектом издевки. «Баллада о Толстухе Марго», например, совершенно адекватно воспроизводит все особенности «дурацких баллад», однако ее пародийный смысл был очевиден для тех, кто знал, что в роли «героини» здесь фигурирует не реальная женщина и даже не канонический для жанра образ «девки», а... изображение девицы, красовавшейся на вывеске одного из парижских притонов.

На первом плане у Вийона оказался сам «лирический герой» средневековой поэзии, спародированный во всех своих основных ипостасях. Невозможно сомневаться в биографической достоверности ряда фактов, послуживших поводом для написания «Завещаний»: известно, что Вийона действительно пытал епископ Тибо д'Оссиньи, что однажды он был избит по наущению женщины по имени Катерина де Воссель и т. п. Вийон «признается» во всем этом. Однако его «признания» более всего далеки от бесхитростной исповеди: Вийон не «поверяет» свою жизнь, он разыгрывает ее — разыгрывает в традиционных образах лирического героя. Эти образы — не более чем маски, которые он последовательно примеривает на себя. Вот эти маски: «школяр-весельчак», прожигатель жизни, завсегдатай притонов и таверн; «бедный школяр», неудачник, сетующий на судьбу; «кающийся школяр», оплакивающий растраченное время и невозвратную молодость; «влюбленный школяр», сгорающий от страсти; «отвергнутый школяр», бегущий от жестокосердной возлюбленной; «школяр на смертном одре», умирающий от неразделенной любви и диктующий свою последнюю волю.

Основной прием, которым пользуется при этом Вийон, — притворное вживание. Он настолько симулирует полное слияние с каждой из используемых им масок, что на какой-то миг даже заставляет поверить в свою серьезность. Таков, например, образ «кающегося Вийона», сожалеющего о том, что предпочел «книгам» «кабаки». Однако, едва успев создать этот образ, Вийон немедленно и иронически отстраняется от него, лицемерно противопоставляя ему идеал добропорядочного горожанина, проводящего ночи в теплой супружеской постели.

Иронического эффекта Вийон добивается не только путем прямого пародирования, но и путем сталкивания между собой традиционных жанров, приемов, образов и стилей. Ведь все подобные формы имели в средневековой поэзии собственную сферу приложения и влияния, были

четко разграничены и вместе с тем взаимно пригнаны, так что в конечном счете создавали единую, прочную и осмысленную поэтическую картину мира. Вийон вырвал эти формы из их привычных гнезд, оторвал от тех областей действительности, за которыми они были закреплены, и свел, перемешал на крошечном (всего около 3000 строк!) пространстве обеих «Завещаний». В результате устойчивая и целостная картина мира, выработанная средневековой поэзией, дала множество трещин, распалась на фрагменты, лишенные внутренней связи, обесцененные и в конце концов — обесмысленные.

Здесь-то и открывается перед нами другой, драматический аспект творчества Вийона. Он заворочен игрой со средневековой образностью, но есть в этой игре некое ожесточение: поэт словно обижен на поэзию своего времени за то, что его человеческий опыт не вмещается в ее условные формы. Заподозрив все канонические средства поэтического выражения в их неадекватности жизни, Вийон тем самым отказался от создания не пародийного, а серьезного образа «лирического Вийона».

Подлинный Вийон и «образ Вийона» в «Завещаниях» сильно отличаются друг от друга в двух отношениях. Подлинный Вийон, во-первых, — это прежде всего «кукольник», управляющий множеством марионеток под именем «Вийон». Однако все переживания этого «Вийона» потому и не отличаются ни глубиной, ни искренностью, что это условные переживания.

А между тем поэту было что сказать. Не забудем: он не просто играет распространенными образами, он разыгрывает в них собственную жизнь. Ведь образ виселицы, преследовавшей его, как наваждение, ужас и ненависть, которые внушал ему Тибо д'Оссиньи, жгучая обида на женщину, посмеявшуюся над ним, — все это такие же реальности судьбы и поэзии Вийона, как и его ироническая игра. В этом смысле Вийон — а уже не пародийный «образ Вийона» — также является подлинным героем «Завещаний». Его лицо можно разглядеть буквально повсюду, а голос расслышать в каждой строчке, но именно разглядеть и расслышать, потому что лицо это никогда не является нам открыто, а голос нигде не звучит прямо. Ни за что не желая заговаривать о себе всерьез, Вийон лишь выглядывает из-за многочисленных «масок», а собственные интонации нарочито смешивает с интонациями переразбиваемых им персонажей.

Яркий пример — «Двойная баллада о любви», где пародийно перечисляются персонажи античной и библейской мифологии, «поглупевшие» от страсти, — Соломон, в угоду своим женам склонившийся к чужим богам, Сарданапал, позволивший переодеть себя в женское платье, и т. п. И вдруг эта вереница легендарных персонажей размыкается, чтобы дать место вполне современной фигуре самого Вийона, выскакивающей совершенно неожиданно, как «черт из коробочки»: «Меня ж трепали, как кудель, / Зад превратили мне в котлету! / Ах, Катерина де Воссель / Со мной сыграла шутку эту».

Фигура Вийона здесь в высшей степени двусмысленна. Поставленный в ряд с пародийными персонажами, Вийон сам неизбежно начинает восприниматься как один из них, как гротескная марионетка. Но упоминание совершенно конкретного имени Катерины де Воссель и намек на реальные обстоятельства инцидента говорят о том, что Вийон имеет в виду какой-то реальный случай из своей жизни, оставивший рану в его душе. Подлинный облик Вийона приоткрывается лишь на миг, чтобы тут же скрыться за условной маской «влюбленного» и «потерпевшего от любви» школяра. В последней строфе баллады мы видим уже одну только маску.

Суть дела, таким образом, в том, что, осмеяв все старые каноны средневековой лирики, Вийон не создал (да и не мог создать) никакого нового канона или образной «скорлупы», в которую смог бы уложить свою индивидуальность: его сокровенное «я» осталось совершенно оголенным и беззащитным.

Вийон вовсе не стремится выставить на всеобщее обозрение эту наготу и эту беззащитность, он стыдится своих обид и неудач, своей боли. Его стихи более всего далеки от сознательной исповеди, ибо, чтобы вывернуть себя наизнанку перед чужими людьми, нужна либо большая самоуверенность, либо большое доверие к этим людям. Ни того, ни другого у Вийона не было. Наоборот, он до крайности неуверен в себе, а от окружающих ждет не сочувствия, а одного только недоброжелательства и преследований. Он озабочен не тем, чтобы поэффектнее подать свое «я», искусно наложив на лицо куртуазный грим, а тем, чтобы как можно тщательнее скрыть его за спасительными личинами — единственной защитой, позволяющей Вийону ускользать от осуждающих и насмешливых взглядов, направленных на него со всех сторон. Но именно потому, что поэт не озабочен тем, чтобы приукрасить себя,

он предстает перед нами таким, каким был на самом деле, а не таким, каким ему хотелось бы казаться: когда его личность — против его собственной воли — все же приоткрывается перед нами, нас поражает не ее куртуазная возвышенность и многозначительность, а ее абсолютная неподдельность.

Драматическая сила этого «эффекта неподдельности» возникает из контраста и напряжения между двумя полюсами его поэзии — между пародийной условностью масок, в которых Вийон нарочно является перед своей аудиторией, и человеческой безусловностью его истинного «я», которое он тщетно пытается утаить; между изощренностью его игры со всеми формами средневековой экспрессии и простотой черт его собственного лица, не тронутого средневековой лирической подмалевкой.

Творчество Вийона пользовалось достаточной известностью не только среди его современников, но и среди ближайших потомков, однако в историко-литературном отношении оно скорее свидетельствовало о том тупике, в который зашла старая, но упорствовавшая в своем существовании куртуазная поэтическая модель. Обозначив этот тупик, Вийон тем не менее не открыл новых путей для поэзии, не создал новой образности, ни в чем не превзошел лирики Возрождения; он лишь поставил если не точку, то во всяком случае внушительный вопросительный знак к доброй, но несколько обветшавшей традиции, которой предстояло либо заглохнуть, либо подвергнуться решительной перестройке.

Однако в целом поэзия XIV — XV вв. переживала не кризис упадка, а своеобразный кризис развития, в ходе которого, принципиально оставаясь в пределах средневекового типа мышления, набирала силу и оформлялась **новая литературная традиция**. Корни этой традиции можно проследить еще в XIII в. у таких авторов, как Рютбёф; ее особенности определенно выражены у поэтов школы Машо — Дешана, проявившись, в частности в самом факте расцвета жанра *dit*, а также в «автобиографиях» и «исповедях» Машо, Фруассара или Кристины Пизанской; однако во всем своем значении традиция эта выдвинулась на первый план в творчестве «великих риториков» — многочисленной и могущественной школы, господствовавшей во Франции не только во второй половине XV, но и в первой четверти XVI в., т. е. в эпоху появления новых, ренессансно-гуманистических идей,

с которыми эта школа некоторое время успешно соперничала.

Наиболее известными представителями школы являются: ее глава Жорж Шателен (ок. 1410—1475), Жан Молине (1435—1507), Оливье де Ламарш (ок. 1425—1502), Жан Мешино (ок. 1420—1491), теоретик школы Пьер Фабри (1450 — ок. 1520), Гийом Кретен (ок. 1460—1525) и, наконец, последний и наиболее крупный из «великих риториков» — Жан Лемер де Бельж (1473 — ок. 1525).

Особенности новой традиции ясно видны при ее сравнении со средневековым эпосом и романом. Эпические сказания продолжали бытовать и в XIV, и в XV в., однако они уже давно перестали развиваться, перестали быть живым явлением культуры, превратившись в ее память; бытовали, даже претерпевали известную эволюцию и романы, но и они утратили прямую связь с современностью. Эпико-романическая куртуазная традиция локализовалась если и не на периферии, то, так сказать, в «кладовой» средневековой культуры. Причина в том, что предмет эпоса и романа было п р е д а н и е, легендарное прошлое, «век героев», выступавший как норма и образец для современности, но ей отнюдь не тождественный.

«Великие риторики» с размахом осуществили эпохальное дело переориентации поэзии с эпического и романического предания на актуальное настоящее, на текущую жизнь. Окружающая действительность вошла в их творчество едва ли не во всей своей полноте, в самых различных своих проявлениях — начиная от больших общественно-политических событий (отношения между государствами, войны, социальные столкновения и т. п.) и кончая мельчайшими эпизодами частного быта поэта и его среды. Отсюда вытекает несколько важных особенностей творчества «великих риториков».

Во-первых, стремление откликнуться на реальное многообразие действительности требовало многообразия средств ее поэтического осмысления. Поскольку, однако, средневековая культура в принципе не знает понятия «личной оригинальности», не знает новоевропейской ситуации, при которой неповторимая личность всякий раз должна заново интерпретировать постоянно меняющуюся жизнь, постольку между поэтом и реальностью всегда стоит категория жанра и широта тематического охвата окружающего мира может достигаться только за счет расширения жанрового репертуара, что и осуществили

«великие риторики», мобилизовав все множество жанровых и вообще, образных, изобразительных форм средневековья и античности, подходивших для их целей: здесь и большая аллегорическая поэма, и баллада, рондо, «жалоба», «похвала», эпитафия, послание, сатира, идиллия, «рассуждение», бурлеск, пейзажная зарисовка, портрет и т. п. Жанр выбирался по признаку его соответствия изображаемому предмету или ситуации.

Во-вторых, сама «жадность» «великих риториков» к действительности объясняется их представлением о миссии поэта. Если долгое время занятие поэзией мыслилось как развлечение, как досужее, хотя и не лишнее приятности времяпрепровождение, то риторическая школа поставила во главу угла понятие общественной пользы поэтического творчества. Поэзия для них была не только профессиональным (а не дилетантским) делом, но делом в высшей степени серьезным, — нравственным воспитанием и образованием современников и всего рода человеческого. Отсюда — высокий образ поэта-наставника и некоторый педантизм «великих риториков», хотя в целом им не были чужды ни смех, ни праздничность.

В-третьих, выраженный интерес к актуальной конкретности жизни естественным образом приводил «великих риториков» к необходимости фиксировать и изображать различные детали действительности, например шлемы, помятые во время сражения, почерневшие от порохового дыма лица и т. п., короче — к зримости изображаемого. Но, будучи вполне средневековыми поэтами, «великие риторики» любое единичное явление рассматривали прежде всего как воплощение некоей общей «сущности» или «категории»: просто описать, скажем, борьбу между двумя королевскими домами значило для них ничего не сказать; смысл появлялся только тогда, когда эта борьба становилась отражением вечного сражения между Добром и Злом, а это уже предполагало существование «Олимпа», т. е. аллегорических фигур «богов», олицетворяющих различные силы и нравственные начала мира, управляющих делами людей и вмешивающихся в них. Аллегоризм, эмблематика — принципиальная черта поэзии «великих риториков», но она не исчерпывает их поэтики, а как бы создает противовес отмеченной выше тяге к чувственной конкретности образа, так что в результате напряжения между этими двумя полюсами возникал выразительный художественный эффект.

В-четвертых, чрезвычайно важна качественная специфика аллегории у «великих риториков». Внешне неотличимая от традиционной средневековой аллегории, она все же существенно иная. Боги «великих риториков» были либо олицетворением абстрактных качеств и понятий (Правосудие, Мир и т. п.), либо богами греко-римской мифологии (Вулкан, Марс и др.), но это-то и важно, ибо тем самым они оказывались уже не «своими», христианскими, а «чужими», языческими богами. Однако в таких богов никто не верил всерьез, они были лишь условными фигурами, придавая аллегоризму «великих риториков» декоративный и даже игровой характер, что особенно ощутимо на фоне, скажем, проникновенного символизма «Романа о Розе». Кроме того, такая декоративность ставила поэтов школы как бы в свободное положение по отношению к эпическому и куртуазному преданию: полного разрыва здесь не было («риторики» активно прибегали к арсеналу образов и приемов эпико-романической традиции), но было избавление от принудительной силы этого предания.

Наконец, сам интерес «великих риториков» к античному кругу идей и представлений свидетельствует не только о том значении, которое они придавали всякой образованности, но и об ученом характере самого их аллегоризма и всего творчества, когда на смену авторитету предания в поэзии окончательно пришел авторитет книги как подлинного источника мудрости. С книжным (латинским и итальянским по преимуществу) влиянием во многом связан и сам «риторизм» школы. Ее виртуозность доходила до того, что поэты сочиняли стихотворения в виде ребусов. Само по себе это не было новшеством. Однако у «великих риториков» традиция словесной игры во многом потеряла свою магическую функцию и превратилась в свидетельство профессионализма и силы поэтического языка, а следовательно — и его высокой роли.

Отход от предания и обращение к текущей современности ярко проявился также и в другом факте культуры XIV — XV веков — развитии прозаических жанров. Действительно, в той мере, в какой сам поэтический язык ассоциировался с высокой эпико-романической традицией, перешагнуть через нее естественнее всего было путем языка прозы. Это прежде всего проявилось в развитии историографии, принявшей вид хроник (Жан Фруассар, 1337 — ок. 1404) и мемуаров (Филипп де Комин, ок. 1446—1511), но также и в развитии повест-

в о в а т е л ь н о й литературы, не претендовавшей на документальную историческую достоверность.

К такой литературе в первую очередь относится «История маленького Жана де Сентре» (1456), принадлежащая перу **Антуана де Ла Саль** (1388 — ок. 1469). История эта взята не из эпоса и не из бретонских легенд, а как бы непосредственно из жизни (прототипом героя послужил реальный человек, а антураж живо передает основные приметы быта и нравов XV в.) и строится как своего рода хроника жизни или биография героя. В сюжетном отношении «История» представляет собой рассказ о рыцарском воспитании героя, причем, несомненно, рыцарские идеалы создают ту позицию, которая определяет взгляд автора на мир. Мир этот, однако, изображается в его вполне реальном и прозаическом облики: традиционная Дама, дающая герою первые уроки куртуазного вежества, на поверку оказывается весьма бойкой вдовушкой, которая отнюдь не платонически влюбляет в себя Жана и оплачивает его услуги. А когда герой отправляется на поиски рыцарских приключений и славы, она немедленно находит утешение в крепких объятиях приглянувшегося ей молодого аббата. Хотя автор и заставляет героя в конце концов отомстить, сам зазор между идеалом и жизнью выглядит в романе впечатляюще.

Прозаические **«Пятнадцать радостей брака»** продолжают линию сатиры на брачную жизнь и женское двоедушие, восходящую к «Роману о Розе», «Зерцалу брака» Эсташа Дешана и т. п., однако опять-таки здесь важно наполнение «общих мест» средневековой дидактики живой плотью реальной действительности. Произведение построено как собрание «примеров», которые не только не абстрактны, но спроецированы на материал обыденных и интимных ситуаций и обладают подчеркнутой чувственной наглядностью, чем и отличаются от того же «Зеркала брака» Дешана, тяготеющего к схематизму. Ситуации и мотивы «Пятнадцати радостей брака» близки к ситуациям и мотивам фаблю. Фаблю, однако, веселы по самой своей природе: изображая тот или иной «казус», они тем самым всегда изображают лишь отклонение от нормы, а значит, сама норма сохраняет для них общеобязательную силу. Для анонимного же автора все живописуемые им «радости» брачной жизни, которая есть не что иное, как неустранимое противоборство мужчины и женщины, на всю жизнь скованных одной цепью, как раз и представляют собой единственно возможную норму бытия,

а потому и описываются в тонах серьезной и грустной многозначительности: брак — взаимный плен, освобождение от которого может принести только смерть.

Заметным произведением повествовательной прозы XV века являются также «Сто новых новелл» — анонимный сборник, воспроизводящий сюжеты фавлю, но вместе с тем ориентированный на те приемы их повествовательной обработки, которые были распространены в Италии XV века («Книга фавелл» Поджо Браччолини).

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ДРАМА

Огромную роль в средневековой культуре играла драматургия, ибо она обращалась ко всем сословиям без исключения, выражала представления всего общества, не требовала «образовательного ценза» и, поскольку представления разыгрывались на площадях, была общедоступна. Особая популярность театра была связана также и с тем, что он представлял собой драматизацию различных повествовательных жанров, сюжеты которых обычно были хорошо известны публике; изображая эти сюжеты, он добивался эффекта особой наглядности и непосредственности воздействия на зрителя.

Первые образцы средневековой драмы зафиксированы еще в конце XII и в XIII вв. К ним относятся: миракль «Игра о святом Николае» Жана Боделя, «Миракль о Теофиле» Рютбёфа, анонимный «Фарс о мальчике и слепом», а также две «комедии» Адама де Ла Аль — «Игра в беседе» и «Игра о Робене и Марион». Расцвет средневекового театра приходится на XV в.

В жанровом отношении театр этот представляет значительное разнообразие. Миракль («чудо») был религиозно-дидактической драмой, а ее сюжет — драматизированным изложением легенды или жития святого, совершившего какой-либо тяжкий проступок и спасенного заступничеством Богоматери. Наибольшее распространение миракли получили в XIV в.

Мистерии (от лат. *ministerium* — служба), постановка которых находилась в ведении городских цехов и муниципалитетов, разыгрывали в основном библейские сюжеты — как ветхозаветные, так и новозаветные. Известны «Искушение» Эсташа Меркаде (конец XIV в.), «Мистерия Ветхого завета» (50-е годы XV в.), «Мистерия Страстей Господних» Арнуля Гребана (50-е годы XV в.)

и др. Эти произведения обычно достигали огромных размеров. Так, «Мистерия Ветхого завета», излагавшая все основные события от сотворения мира до рождения Христа, включала в себя около 40 пьес, насчитывала 50 000 стихов и исполнялась 250 актерами. Такие представления разыгрывались в течение нескольких дней, а бывало, и недель, деловая жизнь повсюду замирала, и зачарованные горожане наблюдали, как прямо перед ними разворачивается вся «Священная история». В мистериях с особым размахом проявилась одна из основных черт средневекового мировоззрения и поэтики — соединение иносказательного толкования изображаемого с его подчеркнуто чувственной остротой: мистерии как бы погружали патетический смысл «Священной истории» в стихию плотской натуральности. И это понятно, поскольку страдания библейских мучеников, и прежде всего самого Христа, воспринимались как самая настоящая реальность, имевшая искупительное значение. На подмостках праведников клали на горячие жаровни, бросали в яму к диким зверям, распинали на кресте, обезглавливали и т. п. Чем более кричащими красками рисовались подобные сцены, чем более жестокими они были, тем большей оказывалась сила чувственно-мистического внушения. С другой стороны, религиозная патетика тесно соседствовала с бытовым и комическим элементом, когда, например, Ной представлял бывалым моряком, а его жена — сварливой бабенкой. В целом мистерии были пышными, красочными зрелищами, поставленными с большим размахом с применением всех возможных средств театральной машинерии: зрители видели море с плывущими по нему кораблями, адское пламя, вырывающееся из специальных устройств, кровь казненных, хлеставшую из бычьих пузырей, и т. п. Постановка мистерий, требовавшая большой организации, приводила к возникновению различных «братств», в которые объединялись актеры-любители из горожан («Братство Страстей Господних», «Братство Двенадцати Апостолов» и др.).

Светский театр был представлен м о р а л и т е — нравоучительно-аллегорическими представлениями, получившими особое распространение в середине XV в. Так, в моралите «О Разумном и Неразумном» один герой, одержимый Безумием, Распутством и т. п., в конце концов попадает в ад, тогда как другой, слушающийся Разума и Веры, завершает свою жизнь в раю.

Чрезвычайной популярностью пользовались также комические представления. Соти были чрезвычайно близки к «вывороченной», шутовской поэзии средневековья, на что указывает само их название («дурачества»). Актеры, объединенные в два «братства» — «Базошь» и «Беззаботные ребята», избирали из своей среды главу — Принца дураков и Дурацкую мать, носили «дурацкую» одежду (шутовские колпаки, погремушки и т. п.). Соти прибегали к аллегории и нередко представляли собой срамословие и глумление над наиболее высокими «персонажами» средневекового общества, не исключая королей, пап и кардиналов. Особенно процветал жанр на рубеже XV — XVI вв., в частности, в творчестве **Пьера Гренгора** (ок. 1475—1538), автора «Игры о Принце дураков и Дурацкой матери» (1512) и других соти.

Фарсы воплощали иную, сатирическую по преимуществу сторону средневекового комизма, были весьма близки к фавлю с их сословными образами-масками и народной мудростью. Наиболее известны фарсы об адвокате Патлене (70-е годы XV в.).

Получив широчайшее распространение в XV в., средневековый театр, общенародный и общедоступный продолжал жить и в XVI в., т. е. в эпоху, когда уже возникла новая для средних веков «ученая» ренессансная драматургия, ориентированная на узкий круг избранной публики и опиравшаяся на античную драму, совершенно неизвестную и непонятную массам. Поэтому хотя ренессансные драматурги-гуманисты и добились определенных успехов, они далеко не сразу потеснили традиционные средневековые представления. Напротив, мистерии повсеместно и с успехом ставились еще во второй половине XVI в., а фарсы не только выдержали конкуренцию с «ученой» гуманистической комедией, но и пережили ее, оплодотворив, в частности, уже в XVII в. комедию Мольера.

Итак, взятая в целом средневековая словесность продолжала жить в XIV — XV вв. разнообразной, полнокровной и напряженной жизнью. Ее традиционные жанры, формы, мотивы и поэтические приемы перешли и в XVI в. Однако можно лишь предполагать, как пошло бы их дальнейшее естественное развитие, потому что на рубеже XV — XVI вв. в культурной жизни Франции произошли важные сдвиги, повлиявшие и на литературу, где — прежде всего в творчестве поэтов Плеяды — осуществилась эпохальная смена самой системы топосов.

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

В XVI в. во Франции продолжал господствовать феодализм; соответственно общественная жизнь и культура в целом продолжали сохранять средневековый характер. Раннекапиталистические отношения, зародившиеся в тот период, имели спорадический и очаговый характер. Они не оказали сколько-нибудь заметного влияния ни на экономическое хозяйство как таковое, ни тем более на социальные структуры, религию, философию, искусство и литературу.

Вместе с тем в феодальном обществе происходили важные сдвиги и потрясения. Ф. Энгельс назвал эту эпоху «величайшим прогрессивным переворотом из всех пережитых до того времени человечеством»¹.

Во Франции, прежде всего в результате целенаправленной деятельности нескольких поколений королей, была почти полностью преодолена феодальная раздробленность, и страна окончательно встала на путь консолидации под эгидой абсолютного монарха. Рыцарство же изменило свою внутреннюю природу и социальный статус, превратившись в дворянство на службе короля. Изменились также положение и идеология городской буржуазии, переходившей от заботы о местном самоуправлении и вольностях к осознанию своих общесловных интересов.

Важную роль сыграли, с одной стороны, религиозно-политическое движение Реформация, заметно изменившее общественное лицо западноевропейского мира, а с другой — культурное движение за возрождение античной древности, получившее название ренессансного гуманизма. Оба они оказали значительное влияние на литературу XVI века.

Гуманизм был общеевропейским явлением и возник как закономерный результат развития средневековой цивилизации. На протяжении всего зрелого средневековья последовательно набирала силу светская культура. Эта культура, конечно, не противоречила принципам религии и основывалась на христианских ценностях. Вместе с тем она не подчинялась непосредственно ни интересам церкви как института, ни запросам богословия, но была занята

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 346.

вполне земными делами и заботами человека, что в области литературы уже в XII в. привело к появлению таких феноменов, как поэзия голиардов, куртуазная лирика, рыцарский роман и др. Достигнув зрелости и относительной самостоятельности, светская культура средневековья и явилась той почвой, на которой вырос ренессансный гуманизм, впервые возникший в XIV в. в Италии.

Во Францию, как и в другие западноевропейские страны, гуманистические идеи стали проникать уже на рубеже XIV — XV столетий. В XV в. пропагандистами гуманизма в той или иной мере были Филипп де Витри, Пьер Брезюир, Никола де Кламанж, братья Коль и Жан де Монтрей, а в особенности Гийом Фише и Робер Гаген. В целом, однако, гуманистические идеи оказывали влияние на отдельных наиболее просвещенных представителей французского общества, но не на культурную атмосферу как таковую.

Положение изменилось на рубеже XV — XVI вв., когда, в связи с итальянскими походами французских королей, образованные слои общества получили возможность широкого знакомства с гуманистическими концепциями. Найдя благоприятную почву в светской культуре самой Франции, гуманизм стал ее важнейшей составной частью.

В первой трети XVI в., когда французские гуманисты пользовались покровительством самого короля, Франциска I, их признанным главой был **Гийом Бюде** (1468—1540), занимавший высокую должность королевского библиотекаря и подготовивший план создания первого во Франции светского университета (Коллеж де Франс), основанного Франциском I в 1530 г. В основу преподавания здесь были положены не богословские, а филологические дисциплины. Другим выдающимся гуманистом той поры был философ, эллинист и математик, предшественник реформационного движения во Франции **Жак Лефевр д'Этабль** (1455—1537). Из гуманистов второй половины столетия выделяются **Этьен Пакье** (1529—1615), юрист и историк, а также грамматик и типограф **Анри Этьен** (1531—1598).

Эпоха Возрождения (Ренессанса) называется так потому, что гуманисты вели борьбу за возрождение античного культурного наследия; само же выражение «гуманизм» имело не современный смысл («человеколюбие», «милосердие», «уважение к достоинству личности»), а происходило от латинского слова *humanitas*, означавшего те черты человека, которые отличают его от жи-

вотных (разумность, духовная культура, образованность). В эпоху Возрождения гуманистами называли ученых, занимавшихся «гуманитарными студиями» (*studia humanitatis*), т. е. перенесших внимание с сугубо религиозных и схоластических проблем в область дисциплин, связанных по преимуществу с филологической и этической проблематикой (грамматика, риторика, поэтика, моральная философия, история), которая как раз и досталась гуманистам в наследство от античного мира.

Правда, с античностью западноевропейская цивилизация была связана исконно, во многом вышла из нее и никогда с ней не порывала, однако раннее и даже зрелое средневековье относилось к языческой греко-римской культуре избирательно, стремясь усвоить из нее лишь то, что не находилось в открытом противоречии с ценностями христианского общества. Гуманисты же, не порывая с христианской концепцией бытия, сосредоточили свое внимание не столько на вопросах правоверия, сколько на том позитивном содержании, которое несли в себе античные философия, этика, историография, риторико-поэтическое учение и т. п. Воспринимая греко-римскую древность как идеальный горизонт человеческой культуры, они поставили своей задачей не выборочно приспособить отдельные ее элементы к запросам современности, но возродить ее всю целиком, создать грандиозный синтез античной мудрости и христианской веры.

Весь тысячелетний период, отделявший их от греко-римского мира, гуманисты рассматривали как период промежуточный именно потому, что он, по их мнению, был не вполне или даже плохо просвещен античной мудростью. Гуманисты-то и назвали этот период «средним веком» (*medium aevum*), что было для них синонимом «темного», «варварского» времени; культурных достижений этого времени, они, как правило, не замечали, вследствие чего и предали их почти полному забвению.

Понимая возрождение античности как возвращение на землю золотого века разума и просвещенности, гуманисты, во-первых, ставили своей целью сравняться с античными авторами в мудрости, красноречии и поэзии, а затем, возможно, и превзойти их; отсюда — идея «сопереживания» с древними как важнейший мотив ренессансной мысли. Во-вторых, культ мудрости, познавательно-этического совершенства, носителем которых способен стать человек, переросший у ренессансных мыслителей в культ самого человека со всеми его родовыми возмож-

ностями. Согласно гуманистам, имени человека достоин далеко не всякий, рожденный на свет, но лишь тот, кто приобщен к знаниям и образованности. Они, таким образом, ценили и возвышали человека не в его естественной данности и «тварности», а в его культурной ипостаси. Культура же возникает в результате преодоления природной «дикости» индивида, путем его обучения в процессе упорного труда. Отсюда — третий лейтмотив ренессансной мысли: противопоставление «природы» как чего-то первозданного и хаотичного «культуре» как продукту сознательной обработки этой исходной данности, а также идея «культивации», постоянного «возделывания» человеком собственной души. Развив свои познавательные и этические способности до предела, индивид, по мнению гуманистов, способен с наибольшей полнотой реализовать свое божественное содержание, стать почти равным самому богу и тем приобрести свойства «достоинства» и «универсальности», которые культура Возрождения рассматривала как идеальный предел человеческого бытия.

Гуманистическое учение о человеке отличалось заметной новизной по сравнению с традиционно-богословской концепцией и потому не только существенно обогатило средневековую цивилизацию, но и сыграло важную роль в деле перехода Западной Европы к цивилизации нового времени. Хотя деятели культуры эпохи Возрождения не стремились к разрыву с христианством как таковым, они тем не менее существенно ослабили власть теологии и схоластической философии; противостоя церковно-догматическим тенденциям, они сумели отвоевать относительно автономную интеллектуальную область, где укрепилась свободная, терпимая и — в пределе — рационально-критическая мысль, составлявшая основу ренессансной светской культуры и объективно расшатывавшая социальную структуру классического феодализма. Впитав в себя совокупную античную мудрость, ренессансный гуманизм поставил акцент на многогранности и богатстве человеческой природы, не укладывающейся в какую-либо предустановленную доктрину, способствовал десакрализации мышления и в этом отношении готовил почву для последующих революционных изменений в европейской культуре.

Вместе с тем деятели Возрождения образовывали хотя и интернациональный, но все же сравнительно ограниченный круг высокообразованных людей, интеллектуаль-

ный цвет общества — «республику ученых». Их концепциями не исчерпывается культурное содержание рассматриваемой эпохи.

С точки зрения прямого воздействия на общественную жизнь, на социальные институты, массовые движения, моральные нормы существенную роль сыграла Реформа, называемая так потому, что имела целью преобразование христианской религии, а результатом — возникновение протестантизма как новой разновидности христианства. Протестантизм зародился в Германии, где его основателем был **Мартин Лютер** (1483—1546). Во Франции выдающимся деятелем протестантизма стал **Жан Кальвин** (1509—1564).

Главную атаку реформаторы повели против самого института католической церкви, которая, узурпировав право интерпретации священного писания (так, папский престол не допускал перевода Библии с непонятной для масс латыни на народные языки), поставила в привилегированное положение определенные круги верующих (священники, монахи) и т. п. и тем самым возвела барьер между рядовыми христианами и богом. Стремясь разрушить этот барьер, протестантизм в собственно религиозном плане понизил роль церковной организации и ее служителей (пасторов); упростил культ, заменив помпезный католический обряд скромным богослужением; уменьшил число христианских таинств, отказался от идеи так называемых «добрых дел», которые якобы подлежат «оплате» со стороны бога, подчеркнув, что «добрые дела» должны совершаться по внутреннему побуждению, а не из показного «послушания»; сделал Библию (в переводе на национальные языки) настольной книгой каждого верующего.

С историко-культурной точки зрения все это привело к тому, что, сделав отношение человека к богу интимным, повседневным и непосредственным, протестантизм тем самым акцентировал самоощущение этого человека в качестве неповторимой личности, в чем и заключается отличие учения реформаторов как от католицизма, так и от ренессансного гуманизма.

Католицизм мыслил каждого отдельного человека лишь в качестве звена в цепи сверхличной религиозной общности, так что бог оказывался связан с индивидом как с одной из многих, в принципе приравненных друг к другу перед его лицом единиц. Гуманизм, со своей стороны, также интересовался не степенью оригинальности личности, но, как мы видели, степенью ее «культивирован-

ности», приобщенности к сверхличному идеалу духовной «универсальности». Для протестантизма же, который не делил людей на культурную элиту и непросвещенную «чернь», на «умных» и «глупых» и т. п., все люди были равны в своей **уникальности**, во всей неповторимости своей жизненной ситуации и внутреннего мира.

Протестантизм находился в сложных отношениях с другими духовными движениями XVI века. Так, с одной стороны, на ранних этапах своего становления он был созвучен гуманизму в той мере, в какой гуманисты и реформаторы одинаково были недовольны авторитарными притязаниями католической церкви. Первые французские протестанты часто были гуманистически образованными людьми, а гуманисты, со своей стороны, сочувственно относились к реформаторам. Однако это был временный и непрочный союз, поскольку в целом протестантизму претила сама гуманистическая попытка создать духовный синтез античного язычества и христианства: реформаторы в принципе отрицали возможность какой-либо глубокой связи между религиозными и нерелигиозными формами сознания. Кроме того, протестанты, отстаивая свою веру в жестокой, неравной и зачастую вооруженной борьбе с папской церковью, придали реформационному движению доктринерский дух, который перерастал, как правило, в экзальтированный фанатизм и нетерпимость к инакомыслящим, что также было чуждо «либеральному» гуманизму.

В целом и гуманизм, и протестантизм каждый по-своему резко возмутили относительную устойчивость духовной атмосферы позднего средневековья, создали в разных слоях общества сильное умственное напряжение, оказавшееся чреватым неведомыми ранее возможностями для развития культуры.

Во Франции в течение первых 30—40 лет XVI в. культурный процесс протекал в основном в обстановке оптимистических умонастроений. Ничто, казалось, не предвещало грядущих грозных конфликтов, принявших во второй половине столетия форму затяжных и безжалостных религиозных войн, поставивших страну на грань раскола. Напротив, внутри- и внешнеполитические успехи, открытие завораживающего мира античной культуры, знакомство с ренессансными шедеврами Италии, свежий ветер Реформации, восшествие на престол молодого Франциска I, заслужившего, благодаря покровительству гуманистам, славу «восстановителя наук и отца изящных искусств»

и собиравшегося одно время официально ввести в стране протестантизм,— все это вселяло радужные надежды и создавало благоприятную атмосферу для развития словесности, хотя литература XVI в. отнюдь не сразу и не полностью перестроилась на началах гуманизма или, тем более, Реформации.

Что касается Реформации, то она затронула по преимуществу одну только идейную сторону литературы, попытавшись поставить ее на службу своим пропагандистским целям. Что же до гуманизма, то его воздействие оказалось гораздо более радикальным, приведя к возникновению новой, жизнеспособной эстетики, которая не только существенно изменила облик литературы XVI в., но и расцвела позднее такими эпохальными явлениями, как классицизм и барокко. Однако в первой половине столетия влияние гуманизма на словесность было еще очаговым и нерегулярным, а сам гуманизм нередко становился объектом критической рефлексии (как, например, в романе Рабле). В определяющий фактор историко-литературного процесса ренессансная концепция превратилась лишь в 50-е годы, что было связано с творчеством поэтов Плеяды и их последователей.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА

Доминирующее положение в литературе XVI в. продолжала занимать поэзия, где в первой половине столетия, наряду с последним «великим риториком» Жаном Лемером де Бельж, наиболее яркой фигурой являлся **Клеман Маро** (1496—1544). Будучи придворным поэтом (он служил у Маргариты Наваррской и у Франциска I), побывав в тюрьме по подозрению в ереси, испытав участь изгнанника, нашедшего убежище сначала в Италии, а затем в Женеве у Кальвина, Маро был самым непосредственным образом погружен в перипетии общественно-политической и культурной жизни своего времени, что во многом определило и тематику его творчества.

Маро был знаком с кругом гуманистических идей, хотя сам не отличался большой ученостью и потому в целом от гуманизма как движения оставался в стороне. Зато он сочувственно отнесся к нарождавшемуся протестантизму, который пользовался поддержкой при дворе Маргариты

Наваррской и одно время даже при дворе самого короля. Маро не перешел в новую веру, но оказал ей громадную услугу своими переводами псалмов с латыни на французский язык. Переводы эти пользовались большим успехом в среде кальвинистов и были осуждены католической Сорбонной — оплотом религиозного консерватизма.

Культурная обстановка первых десятилетий XVI в. во Франции была такова, что и гуманизм, и протестантизм воспринимались прежде всего в своих самых широких позитивных возможностях: гуманизм еще не обнаружил элитарной узости, а кальвинизм — авторитарной нетерпимости. Поэтому Маро, подобно многим людям его поколения и его круга, сам не будучи ревностным «восстановителем античности» и не принадлежа к религиозно-политическим партиям своего времени, тем не менее живо ощущал и приветствовал новые веяния и благотворные перемены, выступал против всех форм «невежества», полностью разделяя оптимистические настроения своего времени.

Как поэт Маро был чуток к самым разнообразным влияниям, от народных песен до петраркизма (он перевел несколько сонетов Петрарки и одним из первых познакомил Францию с жанром сонета), однако в целом его творчество находится под знаком поэтической традиции XV в., а ранние произведения отмечены прямым воздействием «великих риториков». Маро культивировал как старинные «фиксированные» жанры (рондо, баллада, королевская песнь), так и жанры с более свободной формой (эпитафия); ему принадлежат также эклоги, элегии, эпиграммы, сатиры, диалоги, религиозно-аллегорические поэмы и др. В целом, однако, он всегда предпочитал оставаться в пределах малых жанровых форм. Особенно прославился Маро своими блазонами и посланиями. Жанр **б л а з о н а** предполагал описание какого-либо предмета путем нагнетания анафорических обращений к нему, так чтобы в конце концов возник выразительный образ этого предмета. Это требовало большого мастерства, так как речь шла об экономном подборе очень точных и ярких деталей. Маро, написавший блазон «О прекрасном сосце», вызвал настоящую бурю в поэтическом мире: последовали подражания и даже состязания поэтов, так что в конце концов не осталась неописанной ни одна часть женского тела.

Что касается посланий Маро, то, многообразно варьируясь (послания-рассуждения, послания-«новеллы»,

сатиры, басни, кок-а-лан ¹⁾, они достигают своей вершины в «посланиях-прошениях» — шутовском жанре, в котором подвизались, в частности, Рютбёф и Вийон. Поэзия Маро, исполненная непосредственности, блеска и «галльского остроумия», представляла собой как бы противовес поэзии торжественной и «официальной». Не случайно не только при жизни Маро, но и после его смерти у него было множество последователей. И хотя во второй половине века его творчество было оттеснено гуманистической ученостью поэтов Пляды, «маротический стиль» был высоко оценен уже Вуатюром и пользовался большой популярностью у многих поэтов XVII — XVIII вв.

В противоположность Маро, который оставался на почве национальной поэтической традиции, другой заметный поэт этого времени **Меллен де Сен-Желе** (1487—1558) явился по преимуществу проводником итальянского ренессансного влияния. Он не только организовывал праздники и маскарады в итальянском вкусе при дворе дофина, будущего короля Генриха II, но и всячески пропагандировал таких поэтов, как Петрарка, Л. Ариосто, П. Бембо, перевел трагедию Дж. Триссино «Софонисба», а также знаменитый трактат Б. Кастильоне «Придворный». Сам Меллен де Сен-Желе, гуманистически образованный, изысканный и остроумный поэт, был известен прежде всего посланиями, мадригалами и эпиграммами «на случай».

Большую роль в распространении ренессансного влияния во Франции сыграл Лион. Крупнейший торговый центр XVI века, находившийся в прямом контакте с Италией, Лион испытал на себе сильное влияние итальянской гуманистической культуры, и прежде всего — философии христианского неоплатонизма, главным представителем которого в эпоху Возрождения был мыслитель-гуманист Марсилио Фичино. Фичино учил, что бог не просто создал мир, но любит его и потому постоянно истекает и растворяется в нем посредством Мировой Души. Душа тем самым оказывается животворящим началом мира — Любовью, которая организует и пронизывает всю вселенскую иерархию, одушевляя и саму материю — все предметные тела. Земная любовь, согласно неоплатонизму, есть отблеск любви божественной, т. е. исконной тяги

¹ Кок-а-лан (букв.: «с петуха на осла») — комический жанр средневековой поэзии, заключающийся в нагромождении самых разнообразных нелепостей.

человека к благу и красоте, иначе говоря, к божественной Идее. Настаивая на коренной приобщенности человека к Мировой Душе, неоплатонизм рассматривал такое приобщение как сугубо внутренний, интимный, и мистический акт, охватывающий все человеческое существо, а выдвигая на первый план именно любовь к высшему благу, он охотно впитывал в себя куртуазную традицию — в ее петраркистском варианте.

Фицино оказал влияние на одного из видных лионских филологов-гуманистов — Симфориена Шампье (1472 — ок. 1539), который развил теорию идеальной любви в своем «Ковчеге добродетельных дам» (1503). Под воздействием неоплатонизма сложилось и творчество поэтов так называемой лионской школы. Ее главным представителем был **Морис Сев** (1501—1560). Ему принадлежит поэма «Делия, предмет высшей добродетели» (1544), соединяющая в себе философию неоплатонизма с поэтическими приемами в духе Петрарки. Поэме присуща сложная символично-аллегорическая зашифрованность, призванная передать духовный смысл воспеваемой в ней любви. Этот символизм отчетливо проявляется уже в композиции поэмы: она состоит из 441 десятистишия, которые разделены на 49 групп — по 9 десятистиший в каждой, что дает $7^2 \times 3^2$, т. е. священные мистические числа, указывающие на благое присутствие божества в мире. Еще более сложна и многозначна символика самого имени героини, Делии. Оно отсылает к Лауре (символу идеальной возлюбленной), воспетой Петраркой. С другой стороны, это сеньяль Пернетты дю Гийе, возлюбленной Мориса Сева, с третьей — это имя героини элегий Тибулла; кроме того, Делия ассоциируется у Сева с именем целомудренной и светлой Дианы, богини Луны, которая освещает поэту путь во мраке, и, наконец, — ее имя представляет собой анаграмму слова «идея» (*Delie-l'idée*). В целом концепция Сева в поэме выглядит следующим образом: среди совершенных созданий бога совершеннейшим является Делия; ее обожание есть обожание олицетворенной Добродетели, и путь героя предстает как поиск Идеала, проходящий три последовательных ступени: Красота — Благодать — Добродетель; причем поиск этот не лишен мучительности и драматизма, так как требует преодоления и сублимации чувственной страсти.

Изображая любовное чувство как восхождение к идеалу, Морису Севу подражала и Пернетта дю Гийе (ок. 1520—1545). К поэтам лионской школы относится также

Луиза Лабе (ок. 1524—1566), для которой, однако, в отличие от Мориса Сева, характерен не дуализм духовности и чувственности, а их синтез, слияние любви земной и небесной. В целом лионская школа развивала такое понимание поэзии и в особенности принципов стихотворной техники, которое во многих отношениях сделало ее предшественницей Плеяды.

Важнейшая роль в поэзии XVI в. принадлежит **неолатинским поэтам**, т. е. авторам, писавшим преимущественно или исключительно на латыни. Их было около 700, и по объему им принадлежит около половины поэтической продукции, созданной за столетие. Неолатинские поэты (Соломон Макрен, прозванный «французским Горацием», Жермен де Бри, Никола де Бурбон и др.), вдохновляемые итальянским примером, довели до логического конца гуманистическую мысль о превосходстве древних языков над современными. В этом было не презрение к собственной нации, но противопоставление «природы» и «культуры». В глазах гуманистов их родной язык являл собой пример «невозделанности», а классический латинский язык, отшлифованный в произведениях Цицерона, Вергилия, Овидия, Горация, Катулла, представлялся им продуктом высокой «учености». Воспринимая латынь как воплощенный язык культуры, гуманисты стремились сравняться с древними поэтами на их собственной территории, что и привело к расцвету неолатинской поэзии. Ее образцы по большей части представляли собой столь совершенные стилизации «под Вергилия», «под Катулла» и т. п., что их трудно было отличить от действительных произведений Вергилия и Катулла. При этом неолатинские поэты-гуманисты отнюдь не были оторваны от современности: напротив, возрождая античные жанры, античную риторику, они приспособляли их к философским, религиозным и гражданским проблемам своего времени, прививали образованной публике вкус к ученой литературе, к древней мифологической образности, пропагандировали идею специфики поэтического языка. Тем самым они готовили почву для перенесения «соревнования» с древними на свою собственную территорию — территорию французского языка. Однако с полным размахом эта задача была осуществлена в 50-е годы в творчестве поэтов Плеяды.

В первой половине XVI в. наступает новый период в развитии повествовательной прозы, что было связано прежде всего с интенсивной разработкой жанра новеллистического сборника, который пережил во

Франции расцвет под прямым влиянием итальянской традиции (Боккаччо, Мазуччо, Франко Саккетти, Поджо Браччолини). Среди авторов подобных сборников наиболее известны седельный мастер Никола де Труа («Великий образец новых новелл», 1536), чулочник Филипп де Виньель («Сто новых новелл»), бретонский дворянин Ноэль дю Файль («Деревенские шуточные беседы», 1547), секретарь Маргариты Наваррской Бонавентура Деперье («Новые забавы и веселые разговоры»).

В разной мере этим авторам присущи три черты, характеризующие сам тип сборника новелл XVI в. Во-первых, они используют «бродячие» сюжеты и мотивы, распространенные по всей Европе и известные, как правило, по фавлю, сборникам средневековых «примеров» и т. п. Во-вторых, они стремятся выдать эти сюжеты не за условно-типические случаи, происшедшие с «одним монахом», с «одним вилланом» и т. п., а за «правдивые», достоверные истории, которые были пережиты вполне конкретными лицами, носящими собственные имена, живущими в определенном городе и т. п. В-третьих, наконец, для таких авторов, как Ноэль дю Файль, рассказывание подобных историй отнюдь не является самоцелью. Главное место в их сборниках занимают нравоучительные или шуточные диалоги самих рассказчиков, которые они перемежают анекдотами и побасенками.

Эти три особенности в полной мере присущи наиболее значительному произведению французской повествовательной литературы XVI в.—сборнику **Маргариты Наваррской** (1492—1549) «**Гептамерон**».

Маргарита, сестра короля Франциска I, сочувствовала и много помогала как первым гуманистам, так и, в особенности, протестантам. Ее двор был крупнейшим культурным центром, к которому тяготели все сколько-нибудь заметные деятели эпохи. Мировоззрение Маргариты — это христианский мистицизм, окрашенный в тона евангелизма и неоплатонизма. Непосредственное влияние на нее оказали итальянский философ-неоплатоник Марсилио Фичино и епископ-гуманист Антуан Эроз (1500—1568), воспевавший идеальную, сверхчувственную любовь в знаменитой поэме «Совершенная подруга» (1542). Морализм Маргариты отчетливо проявился как в ее многочисленных поэтических произведениях («Зерцало грешной души», 1531; «Темницы», «Перлы Перла принцесс», 1547 и др.), так и в «Гептамероне».

Композиционно «Гептамерон» состоит как бы из двух частей — из самих новелл, которые рассказывают персонажи сборника, и из диалогического обсуждения этих новелл, составляющего «раму» произведения. В данном случае Маргарита прямо опиралась на опыт Боккаччо.

* Решив поделиться друг с другом разными историями, ее герои как бы «играют в «Декамерон», хотя игра эта, как выясняется по ходу повествования, преследует сугубо серьезные цели. Вместе с тем повествовательная техника «Гептамерона» более архаична, нежели у Боккаччо, и напоминает технику фаблю. Персонажи новелл у Маргариты обрисованы схематично, почти лишены психологических черт и мотивировок, во многом напоминая традиционные образы-маски, которые создавались при помощи клишированных формул; лексика Маргариты довольно однообразна, а сам рассказ сух и «протоколен» так, словно, едва начавшись, уже стремится закончиться. Эта композиционная сжатость, пренебрежение красочными деталями и выигрышным повествовательным эффектом являются, однако, не столько недостатком Маргариты, сколько результатом ее сознательной установки на скорейшее извлечение из рассказываемой истории ее нравственного смысла. Истории эти в основном делятся на две большие группы — истории «сентиментально-романтические», где персонажами движут высокие чувства, и истории «бытовые», где все они подчиняются грубой чувственности. Тем не менее большинство новелл (63 из 72) объединяет общая тема — любовь, — которая в то же время служит и проблемной доминантой всего сборника. «Гептамерон» — это прежде всего исследование любви в ее различных проявлениях. Это тот угол зрения, под которым все стереотипные ситуации подвергаются у Маргариты последовательному переосмыслению. Если в традиционных историях (типа фаблю) персонажи выступали всего лишь как функции сюжетных отношений, когда важны были не их внутренние качества, а те внешние положения, в которые они попадали, то у Маргариты, напротив, сам сюжет в значительной мере определяется характерами персонажей; правда, эти персонажи не наделены, как правило, углубленным «характером», зато чаще всего они оказываются носителями определенной нравственной позиции, которая и составляет главную ценность для Маргариты. Так, даже в новелле о лодочнице, которой хотели силой овладеть монахи, Маргариту интересует вовсе не традиционная женская хитрость, торжествующая

над глупостью мужчин, но чувство женской чести, которой она наделяет свою героиню, а также справедливость той кары, какой она подвергает монахов. Исконный комизм ситуации тем самым приглушается, и на первый план выступает «мораль». Мораль эта для Маргариты в конечном счете всегда заключается в прославлении совершенной неоплатонической любви и в осуждении любви низменной.

Однако сами по себе новеллы в «Гептамероне» играют откровенно вспомогательную роль; они служат лишь предлогом для напряженных диалогов между рассказчиками и своеобразными аргументами в тех нравственных контроверзах, которые их волнуют. В диалогах сосредоточен самый смысл «Гептамерона». Поначалу очень краткие, они становятся весьма оживленными после пятой новеллы, а после девятой все более и более разрастаются, приобретая всю полноту философской глубины и значительности; так, обсуждение пятидесятой новеллы занимает в два раза больше места, чем сама новелла. В целом же эти обсуждения составляют около четверти объема всего сборника. «Гептамерон», таким образом, оказывается продуктом синтеза двух жанров — жанра новеллистического сборника и жанра диалога (построенного по образцу «Пира» Платона и «Придворного» Кастильоне); причем смыслообразующую роль играет именно диалог.

Поэтому рассказчики у Маргариты выписаны с несравненно большим тщанием, нежели персонажи рассказываемых ими новелл. Это уже не более или менее условные «силуэты», как у Боккаччо, но всегда — носители той или иной нравственно-интеллектуальной точки зрения на любовь как сущность мира. При этом Маргарита стремится подчеркнуть несхожесть подобных точек зрения: Эннасюита кокетлива и легкомысленна; Ирман скептичен, а временами и циничен; пожилой Жебюрон обладает здравым смыслом, вытекающим из его жизненного опыта и т. п. Центральную и направляющую роль в диалогах играют три персонажа: немолодая, благочестивая Узиль, защитница женского достоинства; добродетельная и в то же время женственная и обаятельная Парламента (ее прототип — сама Маргарита) и Дагусен — главный проповедник совершенной любви в духе куртуазии и неоплатонизма.

Маргарита тщательно заботится, чтобы характеры рассказчиков и вкладываемые в их уста новеллы всегда соотносились между собой. Так, Ирман и Сафредан рассказывают по преимуществу фривольные истории, Пар-

ламанта повествует о высокой добродетели, а Дагусен — о куртуазной любви. Если же между «характером» повествователя и содержанием новеллы вдруг возникает «ззор», то он всегда тем или иным образом мотивируется.

Построенный на обмене новеллами-репликами, «Гептамерон» постоянно нагнетает смысловую напряженность диалогов и их интерес для участников: если книга начинается с простой «игры в «Декамерон», призванной заполнить досуг, то уже на пятый день герои жадно желают продолжения рассказов, а со второго дня их приходят подслушивать местные монахи. Эта напряженность отражает последовательное восхождение общества рассказчиков от заблуждений к верному — притом философскому — взгляду на «совершенную любовь»: «Посмотрим же, куда мы пришли: отправившись от невероятного безумия, мы под конец попали в область Философии и Теологии». Подчеркнем вместе с тем, что Маргарита отнюдь не является сторонницей одной только сверхчувственной любви, но все время имеет в виду вполне конкретную, земную страсть, если только она освящена идеальным началом: «Настоящая, совершенная любовь, по-моему, приходит тогда, когда влюбленные ищут друг в друге совершенства, будь то красота, доброта или искренность в обхождении, когда эта любовь неустанно стремится к добродетели и когда сердце их столь благородно и высоко, что они готовы скорее умереть, чем дать волю низменным побуждениям, не совместимым ни с совестью ни с честью, ибо душа создана для того, чтобы возвратиться к своему божественному началу, и, пока человек жив, она к этому непрестанно стремится» (Новелла девятнадцатая). В этих словах — кредо Маргариты Наваррской, которая одной из первых превратила христианский неоплатонизм в достоиние не только философии, но и литературы.

Франсуа Рабле

Рабле (1483/1494—1553) — великий писатель XVI в., однако его современники придерживались иного мнения. Если католики, реформаторы и гуманисты в чем-либо и сходились между собой, так это в единодушном осуждении Рабле, хотя тот никогда не порывал с официальной церковью, сочувственно прислушивался к евангелистам и был гуманистически образованным человеком. Между тем для Сорбонны роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» образцово соединял в себе «низкопробную пакость»

с кальвинистским «безбожием», тогда как Кальвин называл автора этого «непристойного» произведения «бешеным псом», осмелившимся отрицать бессмертие души, намекая тем самым на приверженность Рабле к «языческому» гуманизму, а гуманист-эразмианец Никола де Бурбон в сильных выражениях упрекал Рабле за то, что он отвлекает молодежь от изучения прекрасной античности и ругал его «одержимым», погрязшим в «непотребствах». Во всем этом не было ошибки. Была непримиримость. Современники не только вполне уловили характер раблезианского комизма, они — и это главное — ясно почувствовали, что, несмотря на видимую лояльность Рабле, любая партия поступит опрометчиво, признав его «своим». Эпоха поняла Рабле, но она его не приняла, и причина не столько в том, что его уникальный талант одиноко выситя среди современников, сколько в том, что его мысль весело возвышается над ними. Приблизиться к Рабле значит приблизиться к той позиции, с которой открывалась ему действительность.

Мы уже видели, что первая половина XVI в. — время резкого сдвига внутри средневековой цивилизации, которая буквально на протяжении жизни одного поколения изменила свой облик, ставший исключительно многоформным и противоречивым. Дело именно в этой противоречивости, а вовсе не в пресловутой борьбе «хорошего нового» с «плохим старым», потому что само «старое» отнюдь не всегда было дурным, а «новое» — не обязательно прогрессивным и уж тем более внутренне однородным, о чем ярко свидетельствуют судьбы гуманизма, протестантизма или ренессансной натурфилософии. Натурфилософия, связанная с магией, алхимией и астрологией, составляла неотъемлемую часть средневековой культуры, будучи носительницей «опытного» знания в ней. Однако долгое время она ютилась как бы на задворках могущественной схоластики и лишь в XVI в. вырвалась на авансцену, пережив период необычайной популярности, но оказавшись при этом противницей не только умозрительной схоластики, но и реформаторов, которые ненавидели пантеистические фантазмагории натурфилософов с той же силой, что и «суеверия» католиков. С другой стороны, некоторые книжники-гуманисты отнюдь не чуждались мистики, натуральной магии и даже прямого колдовства, которые расцвели в эпоху Возрождения. Против «средневекового невежества» нередко боролись те же самые люди, которые не прочь были поучаствовать в «охоте на

ведьм». Истово ведшиеся войны сопровождались столь же истовыми призывами к вечному миру, а резкое расширение географического и физического кругозора не приводило к расширению кругозора умственного, поскольку все открывавшиеся явления природы и культуры продолжали интерпретироваться в старых, традиционно-средневековых категориях.

Эпоха Возрождения внутренне глубоко противоречива и не сводится ни к одной из своих культурных «составляющих»; напротив, она предстает как «встряхнутая», до дна «взболтанная». Важно при этом, что она настойчиво понуждала человека к выбору определенной позиции, к выбору политической и религиозной партии, философской школы, этического направления. Однако в многократно расколотом мире сама мера твердости подобной позиции чаще всего оказывалась мерой ее узости, ограниченности и нетерпимости ко всякому инакомыслию: фанатическая борьба велась не только на полях сражений, но и с университетских кафедр. По глубине и интенсивности конфликтов XVI век, быть может, самый трагический век во французской истории.

В первой половине столетия эти конфликты далеко еще не набрали полной силы, и разные идейные, культурные и т. п. тенденции существовали по преимуществу как открытые возможности, которым еще только предстояло пройти суровое испытание на жизненную адекватность. Но случилось так, что прежде этого они были проверены литературой, поскольку роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»¹ как раз и представляет собой такую гигантскую «испытательную лабораторию», где позиция автора принципиально заключается в том, чтобы ускользнуть от любых готовых позиций, выработанных его эпохой, охватить ее целиком, взглянуть на жизнь как бы с высоты птичьего полета. Вот почему Рабле, не скованному принципами католицизма, протестантизма, неоплатонизма и т. п., удалось расслышать и воспроизвести едва ли не все звучащие в его время социальные «голоса» — голоса схоластов, гуманистов, евангелистов, магистров, студентов, рыцарей, придворных, врачей, астрологов, ап-

¹ Роман состоит из пяти книг. Первая («Гаргантюа») была написана в 1534 г.; Вторая («Пантагрюэль») — несколько раньше, в 1532 г.; Третья книга вышла в свет после большого перерыва — в 1546 г., а Четвертая — через два года (1548); ее расширенная редакция появилась в 1552 г. Пятая книга была опубликована уже после смерти Рабле — в 1564 г., и ее авторство в точности не установлено.

текарей, моряков, виноградарей, бочаров. Он одинаково свободно чувствует себя в атмосфере античного наследия и современных юридических вопросов, знает рыцарские романы и отзывчив к народной культуре, осведомлен в живописи и архитектуре, в магии, в зоологии, ботанике, ихтиологии, в военном и морском деле, в детских играх, в портняжном искусстве и в тонкостях кулинарии.

Книга Рабле — это самая настоящая энциклопедия его эпохи, но замечательна она в первую очередь тем, что это — веселая энциклопедия.

Каковы же характер и направленность смеха у Рабле?

Вот эпизод из Первой книги романа. Король Пикрохол и его советники строят планы грандиозной завоевательной войны. Начав с французских городов и провинций, они собираются захватить затем Испанию и всю Северную Африку, занять далее «Малую Азию, Карию, Ликию, Памфилию, Киликию, Дидию, Фригию, Мизию, Вифинию, Сарды, Адалию, Самагерия, Кастамун, Лугу, Себасту — до самого Евфрата» и, наконец, покорить «Пруссию, Польшу, Литву, Россию, Валахию, Трансильванию, Венгрию, Болгарию, Турцию», короче — овладеть всем миром. Перечисление построено по принципу нагнетания (всего упоминается около ста названий), однако когда оно достигает кульминации и перед ошеломленными читателями возникает образ невиданной вселенской империи, один из дворян вдруг «невинно» осведомляется: «Чего же вы добьетесь этими славными победами? Каков будет конец наших трудов и походов?». «Конец будет таков, — отвечал Пикрохол, — что по возвращении мы как следует отдохнем», на что дворянин резонно замечает: «Так не лучше ли нам отдохнуть прямо сейчас, не ввязываясь во все эти похождения?» (I, XXXIII).

В этой же книге описывается сражение брата Жана с Пикрохоловым воинством, когда доблестный монах сворачивает врагам шейные позвонки, отшибает поясницы, выворачивает лопатки и т. п. и убивает «тринадцать тысяч шестьсот двадцать человек, не считая, как водится, женщин и детей» (I, XXVII). Все это, однако, вызывает не страх, а смех не только потому, что враги, коих герой побивает, как мух, больше похожи на картонных кукол, чем на живых людей, но и потому, что причина, которая привела брата Жана в ярость, подчеркнута пародийна и совершенно несоразмерна устроенному им побоищу: любитель выпить, брат Жан берется за дубину лишь потому,

что враги, разграбившие монастырский виноградник, лишили монахов годового запаса вина.

Рабле, таким образом, достигает пародийно-комического эффекта двумя основными путями: 1) взяв какую-нибудь всем хорошо известную ситуацию или мысль, он подчеркнута добросовестно следует законам ее внутреннего развития и доводит до логического конца, который оказывается тупиком и абсурдом, так что мысль эта как бы сама себя взрывает изнутри; 2) нарочито смешивает контрастные пропорции и масштабы: так, серьезные государственные мотивы, заставлявшие бороться за европейскую гегемонию Франциска I и Карла V, которых современники легко узнавали в образах Гаргантюа и Пикрохола, подменены в романе смехотворной ссорой из-за лепешек, а гигантское побоище, устроенное братом Жаном, разворачивается на крохотной территории виноградника, что сразу же придает ему «невсамделишный», игрушечный характер.

Это испытующее пародирование направлено у Рабле буквально на все сферы социальной жизни. Он пародирует библейские генеалогии (излагая родословную Пантагрюэля, Рабле нарочито перемежает ветхозаветные имена с именами персонажей греческой мифологии, героев средневекового эпоса и уж совсем издевательски — с бурлескными именами вымышленных предков Пантагрюэля (Живоглот, Немогу, Нестоит и др.), пародирует рыцарский роман (в канонической для этого жанра роли «заступника угнетенных» и «утешителя скорбящих» выступает у Рабле разбитной гуляка и выпивоха брат Жан), правовые нормы, религию, культ, войны, официальную культуру и народные представления о жизни, передразнивает заупокойные молитвы, жаргон юристов, схоластов, гуманистов и т. п.

Самое замечательное состоит в том, что Рабле смотрит иронически не только на окружающий мир, но и на самого себя, на свои собственные идеалы, которые подвергает беспощадной пародийной проверке. Рабле, безусловно, разделял передовые идеи своей эпохи, сочувствовал укреплению национальной государственности, мечтал о мире, участвовал в развитии экспериментальной медицины, а в исторической контрверзе между гуманизмом и схоластикой, конечно же, стоял на позициях прогрессивного лагеря. Тем показательнее самопародирование Рабле, открыто звучащее в знаменитом «телемском эпизоде» романа (I, LII — LVII). Поскольку олицетворением вся-

ческого ханжества во времена Рабле традиционно считалось монастырское монашество, Гаргантюа решает построить своеобразный «антимонастырь» — Телемское аббатство. Телем, явно переключаясь с Утопией Томаса Мора, представляет собой воплощенный идеал, а потому вход в аббатство накрепко заказан всем, кто этому идеалу не соответствует, — монахам, святошам, скрягам-ростовщикам, скупцам, ревнивцам, больным и увечным, и наоборот, двери открыты для всех, кто здоров телом и душой — для людей «благорожденных», «праведных», приверженных к протестантизму и гуманизму. По контрасту с многочисленными монастырскими правилами и запретами в Телемском аббатстве господствует полная свобода, устав его сводится лишь к одному предписанию: ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ.

Телемское аббатство у Рабле — это воплощенная гуманистическая утопия, но именно утопия, и ее нежизненный характер подвергается немедленному осмеянию. В соответствии с принципом «Делай что хочешь», вся жизнь телемитов «была подчинена не законам, не уставам и не правилам, а их собственной доброй воле», так что «вставали они, когда вздумается, пили, ели, спали, когда заблагорассудится» и одевались «первое время после основания обители» сообразно своему вкусу и желанию. Но принцип свободного «хотения», когда каждый подчиняется лишь собственным побуждениям, неизбежно ведет к анархии и беспорядку. Поэтому гуманисты подчиняли идею «доброй воли» идее «просвещенности», при которой якобы сама природа «наставляет на добрые дела», и «отвращает от порока». Утрируя этот мотив, Рабле немедленно выводит парадоксальное следствие: именно «благодаря свободе» у телемитов возникает «похвальное желание» всем поступать совершенно одинаково; «по собственной доброй воле» они отказываются от всякого разнообразия во вкусах, даже в одежде, и вводят своеобразную униформу («между мужчинами и женщинами царило такое согласие, что те и другие ходили в одеждах одной и той же ткани и одинакового цвета»). Более того: «Если кто-нибудь из мужчин или женщин предлагал: «Выпьем!» — то выпивали все; если кто-нибудь предлагал: «Сыграем!» — то играли все; если кто-нибудь предлагал: «Пойдемте порезвемся в поле» — то резвились все». Этот автоматизм коллективного поведения превращает телемитов в самое настоящее «панургово стадо», а обитель свободы — едва ли не в добровольную казарму, так что

в результате дух индивидуального своеобразия оборачивается полнейшим единообразием и взаимным подчинением людей, гуманистическая же утопия — страшноватой химерой.

Пародирует Рабле и принципы гуманистического образования. Он прекрасно видел все его выгоды по сравнению с традиционно-схоластической зубрежкой: юный Гаргантюа, выучивший под руководством некоего «великого богослова» за 18 лет и 11 месяцев латинскую грамматику так, что мог ответить ее наизусть в обратном порядке, тем не менее безнадежно «отупел» и стал настолько бестолков, что в ответ на изящное приветствие «заревел как корова и уткнулся носом в шляпу и в эту минуту был так же способен произнести речь, как дохлый осел — пукнуть» (I, XV). Однако отдавая бесспорное предпочтение гуманистической системе, Рабле отнюдь не обольщается и на ее счет. Пользуясь приемом гротескного нагромождения, он доводит до абсурда само усердие, которого требовали гуманистические штудии. Отданный в учение Понократу, Гаргантюа вставал в четыре часа утра и тут же принимался за чтение Библии и за молитвы, затем, в течение трех часов, пока его одевали и причесывали, повторял уроки, затем еще в течение трех часов непрерывно читал, после чего приступал к гимнастическим упражнениям, сопровождавшимся обсуждением прочитанного; перед обедом он занимался повторением цитат, во время трапезы запоминал поучительные места из древних авторов, после чего переходил к изучению геометрии и астрономии, за коими следовали музыкальные экзерсисы и вновь уроки и т. п., — вплоть до позднего вечера, так что даже в отхожем месте рядом с новоявленным гуманистом стоял наставник, «повторял с ним прочитанное и разъяснял все, что ему было непонятно и трудно» (I, XXIII).

Систематическое воплощение смех Рабле находит в его языковой игре, которая прежде всего проявляется в стилистике романа. Строго говоря, у Рабле нет так называемого «авторского стиля», потому что его книга целиком построена как сугубо пародийная имитация чужих стилей, начиная от интонаций балаганного зазывалы, в которых выдержан, например, Пролог ко Второй книге, и кончая псевдоученым гуманистическим жаргоном, на котором изъясняется встреченный Пантагрюэлем студент-лимузинец: «Мы трансфретируем Секвану поутру и ввечеру, деамбулируем по урбаническим перекресткусам, упражняемся во многолатиноречии» и т. д., так что ирония возни-

кает из подчеркнутого «зазора» между «высоким» латинизированным языком школяра и «низостью» предмета, о котором идет речь.

Пародия на отдельные стили дополняется их смешением, когда они, непрестанно накладываясь друг на друга и друг другу противореча, взаимно остраиваются и обесцениваются. Для Рабле смешна сама мысль, будто чья-либо (пусть даже самая авторитетная) позиция, воплощенная в определенном социально-языковом стиле, способна полностью охватить мир и его исчерпать. Рабле выманивает читателей из привычной для них мирозерцательной скорлупы и заставляет включиться в игру всевозможных воззрений, ни одно из которых не может быть признано последней истиной о жизни.

Огромную роль играет в романе языкотворчество Рабле. Его книга буквально переполнена разного рода неологизмами, выдуманными языками (вроде тех, на которых говорит Панург при встрече с Пантагрюэлем), бурлескными паронимами (*sorbonages, sorbonigènes, sorbonisans, saniborsans, niborcisans*), каламбурами (*Languegoth, ventrem omnipotentem*), акрофоническими перестановками (*coupe testée* вместо *tête coupée, folle à la messe* вместо *molle à la fesse*), составными словами (*prestolans* из *preste* и *lent, cababezacée* — из *cabeza* /голова/), «словами-монстрами» (*antipericatametanaarbeugedamphicribationes*), которые даже выговорить невозможно и др.

Рабле заостряет и до конца использует сложную смысловую природу таких выдуманных слов, которая хорошо раскрывается в известном примере Л. В. Щербы: «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка», где с одной стороны небывалые «слова» «куздра», «бокр» и т. п. называют несуществующую реальность и поэтому, строго говоря, словам и не являются. Но мы все же воспринимаем их именно как слова. Так, «куздра» — одушевленное существо, обладающее таинственными способностями «будлануть» и «курдячить», а это значит, что уже в силу одного только акта именованья «куздра» как бы обретает плоть, становится реальностью, но реальностью совершенно неведомой и оттого будоражащей — завораживающей и угрожающей одновременно. Таким образом, суть неологизмов в том, что они вызывают к жизни совершенно новый мир, который начинает существовать либо параллельно с освоенной нами действительностью, либо внедряется в нее, перестраивает и за-

ставляет взглянуть на нее остраненно. Переполюя свой роман неологической стихией, Рабле порождает особый мир — ирреальную реальность, утрачивающую привычную устойчивость и непоколебимость, чреватую любыми мыслимыми возможностями; реальность, где все проблематично и открыто.

Расшатывают мир обыденного здравого смысла и знаменитые перечисления Рабле, когда игры, в которые играл маленький Гаргантюа, древние народы, философы, поэты, ремесла, травы, животные, блюда и т. п. исчисляются сотнями. Перечисления эти, как правило, более всего далеки от серьезности и документальности, но, наоборот, строятся на разрушении реального ряда предметов путем их смешения с предметами фантастическими и комическими. Таково, например, перечисление игр Гаргантюа (247 названий) или его подтирок (60 названий), или книг из библиотеки св. Виктора (140 названий), когда настоящие книги самим фактом своего существования как бы начинают подтверждать реальность вымышленных, а вымышленные бросают насмешливый ответ на настоящие, в результате чего внешне серьезное перечисление разрушается изнутри, а сам каталог ирреализуется.

Аналогичного эффекта добивается Рабле и путем подчеркнуто случайного, непредсказуемого объединения в один синонимический ряд слов, которые в обычном языке не имеют между собой ничего общего, как, например, в обращении Панурга к брату Жану (III, XXVI): «Послушай, блудодей-лиходей, блудодей-чародей, блудодей-чудодей, блудодей плодовитый, блудодей знаменитый, блудодей мастеровитый, блудодей взлохмаченный, блудодей истый, блудодей проконопаченный, блудодей шерстистый, блудодей узорчатый» и т. д. (всего 141 эпитет), так что столкновение принципа упорядоченности, предполагаемого всяким перечислением, с принципом полнейшего беспорядка, которому на деле это перечисление подчиняется, в конце концов лишает слова, вовлеченные в такую семантическую игру, всякого предметного смысла.

Даже мир чисел мобилизован у Рабле для тех же целей. Строясь на контрасте между подчеркнутой точностью называемых цифр и их заведомой фантастичностью, этот мир (в котором для кормления младенца Гаргантюа было доставлено ровно 17 913 коров, а его мать могла выцедить 1 402 бочки и девять горшков молока, где на пошив куртки для Гаргантюа пошло 813 локтей атласа и т. п.) также ирреализуется.

Итак, участвуя в гигантской языковой игре, насквозь пронизывающей роман, слово Рабле тяготеет не столько к тому, чтобы твердо определить предметы, сколько к тому, чтобы оторваться от них, приобрести автономию и тем разрушить привычные представления об этих предметах. На фоне неслыханной языковой свободы, царящей в мире Рабле, обычный язык начинает казаться обманчивым в своей бедной однозначности, претендующей, однако, на догматическую авторитарность.

Таким образом, первая функция смеха у Рабле на всех уровнях романа (от сюжетного до языкового) — разрушительная, и в этом отношении его поэтика родственна поэтике Вийона. Однако Вийон, разлагая все готовые культурные языки своей эпохи, совлекая их с себя как фальшивые одеяния, в конце концов остался один на один с миром, но без собственного прямого слова о нем. Скепсис Вийона, превращавшего все эти языки в условные «маски», не приносил ему внутреннего освобождения и граничил с нервическим литературным нигилизмом, абсолютно чуждым Рабле. Смех Рабле **р а д о с т е н**, потому что он имеет раскрепощающий характер.

Сомнение и отрицание всегда перерастают у Рабле в утверждение и наоборот, потому что он ничего не отрицает полностью и ничего не утверждает окончательно, как, например, в сцене рождения Пантагрюэля, когда его отец не знает, смеяться ли ему от радости, что родился сын, или плакать от горя, что его жена умерла во время родов. Рабле одновременно и насмешливо остраниет механизм наших реакций на противоречивые ситуации и в то же время раскрывает их глубокую человечность. Поэтому если он и разрушает, то немедленно восстанавливает разрушенное, но так, что оно освещается новым светом, а восстановленное — вновь разрушает — и так до бесконечности, ни на секунду не обретая покоя. Мы видели, что в Первой книге, подвергнув осмеянию схоластическую систему образования, Рабле противопоставил ей гуманистическую педагогику, но сделал это лишь затем, чтобы показать, как она, подобно Левиафану, рушится под собственной тяжестью.

Но Рабле этим не кончает. Тема гуманистической образованности вновь возникает в знаменитом письме Гаргантюа к Пантагрюэлю (II, VIII). Гуманистическая программа, изложенная в письме и открыто противопоставленная «темному времени» («когда еще чувствовалось пагубное и зловерное влияние готов, истреблявших

всю изящную словесность»), бесспорно, была близка самому Рабле, и тем не менее письмо это вновь получает ироническое освещение, потому что как самый его жанр (наставительное послание), так и мотивы, в нем развиваемые, представляли собой общие места ренессансной педагогики, излюбленные, в частности, Эразмом Роттердамским и Хуаном Луисом Вивесом, так что весь текст есть не что иное, как пародийная (хотя и сочувственная) стилизация «под Эразма» и «под Вивеса». Кроме того, следующая, девятая глава содержит уже прямую карикатуру на идеал энциклопедически образованного гуманиста, ибо в ней появляется Панург, этот бурлескный двойник всезнающего Пантагрюэля, — бурлескный потому, что тринадцать языков, на которых он говорит, служат лишь одной цели — просить милостыню. Однако и эта пародия на гуманистическую ученость не оказывается последним словом Рабле, поскольку в десятой главе, вступив в диспут с магистрами, студентами, ораторами и богословами Парижа, Пантагрюэль всех их «сажает в лужу»; зато в восемнадцатой главе он пасует перед англичанином Таумастом и т. п.

У Рабле каждый эпизод меняет смысл предыдущего и в свою очередь трансформируется под влиянием последующего, каждый персонаж критически освещает своих соседей и каждый образ сам себя оспаривает, так что ни один из них не получает в романе однозначной оценки. Вводя в роман все многообразие точек зрения, позиций и социальных «голосов» своей эпохи, Рабле делает это не затем, чтобы бесспорно осудить их и уничтожить, но лишь затем, чтобы поддержать в состоянии взаимного напряжения и сосуществования.

Выраженную проблемность это противопоставление приобретает в Третьей книге романа, где разворачивается целая серия буффонных консультаций Панурга относительно того, жениться ему или не жениться. Панург хочет получить однозначный и твердый совет на этот счет, но сам же первый находит контраргументы, когда такой совет получает, как, например, в девятой главе: едва только Пантагрюэль рекомендует Панургу не вступать в брак, тот сразу же возражает: «Да, но разве вы хотите, чтобы я влачил свои дни один-одинешенек, без подруги жизни?». В таком случае, отвечает Пантагрюэль, женитесь с богом. «Но если жена наставит мне рога... я же тогда из себя вон выйду, — возразил Панург». «Выходит, не женитесь, — сказал Пантагрюэль». «Да, но если я все-таки не могу

обойтись без жены... то не лучше ли мне связать судьбу с какой-нибудь честной и скромной женщиной..?» «Значит, женитесь себе с богом,— сказал Пантагрюэль». «Но если попушением божиим случится так, что я женюсь на порядочной женщине, а она станет меня колотить, то ведь мне придется быть смирнее самого Иова». «Со всем тем не женитесь,— сказал Пантагрюэль» и т. д. Обращаясь за советом к древним книгам (гадание по Гомеру и Вергилию), к панзуйской сивилле, к поэту, астрологу, богослову, лекарю, законоведу, философу и даже к дурачку Трибуле, Панург выводит на сцену все авторитеты своего времени, причем каждая новая консультация предстает как вторжение в ту или иную область знаний и как испытание различных видов жизненной мудрости, а в результате выясняется, что, несмотря на претензии, они не включают в себе никакой подлинной истины о действительности.

Путешествие за истиной — вот что представляет собой плавание компании пантагрюэлистов к оракулу Божественной бутылки, о котором повествуется в Четвертой и Пятой книгах. Это — путешествие за последним и единственно верным ответом на вопросы бытия. Маленькие острова, разбросанные в необъятном океане, которые посещают путешественники, символизируют различные социальные институты, ценности и верования европейского человечества — семью (остров Энназин), монашество (остров Шели), правосудие (земля Прокурация), посты и воздержание (остров Жалкий), ученых (остров Руах), католиков (остров папоманов), протестантов (остров папифигов), духовенство (остров Звонкий), армию (остров железных изделий), судейских (Застенок), финансы (остров апедевтов), двор (королевство Квинтэссенция) и т. д. Рабле в пародийном параде проводит перед читателем всю современную ему культуру, стремясь как бы миновать и преодолеть ее в предвидении той окончательной правды о мире, которую должен возвестить оракул Бутылки.

Но такая правда всегда грозит обернуться догматизмом и авторитарностью, и потому настойчивое продвижение пантагрюэлистов к оракулу сопровождается своеобразным противодвижением — последовательным и неотвратимым сужением горизонта: безграничный океан человеческой жизни, мир человеческой культуры остается позади путешественников; они выходят за пределы этого мира, перестают быть его частью, пытаются превратить

его в объект для резюмирующей и потому как бы «сверхчеловеческой» точки зрения. Ответив на все вопросы, разрешив все сомнения, устранив противоречия, Божественная бутылка должна навечно сделать ненужным самый акт вопрошания, дать «формулу» жизни и тем немедленно умертвить ее, приведя к неподвижности.

Этого-то как раз и не происходит. Бутылка издает лишь один звук: «Тринк», что значит «Пей!», приглашая веселых пантагрюэлистов к тому самому занятию, которому они предавались на протяжении всего романа: оракул, таким образом, возвращает героев в гущу той самой действительности, которую они хотели преодолеть: человеческий горизонт, добровольно суженный персонажами до маленькой точки где-то в подземных глубинах, вдруг вновь распаивается перед ними во всей своей необъятности. Рабле буквально упивается действительностью, культурой своего времени, он жаден ко всем ее сторонам и проявлениям, ко всем умственным течениям (отсюда его энциклопедизм). Наивное и самонадеянное убеждение людей, будто бы можно исчерпать и уложить бытие в ложе готовых схем, представляется ему роковой ошибкой и изменой жизни: «Философы ваши ропшут,— говорит Бакбук,— что все уже описано древними, а им-де нечего теперь открывать, но это явное заблуждение», ибо на самом деле «все их знания, равно как и знания их предшественников, составляют лишь ничтожнейшую часть того, что есть и чего они еще не знают» (V, XLVII).

С какими бы уродствами ни сталкивался Рабле, в его смехе не звучит ни горечи, ни ненависти, но одно только веселое превосходство. Рабле недоверчив к действительности в ее застывших, окаменевших формах. Даже собственные убеждения он готов защищать «под страхом любой кары, вплоть до костра, но только не включительно, а исключительно» (Пролог ко Второй книге). И причина вовсе не в «неустойчивости» личности Рабле, а наоборот — в его устойчивом доверии к живому бытию, которое постоянно разрушает и отбрасывает все догматические идеи и социальные учреждения, прорастает сквозь них и — в своем неудержимом движении из прошлого в будущее — оставляет их позади себя как нелепые исторические окаменелости. Жизнь человеческого рода прекрасна для Рабле именно своим изобилием и разнообразием и потому внушает «глубокую и несокрушимую жизнерадостность, перед которой все преходящее бессильно» (Пролог к Четвертой книге).

ТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ ПЛЕЯДЫ И ДРАМАТУРГИЯ РЕНЕССАНСА

Плеяда — поэтическая школа, деятельность которой протекала в третьей четверти XVI в., а влияние оставалось преобладающим до конца столетия. В Плеяду входили ученый-гуманист Жан Дора (1508—1588) и его ученики и последователи — Пьер де Ронсар (1524—1585), Жоа-шен Дю Белле (1522—1560), Жан Антуан де Баиф (1532—1589), Этьен Жодель (1532—1573), Реми Белло (1528—1577), Понтюс де Тиар (1521—1605); к ней примыкали также Жак Пелетье дю Ман (1517—1582), Гийом Дезотель (1529—1581), Жан де Лаперюз (1529—1554) и др.

Историко-литературная роль Плеяды заключалась в том, что она решительно ввела в поэзию гуманистические представления и идеалы. Не порывая с традиционалистским типом мышления как таковым, со сверхличными ценностями и идеалами, Плеяда — через голову сложившейся средневековой поэтической традиции — обратилась к традициям античной культуры и предприняла попытку ее успешной реставрации на почве культуры XVI в. Сравнение поэтики Плеяды с поэтикой «великих риториков» позволяет понять новаторский характер эстетических принципов школы Ронсара и Дю Белле.

Сама по себе античная образность давно и прочно входила в арсенал поэтической культуры «великих риториков», но функционировала она во многом иначе, чем у поэтов Плеяды. Авторы XV в. не случайно рассматривали свое творчество как «вторую риторику», ибо разницу между оратором и поэтом они видели только в средствах выражения (поэт пользуется стихотворным метром, а оратор — нет) и в материале (поэт по преимуществу мыслит в аллегорико-мифологических образах), но отнюдь не в цели. Цель мыслилась единой — убедить и наставить аудиторию в христианских истинах, используя при этом все возможные приемы из риторического арсенала. В отличие от ратора, однако, поэт должен был облечь свои поучения в образную форму, для чего и пользовался богатейшим запасом античных мифов. Так, поэт не мог просто сказать, что свет истины разгоняет мрак невежества, он должен был «опоэтизировать» эту мысль, т. е. обязательно олицетворить ее, скажем, в виде борьбы Аполлона с Пифоном. Под «поэтическими» историями понимались собственно мифологические истории, рассказанные в стихотворной форме. Все дело, однако, в том, что

античные мифы представлялись «великим риторикам» заведомыми «выдумками», языческими «баснями», которые играли роль очень удобной, но совершенно условной и декоративной «упаковки» для христианского содержания. Поэт же воспринимался как своего рода философ, служитель моральной истины — но именно и только служитель, поскольку истина даруется божественным откровением и разлита в мире объективно. Согласно такому воззрению, поэт, строго говоря, сам ничего не создает, он только раскрывает, читает и расшифровывает «книгу мира», в которой все уже заранее написано, и сообщает прочитанное своей аудитории. Поэзия «великих риториков» имела сугубо рационалистическую, утилитарную и учительную направленность.

Эти черты в целом не были чужды и Плеяде, однако она существенно переосмыслила их, что прежде всего проявилось в теоретическом манифесте школы, написанном Жоашеном Дю Белле, — в **«Защите и прославлении французского языка»** (1549).

Основная мысль манифеста заключается в том, что античность создала вечные и универсальные эстетические образцы, которые являются абсолютным критерием для всех последующих времен и народов. Поэтому создать что-либо достойное в поэзии можно лишь путем приближения к этим образцам, т. е. путем «подражания» древним и «состязания» с ними. По этому пути еще в XIV в. пошли итальянцы и не ошиблись, доказательством чему служит созданная ими блестящая литература. Подражать, следовательно, можно как непосредственно античной, так и итальянской гуманистической культуре. Это — общее место французской ренессансной мысли. Однако если неолатинские поэты предпочитали состязаться с римлянами на их собственном языке, то Дю Белле поставил во главу угла убеждение, что путем «возделывания» можно поднять и «французский диалект» до уровня латыни, т. е. создать национальную поэзию, способную сравниться с древней и даже превзойти ее.

Реформа поэзии касалась в первую очередь двух областей — лексической и жанровой. Что касается обогащения лексики, то здесь Дю Белле предлагал два основных пути — 1) заимствования (как из древних языков, так и из языков различных современных профессий) и 2) создание неологизмов (в частности, на итальянской основе). Что же до жанров, то тут Дю Белле бескомпромиссно отверг всю средневековую систему жанров, и это касалось

как лирических (баллада, королевская песнь, лэ, виреле, дизен и т. п.), так и драматических (моралите, фарс и др.) жанров, на смену которым должны были прийти возрожденные жанры античной литературы — ода, элегия, эпиграмма, сатира, послание, эклога (в лирике), трагедия и комедия (в драматургии).

Эта реформа, осуществленная Плеядой, явилась поворотным пунктом во французской литературе, определив ее облик не только в XVI, но и XVII и в XVIII вв., ибо дело шло о чем-то гораздо большем, чем о простой смене «жанровых форм», поскольку мы видели (см. выше, с. 9, 32, 71), что в средневековой поэзии жанр был не чисто композиционным образованием, но предполагал свою тему, свои способы ее трактовки, свою систему изобразительных средств и т. п., т. е. выступал как преднаходимый смысловой и образный язык, как та готовая «призма», через которую поэт только и мог смотреть на действительность. Речь при этом идет о принципиальной особенности не только средневековой, но и любой (в том числе и античной) традиционалистской культуры. Автор, принадлежащий к такой культуре, никогда не относится к изображаемому им предмету «непосредственно», опираясь исключительно на свой индивидуальный опыт, но напротив — только опосредованно, через уже существующее слово об этом предмете, которое как раз и закрепляется в системе смысловых и изобразительно-выразительных клише, в своей совокупности составляющих данную культуру. Выбирая жанр, поэт выбирал не только строфическую и т. п. «форму», он выбирал смысловой язык, на котором ему предстояло заговорить о мире.

Это значит, что жанровая реформа, провозглашенная в «Защите», представляла собой не радикальный разрыв с традиционализмом и устремление в неведомое, но всего лишь радикальную смену традиций, возрождение чужого и полузабытого языка культуры и попытку заговорить на нем о современности. Сложность заключалась в том, что для самой античности мифологическая образность была органическим языком (древние верили в реальность своих богов), тогда как для поэтов-гуманистов — только метафорическими знаками абсолютно разумной жизни, но знаками, без которых совершенно невозможно обойтись, поскольку в них воплощена безусловная жизненная мудрость, которая (если не касаться вопросов веры) сама по себе не противоречит христианскому откровению. Вот почему поэты-гуманисты сделали

мифологические архетипы реальностью своего художественного мышления: из необязательной, хотя и выигрышной, декоративной «упаковки», какой античные образы были для «великих риториков», они превратились у поэтов Плеяды в существенный способ миропонимания.

а Тотальная мифологизация современности заключалась в том, что все реальные люди и события как бы переодевались в мифологические одежды, т. е. последовательно соотносились с тем идеальным началом, прообраз которого гуманисты видели в античности. Так, когда поэты изображали короля Генриха II в виде Юпитера, а Екатерину Медичи — в виде Юноны, речь шла не об условно-литературных реминисценциях и аналогиях, а о том, чтобы действительно увидеть в современных государственных деятелях черты античных богов и героев: поэты как бы стирали случайные и преходящие приметы современности, выделяли в ней надвременное начало и тем самым ценностно возвышали ее, приобщали к абсолютному идеалу, олицетворенному в древних олимпийцах.

Однако это утверждение авторитета античности имело и свою оборотную сторону. Заговорив на чужом, хотя и присвоенном, культурном языке, даже не попытавшись подвергнуть его испытанию на жизненную адекватность, а просто приняв на веру, Плеяда тем самым неизбежно догматизировала этот язык и сделала его сугубо элитарным: ведь если средневековые жанры и средневековая образность являлись общенародным достоянием, были вняты и священнику, и рыцарю, и простолюдину, то гуманистическая поэзия, требовавшая образованности и начитанности в древних авторах, была принципиально ориентирована на посвященных и приобретала выраженные черты духовного аристократизма и даже эзотеричности.

Возрождение античных эстетических канонов привело и к возрождению античных представлений о миссии поэта, образ которого у древних существенно двоился: его мыслили то как «священного безумца» и экстатического «пририцателя», то, напротив, как вполне рационального «мастера», владеющего искусством слагания поэм примерно так же, как хороший гончар владеет ремеслом лепки горшков. Первый из этих образов ярко обрисован у Платона: «Все хорошие... поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости... подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят

эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. Вакханки, когда они одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают: так бывает и с душою мелических поэтов... поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать» («Ион»). Неоплатоник Марсилио Фичино выделял четыре формы энтузиастического «безумия» — пророчество, таинство, поэзию и любовь, которые тесно связаны между собой, так что всякий поэт есть в то же время и пророк, а влюбленный приобретает пророческий дар и может стать поэтом.

Идея поэта-пророка — центральная в «Защите», и причина в том, что для Дю Белле поэт — это вовсе не частное лицо, которое стремится вызвать любопытство к своей персоне, повествуя о своих интимных переживаниях. Искренность поэта — не в его «исповедальности» и не в стремлении во что бы то ни стало показаться «интересным», а наоборот — в полном забвении самого себя, своего индивидуального «я», растворяющегося в сверхличном «восторге». Такой восторг даруется поэту ощущением того, что его устами говорит не обособленный индивид, но вещает сама истина. Поэт для Дю Белле — это вития, а его песнопения — провидческие грезы о судьбах государств, народов и тронов. Это значит, что поэзия переставала быть простой служанкой истины, как это было для «великих риториков», но сама становилась воплощенной мудростью и красотой, а потому приобретала наивысший и совершенно автономный статус в обществе, статус чудесного дара, безусловно возвеличивающего поэта над прочими смертными. Дар этот, по Дю Белле, заключается вовсе не в той ловкости, с которой старые стихотворцы умели рифмовать строчки, а в священной способности проникать в тайны мира, владеть универсальным знанием о нем. При этом — опять-таки в отличие от «великих риториков» — Дю Белле делал акцент не столько на логической убедительности, сколько на эмоционально-внушающей силе поэзии, которая есть прежде всего хвала и воспевание, гимн миру, а значит, она дарует славу тому, кого воспевают, и бессмертие самому певцу как глашатаю истины.

Представление о поэзии как о воплощенной истине и пророческом знании парадоксальным, на перчый взгляд,

образом перерастало в мысль о рациональном характере поэтического творчества. Ведь если эстетический идеал безличен, не зависит от автора, поскольку не создается им, а лишь реализуется с его помощью, то это значит, что «божественное исступление» есть лишь исходный импульс песнопения; он, по мысли Дю Белле, должен быть непременно дополнен общеобязательными правилами поэтического мастерства, владение которыми может привести к созданию совершенного произведения. Поэтому в «Защите» развивается идея «доктрины» и «эрудиции», необходимых для всякого поэта, идея неустанного труда и бдения, короче, типично гуманистическая идея «ученого поэта», изучившего греческих и латинских авторов, знакомого со всеми существующими науками и искусствами.

Тезис о подражании древним, ценностное возвышение поэзии как привилегированного рода деятельности, представление о поэте как о пророке, который вместе с тем должен владеть и «искусством поэзии», получили широкое распространение и углубленную трактовку во второй половине XVI в., оказав прямое влияние на формирование доктрины классицизма, предшественницей которого во многих отношениях явилась Плеяда.

Главой Плеяды и самым выдающимся поэтом французского Возрождения был **Пьер де Ронсар** (1524—1585). Беспримерный поэтический темперамент Ронсара был в первую очередь связан с его самоощущением провидца, способного вобрать в себя всю вселенную и поведать о ней на языке античной мудрости. Современников Ронсара поражало то, что он совершенно свободно и с равным успехом — подобно Протею — умел перевоплощаться в Гомера, Пиндара, Феокрита, Вергилия, Горация, Катулла, Петрарку.

Эта особенность ярко проявилась в одном из первых произведений Ронсара — в его «Одах» (1550—1552), пяти книгах, написанных в подражание Пиндару и Горацию. По своей непосредственной тематике «Оды» — это славословия в честь современников — короля и королевы, выдающихся военачальников, ученых-гуманистов, поэтов и т. п., а по своему общему смыслу — это хвалебные песнопения, прославляющие благо одухотворенного мироздания, торжество нетленной поэзии и человеческого духа над смертью и быстротечностью земного существования. «Оды» исполнены едва ли не вселенского величия и пафоса именно потому, что в них Ронсар, как и всякий одический поэт, бескорыстно и чистосердечно любит только

тот предмет, о котором поет, а вовсе не «себя в предмете». В «Одах» нет любования автора собой, но есть гордость и благодарность певца божеству за то, что оно сделало его своим избранником. Ронсар ощущает себя священным орудием в руках Муз и потому, подражая Пиндару, строит свои оды как экстатические «выкрики», что выражается во вдохновенной хаотичности композиции, в господстве эмоционально-ассоциативных связей над логическими, в произвольности и усложненности синтаксиса, нагнетании метафор и т. п.; смысловой и стилистической доминантой од становится символическая многозначительность и патетика.

Если в «Одах» Ронсар имитировал Пиндара и Горация, то писавшиеся параллельно «Любовные стихи» (1552—1553) ориентированы прежде всего на петраркистский канон, обогащенный (в частности, благодаря влиянию «лионской школы») неоплатоническими мотивами, а также куртуазным кодексом любовного поведения. Тема «Любовных стихов» — воспевание возвышенной и неразделенной любви к даме, выведенной под именем Кассандры. Основной прием, применяемый здесь Ронсаром, — мифологическая стилизация образа лирического героя, предмета его любви и самого любовного чувства. Как этот прием, так и технические эффекты самого Петрарки давно уже стали общим местом у многочисленных итальянских и французских петраркистов. В их сонетах формальная отделанность стихов превращалась в самоцель, а сами стихи — в виртуозные, но рассудочные упражнения на заданную тему. Между тем любой канон способен жить лишь до тех пор, пока не вырождается в штамп. Это значит, что подлинный поэт-традиционалист, отнюдь не выходя из-под власти такого канона, должен интенсивно насыщать его так, чтобы превзойти обычные, «средние» требования, к нему предъявляемые. Именно это и удалось сделать Ронсару в «Любовных стихах», где он словно бросает вызов «школьному» благоразумию эпигонов Петрарки. Нагнетая анафоры и анафорические восклицания, оживляя петрарковские параллелизмы, играя на контрастах между длинными синтаксическими периодами, занимающими иной раз по три строфы, и краткими, энергичными концовками, перемежая смиренные признания в целомудренном поклонении с безудержными всплесками чувственного вожделения и т. п., Ронсар насытил петраркистский канон эмоционально, придал ему

динамизм и эротическую мощь, окружил свои стихи ореолом пророческой озаренности.

На фоне торжественного витийства «Од» и прочувствованного платонизма «Любвных стихов» неожиданным контрастом выглядит группа сборников («Книжка шалостей», 1553; «Роша», 1554; «Смесь», 1555; «Продолжение любвных стихов», 1555; «Новое продолжение любвных стихов», 1556), где Ронсар не только открыто обращается к так называемому «низкому стилю», но и пародирует собственные оды, посмеивается над Петраркой и неоплатонизмом. Особенно отчетливо это заметно в гривуазной, а местами и непристойной «Книжке шалостей». В этом, однако, не было противоречия, не было разочарования в гуманизме или эволюции от юношеского «идеализма» к взрослому «цинизму», тем более что одновременно с названными сборниками Ронсар успешно работал над «Гимнами» (1555—1556), родственными по духу «Одам». Было другое — переключение в новый жанровый регистр, освоение «низкого» поэтического канона, который исконно сосуществует в традиционалистской поэзии с «высоким». «Книжка шалостей» — это не бесхитростная исповедь «сенсуалиста» и «материалиста», но такая же «ученая» поэзия, как «Оды» и «Любвные стихи»; только «ученость» здесь иная — мобилизующая, с одной стороны, традиции «галльской» скабрёзности, фарсов, эротической поэзии Маро и его школы, а с другой — восходящая к эротической лирике Анакреонта, Горация, Катуллы и некоторых неолатинских поэтов. Что же касается самопародирования Ронсара, то и это — не отказ от возвышенного взгляда на мир, а лишь активизация моделей «вывороченной поэзии». В «Роше» и «Смеси» Ронсар культивирует по преимуществу «анакреонтический» канон с его основным мотивом: ловить мимолетные радости быстротекущей жизни (ср. также горацянское *carpe diem*). Этот же мотив звучит в «Продолжении любвных стихов» и в «Новом продолжении любвных стихов», где символом вечной женственности и красоты выступает некая Мария, которая, однако, в отличие от Кассандры, утрачивает черты мифологической возвышенности и становится воплощением б у к о л и к о - и д и л л и ч е с к о г о канона, ассоциируясь для поэта с нимфой-цветком, с богиней растительного царства. Соответственно меняется и тональность сборника, где начинает господствовать грустно-умиротворенная тема притяжения смертного удела и быстротечности земных радостей. На смену повышенной

эмоциональности и порывистым ритмам «Любовных стихов» приходит элегическая уравновешенность, спокойствие и продуманность синтаксического и метрического строения сонетов.

Шедевр «позднего» Ронсара — «Сонеты к Елене» (1578), где происходит частичный возврат к петраркистской модели, где искреннее чувство, пережитое поэтом, освящено приобщением к идеальной модели любовного переживания и где это чувство воплощено в простой и классически ясной форме. «Сонеты к Елене» могут служить одним из ключей к творчеству Ронсара: он воспевает не столько реальную женщину, которая послужила прототипом героини сборника, сколько собственную любовь к идеальному началу в мире, началу, безраздельно воплощенному для Ронсара в Поэзии. Любовь к Поэзии — вот, пожалуй, единственно подлинная страсть, которую Ронсар испытал в жизни. Именно она позволила поэту восхититься богатством и разнообразием древнего песнопевчества и перенести его на французскую почву. Однако пальма первенства во французской лирике XVI в. принадлежит Ронсару не только потому, что он одинаково блистал во всех возрожденных жанрах античности и разработал ее основные поэтические темы (величие мироздания, природы и человека, героизм, слава, любовь), дав им аллегорико-мифологическую трактовку (все это — особенно в общеевропейском масштабе — уже не было оригинальным для второй половины столетия), но потому, что он безоглядно верил в поэзию как в смысл существования и не раздумывая «вручил» ей собственную жизнь и судьбу: так верующий вручает себя своему божеству. В этом и заключается возвышенная «наивность» и искренность Ронсара — удивительная, трогательная и подкупающая.

Другой выдающийся представитель Плеяды — **Жоа-шен Дю Белле** (1522—1560). Хотя сам Дю Белле мало что реализовал из той программы, которая была объявлена им в «Защите» (это сделал Ронсар), хотя на фоне ронсаровского титанизма его талант производит впечатление камерности, однако именно эта камерность составляет наиболее драгоценную черту творчества Дю Белле. Он культивировал по преимуществу один (итальянский) жанр — сонет, не только беспримерно расширив его тематический диапазон, но и создав первый сонетный сборник («Олива», 1549). «Олива» находится в русле петраркистской и неоплатонической традиции: то же обо-

жествление идеала, та же «ученая» мифологизация и эстетизация действительности, тот же культ профессионального мастерства. Как и у Ронсара в стихах к Кассандре, образ героини у Дю Белле почти лишен примет конкретной женщины, так что даже трудно сказать, был ли у Оливы прототип и не принадлежит ли она сугубо литературной реальности. Литературность сборника проявляется и в том, что Дю Белле зачастую не просто «подражает» итальянским петраркистам, но скорее перелагает или даже переводит их на французский язык. Поэтому в «Оливе» доминирует не ронсаровское «горение», а забота о формальном мастерстве, придающая стихам геометрическую четкость построения и афористичную емкость. В то же время, в отличие от «язычески» испуганного Ронсара, Дю Белле как бы философичнее, «трезвее» и оттого грустнее: именно потому, что Олива — символ (вечной женственности), а не реальная женщина, она способна пробудить в душе поэта трепетную надежду на потустороннее прикосновение к высшему благу, но не может дать земного, «сиюминутного» счастья. Вот почему, взыскав небесного идеала, герой Дю Белле не может не томиться по жизни с ее радостями, и если у Ронсара мотив бренности бытия оборачивался стремлением поскорее воспользоваться его утехами, то у Дю Белле он окрашивается в тона неудовлетворенности и христианской резиньяции.

Этот разлад между жизнью и идеалом составляет драматический нерв всего творчества Дю Белле. Он, в частности, объясняет и его язвительное отношение к прежнему «идолу» — петраркизму, проявившееся уже в начале 50-х годов. В послании «К одной даме» (1553), позднее переработанном в стихотворение «Против петраркистов», Дю Белле выступает не столько против самого образа «идеальной возлюбленной», сколько против его полной жизненной неадекватности: ведь на деле, пишет он, поэты-петраркисты чаще всего воспевают своих — вполне конкретных — любовниц; изображая их в виде божеств, они беззастенчиво льстят их тщеславию, а принимая позу бескорыстных поклонников красоты, сами преследуют весьма «корыстные» цели. Разумеется, такая критика была справедлива, но вместе с тем она свидетельствовала и о том, что возвышенная любовная лирика в принципе невозможна без сознательной или бессознательной идеализации женщины. Дальнейшее творчество самого Дю Белле доказало это как бы от противного: от-

казавшись от идеализации, он вынужден был отказаться и от разработки любовной темы как таковой.

Лиризм Дю Белле 50-х годов, когда он находился в Италии в качестве секретаря своего дяди кардинала Дю Белле, имеет совершенно иной характер. В «Древностях Рима» (1558) поэт превратил в материал для лирического переживания эпическую по своему содержанию тему, к тому же вполне традиционную и даже избитую — тему величия и падения древних империй, тленность всего созданного человеческими руками, но одновременно и тему бессмертия человеческого духа, остающегося жить и вещать голосом тех развалин, в которые превратился некогда гордый Рим. Сохраняя по мере необходимости тон поэта-витии, Дю Белле мыслит не столько в безличных и обобщенно-символических масштабах Вселенной (как Ронсар в «Одах» и «Гимнах»), сколько в масштабах единичных людей. Его ужасает именно то, что люди, некогда жившие здесь и оставившие зримые знаки своего пребывания на земле, сами бесследно растворились в пропасти небытия, и что с ним, Дю Белле, случится не только то же самое, но и худшее: от него не останется даже и памяти. Здесь обнаруживается ключевой принцип поэтики Дю Белле: беря традиционную тему, он ищет для нее созвучий в собственной судьбе, что позволяет ему прочувствовать эту тему изнутри и придать ей характер острого индивидуального переживания.

Тот же прием «примысливания» себя к античному образцу, создающий эффект душевной доверительности, характерен и для второго «итальянского» сборника Дю Белле — «Сожаления» (1558). Однако показателен и выбор образца для подражания. Это не эпические Гомер, Гесиод или Вергилий, а Овидий как автор «Скорбных элегий». Дю Белле совершенно сознательно облекается в одежды «нового Овидия», проецируя на себя основной тематический канон его элегий: переживание поэтом, оказавшимся вдали от родины, своего одиночества. Этот канон строился на четырех связанных между собою мотивах: 1) невзгоды и жалобы изгнанника на чужбине (поэтическое преобразование реального лица в литературный образ здесь особенно разительно, поскольку самого Дю Белле никто и ниоткуда не изгонял, он отправился в Италию совершенно добровольно), где все холодно, враждебно и отвратительно (выражением этой неприязни служит сатира на лицемерный, продажный и развратный папский Рим); 2) тема доброй и ласковой родины, которая

предстает у Дю Белле в двух ипостасях — то как могущественная держава, принадлежностью к которой поэт гордится («большая родина»), то как родные места, овеянные милыми воспоминаниями юности («малая родина»): вариантом этой темы служит мотив дружбы и друзей — связующего звена между героем и покинутым им «домом»; поэтому в соответствии с требованиями жанра многие сонеты «Сожалений» построены как письма-обращения к друзьям; 3) мотив невозможности немедленного возвращения на родину и надежда на возвращение в будущем; 4) мотив поэтического творчества, где хорошо проявляется отличие витийствующей музыки Ронсара от «домашней» музыки Дю Белле, помогающей поэту разрешать проблемы его личного существования: «Когда мне портит кровь упрямый кредитор,/Я лишь сло-жу стихи — и бешенство пропало./Когда я слышу брань вельможного нахала,/Мне любо, желчь излив, стихами дать отпор».

Эффект лирики Дю Белле создается в результате взаимодействия двух как бы противонаправленных сил: с одной стороны, набор античных тем и ситуаций играет у него роль смыслового каркаса, который заполняется конкретным материалом жизни самого Дю Белле; однако жизнь эта приобретает ценность и право на поэтическое существование только потому, что способна уложиться в заданные традицией образы: Дю Белле, в сущности, мало что может сказать «от себя», и даже, чтобы поведать о любви к своей «галльской Луаре», должен сравнить ее с чужим «латинским Тибром». Его поэтика способна доносить до читателя все новое и неизвестное только через сопоставление с уже известным, предполагает не «видение» живых вещей, но узнавание готовых образов. С другой стороны, сам ситуационный каркас, доставшийся Дю Белле по наследству, перестает быть у него мертвой конструкцией именно потому, что поэт заполняет его не условными чувствами, а неподдельностью собственной жизни, совершенно реальной болью, горечью, невзгодами и обидами.

Дю Белле — столь же великий поэт, как и Ронсар, но его искренность имеет иную природу: Дю Белле — певец частного человека (самого себя) и всего, что его непосредственно задевает.

Важным явлением во французской культуре XVI в. было возникновение ренессансного театра,

приходящееся на 40—50-е годы. В это время гуманистически просвещенная публика с изумлением и восхищением открывала для себя неведомый дотоле мир античной драмы, по сравнению с которым традиционные формы средневековых драматических представлений казались по-детски смешными, грубыми и даже нелепыми. Так, мистерии, с наивной непосредственностью выводившие на подмостки самого господина бога «во плоти и крови», претили не только изощренным теологическим воззрениям гуманистов, но и протестантской идеологии, которая вообще с подозрением относилась ко всему сверхъестественному в человеческой жизни, к культу святых и к чудесам, которыми изобиловала средневековая сцена.

В целом в области драмы происходил тот же процесс, что и в лирике, — отречение от ближайшего национального наследия и попытка реставрации античных образцов. При этом, однако, ортодоксальные протестанты и гуманисты (близкие к Пляеде) пошли во многом разными путями.

Из драматургов-протестантов наиболее известны: Теодор де Без (1519—1605), автор трагедии «Жертвоприношение Авраама» (1550), Луи Демазюр (ок. 1515—1574), опубликовавший в 1563 г. трилогию «Священные трагедии», где рассказывается библейская история Саула и Давида, и Жан де ла Тай (ок. 1540 — ок. 1617), которому принадлежит трагедия «Саул» (1572). Драматурги-протестанты, преследуя открыто проповеднические цели, стремились воздействовать на широкие массы верующих и потому создавали трагедии на **библейские сюжеты**, хотя использовали при этом структуру античной драмы.

Учительный характер имел и гуманистический театр, но он по преимуществу был «светским» и «языческим», т. е. опирался не на священное писание, а на античное **мифологическое предание** и греко-римскую **историю**, так что в целом возрождение античной драмы — как ее сюжетов, так драматургических правил и норм — явилось прежде всего делом рук гуманистов. Их первой заслугой было то, что они пробудили интерес к теоретическим сочинениям древних, посвященным вопросам театра, — к «Искусству поэзии» Горация и к «Поэтике» Аристотеля, которую вплоть до начала XVI в. в Европе практически не помнили. Сама проблематика античной трагедии в той мере, в какой она была связана с изображением поверженного судьбой, но внутренне не побежденного чело-

века, оказалась созвучной гуманистическому идеалу «достойнства» человеческого рода. Не случайно одним из наиболее популярных и переводимых в XVI в. авторов был стоик Сенека (наряду с Еврипидом).

Переводам сопутствовали попытки сочинения оригинальных пьес — сначала на латинском языке. Джордж Бьюкенен (1506—1582), шотландец по происхождению, написал несколько библейских трагедий («Иевфай», 1542 и др.), но уже в 1544 г. Марк Антуан Мюре (1526—1585) сочинил на латыни трагедию на сюжет из римской истории («Юлий Цезарь»).

Вскоре появляются первые драматургические произведения на французском языке, принадлежащие перу участника Плеяды **Этьена Жоделя** (1532—1573) — трагедия «Плененная Клеопатра» (1552) и комедия «Евгений» (1552). Что касается итальянского влияния, то, в отличие от лирической поэзии, в драматургии оно было значительно меньшим. Французская гуманистическая драма с самого начала старательно придерживалась именно «первоисточников» — античных образцов и античной поэтики. Этим объясняются некоторые ее особенности. Во-первых, ранний ренессансный театр во Франции был очень несамостоятельным, так как копировал античную драму по-ученически: соблюдал единство времени и закон об ограниченном числе действующих лиц, допускаемых на сцену, выдерживал разделение пьесы на пять актов, выносил все события за пределы сценической площадки, где произносились только психологически насыщенные монологи и диалоги героев, так что, проигрывая средневековому театру в зрелищности, он выигрывал во внутреннем драматизме. Во-вторых, гуманистические трагедии первоначально были в значительной мере «пьесами для чтения» (сказалось влияние Сенеки), хотя и предназначались для постановки. В-третьих, это была «ученая» драма, понятная лишь сравнительно узкому кругу эрудитов-гуманистов и потому имевшая хождение главным образом в высших учебных заведениях, тогда как на городских площадях продолжала господствовать стихия мистерии и фарса.

Гуманистический театр, таким образом, как бы пришел в столкновение с повседневной драматургической практикой средневекового общества, но не устранился этого, а наоборот, перешел в наступление, отказавшись прежде всего от традиционной системы средневековых жанров и заменив их на античные трагедию и комедию,

которые различались по четырем основным признакам: 1) трагедия, родственная в данном отношении эпосу, делала своим предметом только мифологическое или историческое предание, тогда как комедия, напротив, черпала материал из живой современности, выводя на сцену всеми узнаваемые социальные типы; 2) будучи отнесены к преданию, персонажи трагедии всегда являлись славными «предками» и «героями», с которыми случались какие-либо страшные события, которые могли служить назидательным примером для современности; персонажи комедии — люди среднего или низкого положения, попадающие в смешные ситуации; 3) трагедия предполагала несчастную развязку (гибель героя, его самоубийство), а комедия — счастливую; 4) трагедия писалась в «высоком стиле», приподнятым языком, а комедия — в «низком», языком повседневности.

Что касается комедиографии, то ее представителем, наряду с Этьеном Жоделем, был также Жак Гревен (1538—1570), сочинивший пьесы «Казначейша» (1559) и «Изумленные» (1561), а наиболее заметные образцы жанра дал во второй половине столетия **Пьер де Лариве** (ок. 1540—1619), комедии которого («Духи» 1579 и др.) представляли собой обработку итальянской «ученой комедии», были написаны прозой (что было важным новшеством) и использовали приемы средневекового фарса. Вообще судьба ренессансной и постренессансной комедиографии оказалась связана с фарсом гораздо сильнее, чем, скажем, судьба «библейской трагедии» с жанром мистерии, потому что сама античная традиция (Теренций), на которую опирались комедиографы XVI в., во многом была близка по типу к стихии фарса. Фарс легко внедрил в структуру ренессансной комедии и в преобразенном виде выжил даже в XVII в., в то время как жанры «серьезной» средневековой драматургии уступили место трагедии.

Выдающиеся образцы ренессансной трагедии также были созданы во второй половине XVI в. **Робером Гарнье** (1544—1590), который написал семь пьес — одну «трагикомедию» на сюжет из Ариосто («Брадаманта», 1580) и шесть трагедий: За исключением «Седекии, или Евреек» (1580), все остальные трагедии Гарнье («Порция», 1568, «Антигона», 1579 и др.) используют тематику римской истории либо перелагают античные предания. Главное в том, что Гарнье, как и другие драматурги эпохи Ренессанса, попытался воспроизвести смысловую структуру

античной трагедии, т. е. мотив «объективной вины», согласно которому персонаж творит зло не по собственной воле и дурному умыслу, а потому, что слепая судьба выбирает его своим орудием, заставляя, например, воспылать безумной, но противозаконной страстью или исполниться нечеловеческой гордыни даже в том случае, если сам он осознает обрушившуюся на него беду и пытается противостоять вселившейся в него силе. Такой персонаж, сеющий вокруг себя смерть и разрушение, глубоко несчастный сам, выполняет у Гарнье как бы функцию «палача», тогда как остальные протагонисты оказываются его «жертвами».

Мотив судьбы, правящей миром (см. выше, с. 44), очень древен и в мифологии разных народов принадлежит архаическому пласту. Он был вполне органичен для «языческой» культуры античности, однако, будучи перенесен на почву христианской цивилизации, пришел в столкновение с представлением о благой воле бога. Но важно другое: превращая героев в простые «пешки» в руках судьбы, ренессансные драматурги лишались возможности нравственно мотивировать их поведение, создать моральную коллизию, в результате чего персонажи становились «ходульными», а их речи приобретали черты аффектированного, но психологически слабо подкрепленного риторизма.

Вот почему, в отличие от лирики, давшей шедевры мирового значения, гуманистическая драма (даже в лице такого таланта, как Гарнье) осталась все же как бы на периферии литературной жизни XVI в., но зато она сыграла важнейшую историко-литературную роль. Освоившись с самой структурой античной трагедии, впитав в себя рецепты и предписания, содержащиеся в «Поэтике» Аристотеля, эта драма создала почву, на которой позже выросли эпохальные произведения Корнеля и Расина. Гуманистическая драматургия XVI в. была фактом ренессансного предклассицизма.

ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVI ВЕКА

Поэзия этого периода продолжала развиваться под значительным влиянием Плеяды. Интерес к античной мифологии не угасал, культивировались типично ренессансные лирические жанры (ода, сонет и др.), синтез христианства и античности для многих оставался манящим горизонтом.

Вместе с тем затяжные религиозно-политические войны (1562—1594) между католиками и протестантами привели к глубокому общественному кризису, сказавшемуся и на поэзии. Гуманистические идеалы либо обеднялись, утрачивали вселенский и гражданский характер, приобретали своеобразную камерность (как это случилось в творчестве ряда видных придворных поэтов — Филиппа Депорта (1546—1606), Жана Берто (1552—1611), Жака Дю Перрона (1556—1618), либо из предмета энтузиастического утверждения превращались в предмет «изображения», эстетической «игры». Такая рефлектирующая игра с ренессансной топикой в конце концов привела к возникновению литературного направления *маньеризма*, черты которого заметны уже у Ронсара.

С другой стороны, в творчество таких авторов, как Р. Гарнье или Т. А. д'Обинье, начинают проникать мотивы тревоги и сомнения в античном гармоническом идеале, который стремилась выработать ренессансная культура предшествующего периода. В лирике Жана Спонта (1557 — ок. 1595) большое место занимают мрачные размышления о зле, царящем в мире, о бренности человека и непостоянстве его удела. Происходят изменения и в жанровой области: интимная элегия вступает в соперничество с витийственной одой, героическая поэма постепенно утрачивает популярность, готовится почва для возникновения прозаического романа. Лирика в целом внутренне перестраивается, в нее проникает барочное мироощущение, основанное на причудливом столкновении и сопряжении контрастных мотивов, идей и переживаний. В драматургии, наряду с классическими жанрами трагедии и комедии, на первый план все больше выдвигается трагикомедия.

Важнейшим явлением в литературе конца XVI в. была протестантская поэзия, представленная в первую очередь творчеством **Гийома де Саллюста Дю Бартаса** (1544—1590) и **Теодора Агриппы д'Обинье** (1552—1630).

Гугенот по убеждениям, Дю Бартас задался целью написать грандиозную религиозно-эпическую поэму, изображающую судьбы мира от его сотворения до страшного суда. В «Первой неделе» (1578), разделенной на семь песен, повествуется о семи днях творения. В 15 песнях незаконченной «Второй недели» (1584) излагается библейское предание о первых людях. Влияние ренессансной эстетики, и в частности эстетики Ронсара, на Дю Бартаса сказалось в активном использовании им ан-

тичных мифологических и исторических преданий. Однако преобладают в «Неделях» библейская образность и библейский пафос. Кроме того, Дю Бартас широко использовал натурфилософские представления своего времени, согласно которым между человеком и мирозданием, между всеми началами и стихиями живой и неживой природы существуют многочисленные символические связи и соответствия. Вселенная видится Дю Бартасу как единый организм, внутренне одушевленный, пронизанный божественным теплом и этическим смыслом, доступным человеческому разумению. Отсюда космизм его поэмы и отсюда же — ее учительный пафос. За видимой дисгармонией реального мира Дю Бартас стремится провидеть его нравственную целокупность как свидетельство благой воли и мудрости творца. Свою поэму Дю Бартас мыслил как обобщение судеб человечества и как нравственный урок современникам. Это и обусловило ее широчайшую известность. «Неделя» была переведена на все основные европейские языки и оказала прямое влияние на Дж. Мильтона.

Выражением воинствующего протестантизма явились «Трагические поэмы» (написаны в 70—80-е годы XVI в.; опубликованы в 1616) Т. А. д'Обинье, состоящие из семи книг. В первых трех («Беды», «Государя», «Золотая палата») преобладает нравоописательная направленность. В них изображаются несчастья Франции, истерзанной религиозными распрями ее «детей», голодом, эпидемиями, насилием и т. п., бичуются виновники этих бедствий, светские и духовные владыки — Екатерина Медичи, короли Карл IX, Генрих III, их придворные, римские папы, неправедные судьи, преследующие протестантов. Реальная действительность второй половины XVI в. предстает в первых трех книгах как результат извращения естественного порядка мироздания, нуждающегося в восстановлении. Следующие две книги имеют повествовательный характер. В «Огнях» речь идет о преследованиях, пытках и казнях, которым подвергаются протестанты. В «Мечах» изображается война католиков против гугенотов и прославляется праведность и мужество реформаторов. В заключительных книгах («Отмщения» и «Страшный суд») господствует «пророческий» тон: в «Отмщениях» изображается непосредственное вмешательство бога в земные дела и те кары, которые он обрушивает на тиранов и гонителей «истинной веры»; в «Страшном суде» торжествует

воля божья: праведные и неправедные получают загробное воздаяние.

Образная система «Трагических поэм» основана на взаимном проникновении четырех пластов. В историческом пласте изображаются реальные лица и ситуации эпохи религиозных войн. Однако история для д'Обинье — это всего лишь совокупность конкретных примеров, с помощью которых воплощается вечный, надвременный смысл происходящего на земле. Так, Екатерина Медичи для д'Обинье — это новая Иезавель, испанский король Филипп II — «Ирод торжествующий» и т. п. Поэтому второй пласт поэмы образует библейская и античная мифологическая топка. Мифологическая образность свидетельствует о влиянии ренессансной эстетики на д'Обинье; однако, как и у Дю Бартаса, преобладают библейские мотивы. Третий пласт — символично-аллегорический, непосредственно возрождающий давнюю средневековую традицию (здесь действуют Истина, Фортуна, Добродетель, Правосудие, Благодетель и др.). Четвертый пласт — арена борьбы сверхприродных сил — бога и сатаны, ангелов и демонов. В целом «Трагические поэмы» представляют собой грандиозное видение мирового сражения между добром и злом, а сам д'Обинье ощущает себя ветхозаветным пророком, которому открылась высшая истина и необходимость ее конечного апофеоза.

Развитие французского литературного языка, все более теснившего латынь, а также значительное расширение круга образованной публики привели во второй половине XVI в. к расцвету прозаических жанров. При этом на первом плане оказались не новелла и даже не роман, а разного рода «ученые» произведения, отражавшие рост интереса французского общества к знаниям в области природы, истории, географии, философии и т. п. В этой связи прежде всего развиваются переводы — как с древних, так и с новых европейских языков. Выдающимся писателем-переводчиком был Жак Амио (1513—1593), которому принадлежат переводы «Параллельных жизнеописаний» (1558/1559) и «Моральных сочинений» (1572) Плутарха.

Однако главную роль в развитии французской прозы сыграла гуманитарная литература. Такова прежде всего историография, где традиционный жанр хроники уступил место мемуарам — живым свидетельствам непосредственных участников гражданских и политических событий

второй половины XVI в. Известностью пользовались «Комментарии» (1592) маршала Блеза де Монлюка (1502—1577), а также «Жизнеописания знаменитых людей и великих полководцев» аббата Брантома (1540—1614) — хроника придворной жизни, составленная из биографий известных современников (80—90-е годы; опубликована в 1665—1666 гг.). Одним из лучших образцов французской прозы XVI в. являются десятитомные «Исследования о Франции» (1561—1621) Этьена Пакье (1529—1615) — эссе и заметки, посвященные истории страны, нравам ее народа, вопросам политики, литературы и языка. Общественные конфликты второй половины столетия вызвали к жизни большую политическую литературу, создававшуюся как в католическом, так и в протестантском лагерях. Антикатолическую направленность имела сатирическая «Апология Геродота» (1566) знаменитого гуманиста и издателя Анри Этьена (1531—1598). Наиболее известным памятником публицистической мысли XVI в. и одной из вершин гражданского самосознания во Франции явился трактат Этьена Ла Боэси (1530—1563) «Рассуждение о добровольном рабстве» (1552—1553), проникнутый антитираническим пафосом и доказывающий, что монархия, основанная на принуждении, извращает самое человеческую природу. Наконец, вторая половина XVI в. отмечена развитием философско-моралистической прозы, выдающимся представителем которой был Мишель Монтень.

Мишель Монтень

Мишель Эйкем де Монтень (1533—1592) происходил из обеспеченной дворянской семьи. Он получил домашнее гуманистическое воспитание, а затем окончил коллеж в Бордо. В течение многих лет Монтень исполнял должность советника парламента, а затем и мэра Бордо. Обладая скромным общественным темпераментом, он тяготился службой, а в 1585 г. окончательно вышел в отставку и поселился в родовом поместье. Главным делом всей второй половины жизни Монтеня стали уединенные медитации, вылившиеся в уникальное во французской литературе морально-философское сочинение — три книги «Опытов», опубликованные в 1588 г. Вплоть до самой кончины Монтень продолжал вносить в свою работу все новые и новые дополнения, которые были учтены в посмертном издании «Опытов» (1595).

Мысль Монтеня развивалась в русле гуманистической философской традиции: его мало волновали собственно богословские вопросы (хотя в целом он оставался в рамках ортодоксального католицизма, полемизируя как с протестантами, так и с атеистами) и еще меньше — естественные науки. Монтень был целиком сосредоточен на природе человека как морального существа, но в понимании этой природы он разительно отличался от гуманистов классического периода Ренессанса. Так, если для знаменитого итальянского философа XV в. Дж. Пико делла Мирандолы, давшего квинтэссенцию христианско-гуманистического антропоцентризма, человек благодаря свободе, которой наделил его бог, способен превратиться в «возвышенное» и «божественное» создание, лишь «облеченное в человеческую плоть», то Монтеня человек интересует не в его величии, которого дано достигнуть немногим, но в его обыденной обыкновенности, представляющей собой общий удел. «Рассмотрим же человека, взятого самого по себе, без всякой посторонней помощи, вооруженного лишь своими человеческими средствами и лишенного божественной милости и знания, составляющих в действительности всю его славу, его силу, основу его могущества. Посмотрим, чего он стоит со всем этим великолепием, но с чисто человеческим вооружением» (II, XII). И, словно полемизируя с ранней гуманистической доктриной, добавляет: «По суетности воображения он равняет себя с богом, приписывает себе божественные способности, отличает и выделяет себя из множества других созданий», тогда как в действительности «он помещен среди грязи и нечистот мира, прикован к худшей, самой тленной и испорченной части вселенной, находится на самой низкой ступени мироздания, наиболее удаленной от небосвода, вместе с животными наихудшего из трех видов» (там же).

Монтень отнюдь не стремится мизантропически принизить человека, ему прекрасно известны его преимущества (неисчерпаемая свобода воображения, бесконечная пытливость ума и т. п.), но он знает и то, что преимущества эти всегда чреваты потерями и несчастьями — «пороками, болезнями, нерешительностью, смятением и отчаянием» (там же). Монтеню открылось не величие человека, а его исключительная изменчивость, сложность, противоречивость. Новаторство Монтеня — в анализе этой жизненной многозначности человеческих существ,

что объясняет принципиальные особенности «Опытов», прежде всего — их композицию.

Эта композиция на первый взгляд совершенно хаотична: внешне книга представляет собой фрагментарное соединение наблюдений, примеров, анекдотов, цитат и сентенций, распределенных по главам, не имеющим между собой никакой видимой связи, а внутри глав господствует принцип сугубо ассоциативного сцепления мыслей. Тем не менее сам Монтень подчеркивал, что его мысли «следуют одна за другой — правда, иногда не в затылок друг другу, а на некотором расстоянии, но они все же всегда видят друг друга хотя бы краешком глаза» (III, IX): «Опыты» построены на сквозном движении мысли Монтеня через самый разнородный материал — движении, которое предстает как постоянный поиск, устремленный в бесконечность.

Что же ищет Монтень и почему незавершим его поиск? Прежде всего он ищет самого себя, поскольку Мишель де Монтень является в «Опытах» не только субъектом, но и объектом анализа. Тезис, заявленный уже во вступительном обращении «К читателю» («содержание моей книги — я сам»), неоднократно подчеркивается и варьируется на протяжении всех «Опытов», которые в литературном отношении в значительной своей части принадлежат к жанру «самоизображений», «самоописаний». Среди знаменитых предшественников Монтеня в этом жанре был Аврелий Августин (354—430) с его «Исповедью» (ок. 400) и французский философ Пьер Абеляр (1079—1142), автор автобиографической «Истории моих бедствий» (1136), а среди потомков — Ж.-Ж. Руссо, также написавший «Исповедь». Специфика «Опытов» раскрывается на фоне этих произведений.

Что касается Августина, то при всей своей удивительной искренности, доходившей до саморазоблачения, его исповедь строилась на отождествлении личности автора с готовым, хотя и изнутри пережитым образом «язычника», прошедшего через духовный кризис и обратившегося к истинной религии, т. е. в основе своей имела топику, характерную для христианской литературы, дополненную к тому же установкой на соборность и дидактичность. Эта установка в принципе чужда Монтеню, как чуждо ему и самоотождествление с какими-либо устойчивыми социальными образами-масками: «Нужно добросовестно играть свою роль, но при этом не забывать, что это всегoнавсего роль, которую нам поручили. Маску и внешний

облик нельзя делать сущностью, чужое — своим... Господин мэ́р и Мишель Монтень никогда не были одним и тем же лицом, и между ними всегда пролегла отчетливо обозначенная граница» (III, XIII). Монтень, таким образом, последовательно противопоставляет социальную «кажимость» человека, воплощенную в его «делах и творениях», пусть и выдающихся, его внутреннему «бытию», пусть и скромному.

С другой стороны, в отличие от Руссо, анализ собственного «я» у Монтеня не предполагает и субъективного эгоцентризма. Руссо, желая показать «своим собратьям одного человека во всей правде его природы», не только настаивал на своей оригинальности («Осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше других, то по крайней мере не такой как они»), но и был убежден, что именно она способна сделать его интересным для окружающих. Для Монтеня же аналитическая интроспекция нужна и возможна лишь постольку, поскольку автор считает себя именно похожим на других: «...все люди — одной породы и все они снабжены в большей или меньшей степени одинаковыми способностями и средствами познания и суждения» (I, XIV); «у каждого человека есть все, что свойственно всему роду людскому» (III, II). Вслушаться в себя нужно затем, чтобы открыть путь к познанию всего человечества, — вот первая черта исследовательского метода Монтеня. При этом, однако, сама напряженность такого вслушивания определяется убеждением автора в том, что ему неведома его собственная личность, а следовательно, и сущность всех прочих людей, которая как раз и должна быть выявлена в процессе написания «Опытов». Этим объясняется само название книги Монтеня, которая есть не что иное, как множество «опытов», «экспериментов», поставленных автором над самим собой.

Монтень не полагается на одну интроспекцию, он жадно вслушивается не только в себя, но и во все множество существующих мнений о человеке, он буквально впитывает в себя мудрость буржуа и крестьян, политических деятелей и военных, поэтов и публицистов, и, конечно, в первую очередь — мудрость древних философов. «Расспрашивать» других, «созерцать свою жизнь в зеркале других жизней» (III, XIII) — такова вторая черта метода Монтеня, чьи книги есть постоянный и напряженный диалог автора со всем человечеством.

Однако — и здесь заключена третья, основная черта «Опытов» — такая напряженность то и дело перерастает у Монтеня в открытую настороженность: автор явно не решается довериться какому-либо одному авторитетному мнению (даже своему собственному), отбросив при этом все остальные. Поэтому повествовательный принцип Монтеня заключается не в доктринальном изложении тех или иных учений о человеке (стоических, эпикурейских, скептических и т. п.), а в их оговорочном пересказе: Монтень никогда не отвергает их полностью, но всегда сохраняет по отношению к ним критическую дистанцию. Так, в одном месте он как будто принимает сторону стоиков, когда пишет, что терпеть всяческие лишения — «...спать на голой земле, выносить в полном вооружении полуденный зной...» и т. п. как раз и значит «выказывать то превосходство, которым мы желаем отличаться от низменных натур» (I, XIV), однако в другом говорит прямо противоположное: «Предвосхищать возможные удары судьбы, лишать себя удобств... спать на голых досках... искать страданий... — это чрезмерные проявления добродетели» (I, XXXIX).

Так построена не только вся книга, но и каждая глава, нередко даже — каждый абзац: на любой аргумент Монтень находит контраргумент, на любой пример — контр-пример. Постоянно сталкивая между собой различные мнения, Монтень обнажает односторонность каждого из них, отчего вся книга оказывается проникнутой легким духом иронии. Однако, в отличие, например, от Рабле, охотно пользовавшегося тем же приемом, Монтень делает это не затем, чтобы вскрыть жизненную неадекватность подобных мнений, а наоборот, чтобы показать их относительную справедливость, что видно из самого отношения автора «Опытов» к античным философам: «Писания древних... прельщают меня и влекут туда, куда им угодно; тот из них, кому я внимаю в данный момент, всегда кажется мне самым правым: я полагаю, что все они правы по очереди, хотя и противоречат друг другу» (II, XII).

Монтень убежден, что людей «мучают не сами вещи, а представления, которые они создали себе о них» (I, XIV) и которые они пытаются превратить в универсальную норму. Вот эту-то универсальность и ставит под сомнение автор «Опытов». При этом Монтень стремится не ускользнуть от ответа, но по возможности примирить и согласовать разные ответы между собой; им движет не эклектизм, но ощущение того, что ни в одну минуту жизни человек не

бывает равен самому себе, что под влиянием плоти, расположения духа, воображения, внешних обстоятельств и т. п. он постоянно меняется: «Застенчивость и заносчивость... болтливость и молчаливость, трудолюбие, расслабленность, находчивость, тупоумие, печаль, благодушие, лживость, правдивость... все это я вижу в себе всякий раз, когда поворачиваюсь новой стороной; и всякий, кто изучает себя внимательно, находит в себе такую же нестройность и внутреннее несогласие» (II, XII). Если истина о человеке и существует, то она, по Монтеню, может заключаться только в наиболее полном охвате неустранимого разнообразия человеческой природы. Для него нет метафизически неизменной «сущности» человека и нет неподвижного психологического единства человеческой личности. Для Монтеня «подлинный» портрет индивида может состоять лишь из «бесконечного множества лиц» (III, XIII). Понятным становится неудержимое стремление автора «Опытов» делать все новые и новые дополнения к своей книге, ибо, вопреки ее формальной законченности, по сути своей она осталась не только незавершенной, но и принципиально незавершенной, ибо и собственное и чужое «я» открылось Монтеню как неисчерпаемое и завораживающее чудо, как тайна, в которую можно вникать до бесконечности.

Вникать, но не углубляться: богатство монтеневского человека имеет «горизонтальное», а не «вертикальное» измерение. Все разнообразие человеческих лиц располагается у Монтеня в одной-единственной — моральной — плоскости, рационально очерченной и находящейся в светлом поле человеческого сознания. Монтень не знает, более того — сознательно избегает всего, что выходит за круг рационалистически понятой нравственности. Ему неведомы ни бездны человеческой души, которые исследовал Августин, ни экстатические вершины духа, на которые поднимались христианские пророки и святые, ему чуждо напряженно-экзистенциальное переживание бытия, столь свойственное впоследствии, например, Паскалю; он вообще сторонится всего конфликтного и трагического в человеческой жизни. Причина — в своеобразном оптимизме мировосприятия Монтеня, которое представляет собой характерную модификацию ренессансного гуманизма в поздней фазе его развития. Это опять-таки хорошо видно из сопоставления Монтеня с Пико делла Мирандолой. «Если ты увидишь ползущего по земле на животу, ты увидишь не человека, а кустарник, и если ты

увидишь кого-либо... охваченного соблазнами раба чувств, ты увидишь не человека, а животное», — писал Пико. Для Монтеня же человек способен выступить и в своих наиболее благородных и наиболее низменных проявлениях, уподобиться ангелу и животному, но при этом во всех случаях быть именно человеком, которого автор «Опытов» прочными нитями прикрепляет к земле и к земной жизни.

Суть позиции Монтеня в том, чтобы, рассмотрев человека вне божественной поддержки, т. е. «во всем ничтожестве человеческого удела» (II, VI), отказавшись от героизации человеческого рода, не преисполниться презрения к нему, но попытаться открыть «искусство жить достойно» не в экстремальных, а в самых обыденных ситуациях. Искусство это, по Монтеню, заключается в том, чтобы следовать принципу «умеренности», не возноситься слишком высоко и не падать слишком низко, не привязываться чрезмерно к вещам, к людям и к идеям, «ибо самая великая вещь на свете — уметь быть в своем распоряжении» (I, XXXIX). Это умение как раз и придает человеку новое — по сравнению с классическим Ренессансом — «достоинство». Оно — не в горделивом самолюбии ученого гуманиста, вознесшегося над «толпой», но и не в отчаянном вопрошании или в безнадежном бунте против «человеческого удела», а в открытом его приятии, в согласии до конца исчерпать и пережить «условия человеческого существования», потому что «в конечном счете это и есть наше бытие, это и есть наше все» (II, III).

В «Опытах», таким образом, сохраняется главная черта классического эрудитского гуманизма — интерес к человеку и к миру его духа во всех возможных проявлениях. Вместе с тем Монтень — яркий представитель именно позднеренессансного сознания: «героический энтузиазм» и вера в безграничные познавательно-этические возможности человека уступают у него место убеждению в том, что «уловить бытие» столь же невозможно, как и удержать в руке пригоршню воды. С одной стороны, такая позиция приводит Монтеня к искреннему восхищению многообразием человеческой мудрости и человеческих мнений; он любовно перебирает эти мнения, словно жемчуг в шкатулке, никогда не отвергая их полностью, но и не привязываясь к ним до конца. Поэтому скептицизм Монтеня имеет ярко выраженную антидогматическую (в том числе и антицерковную) направленность: он в принципе противостоит любым формам авторитаризма. С другой

стороны, однако, такой скептицизм таил в себе серьезную опасность релятивизма, неумение отличить истину от лжи. В этом отношении «Опыты» непосредственно воплощают в себе кризисную ситуацию, в которой оказалась ренессансная культура, подвергшая себя критической рефлексии, но не сумевшая преодолеть своего релятивизма. Попытки такого преодоления относятся уже к постренессансной эпохе.



ВВЕДЕНИЕ

В XVII в. судьба Франции как единого национального государства, возглавленного абсолютной монархией, определилась окончательно. Эта форма правления опиралась на своеобразное равновесие, установившееся между феодальным миром и формирующейся буржуазией, благодаря чему королевская власть могла обрести «известную самостоятельность по отношению к обоим классам, как кажущаяся посредница между ними»¹.

Переходность эпохи давала о себе знать не столько в непримиримых столкновениях центробежных и объединяющих страну сил, как это было в период гражданских (так называемых «религиозных») войн конца XVI в., а в формах более сложных, связанных прежде всего с проблемой «государственного интереса», означавшего одновременно и единство Франции, и могущество правящей династии. Абсолютная монархия жестоко карала своеволие феодалов, но также стремилась задобрить их пенсиями и придворными синекурами. Очень интенсивно формировался двор, каста придворных, зависимых от короны. Развитие капиталистических отношений поощрялось, хотя и сдерживалось целой системой ограничений, а стремлению буржуазии «одворяниться» противостояла устойчивость сословной лестницы. И все это на фоне народного недовольства, не раз дававшего о себе знать в восстаниях. «Равновесие» было чревато взрывами и не оставалось неизменным на протяжении века. Политические катаклизмы запечатлелись в духовной жизни Франции, в частности в ее литературе, определяя ход противоборства отдельных ее течений на разных исторических этапах.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 172.

Для характеристики раннего этапа в качестве одной из важнейших историко-литературных проблем выступает соотношение ренессансных традиций с ведущими тенденциями литературной жизни XVII в. — реалистической, классицистической, барочной. В целом эта связь определяется коренными переменами во взгляде на мир, на положение человека в мире и на вытекающие отсюда потенциальные возможности личности. Вера гуманистов в победу свободного справедливого общественного строя опровергалась ходом истории, а представление о людях-титанах сменялось концепцией человека как малой частицы, зависимой от неумолимых законов мироздания. Это новое мироощущение в немалой степени основывалось не только на социально-историческом опыте, но и на научных открытиях в области естественных наук, в частности в области астрономии, механики, математики. Выдающийся физик, математик и писатель XVII в. Блез Паскаль писал, что его пугают открывающиеся его взору ученого бесконечность вселенной и беспредельность малого, прозреваемого наукой. Но ему же принадлежит известное изречение, содержащееся в незавершенном труде, опубликованном посмертно под названием «Мысли» (1670): «...человек всего лишь тростник, слабейшее существо в природе, но он — тростник мыслящий. Чтобы убить его, не требуется мощи вселенной: его может уничтожить легкое испарение, капля воды. Но обрушья на него вселенная, человек все равно превзойдет в благородстве силу, убивающую его, ибо сознает, что умирает и понимает превосходство над ним вселенной: она же этого совсем не ведает. Следовательно, все наше достоинство составляет мысль. Мы возвышаемся ею, а не пространством или продолжительностью, которые мы не сможем заполнить собою. Будем же учиться хорошо мыслить. Вот начало нравственности» («Мысль», статья VI).

Паскаль в афористически образной форме высказал одно из важнейших положений учения о человеке, которое было идейно-ценностным центром передовой теоретической мысли эпохи. Крупнейшие мыслители XVII в., начиная с Бэкона и Декарта и кончая Локком и Лейбницем, положили в основу созданных ими всеохватывающих философских систем признание всемогущества разума, уверенность в возможностях знания, основанного на анализе законов природы и человеческой жизни. Этот характерный для XVII в. познавательный принцип нашел отражение и

в литературе. Он проявился, в частности, в стремлении образно отразить социальные законы, управляющие поведением и внутренним миром людей.

РЕАЛИЗМ XVII ВЕКА

Обращение писателей XVII в. к опыту ренессансного реализма, глубоко и динамично запечатлевшего в художественных образах состояние мира, закономерно. Но даже объявляя себя наследниками искусства минувшего столетия, они склонялись к созданию новой художественной системы, соответствующей представлениям о мире и человеке, характерным для XVII века.

Наследником Плеяды считал себя выдающийся поэт начала XVII в. **Матюрен Ренье** (1573—1613). В его ранних сатирах есть даже сюжетное сходство с «Сожалениями» Дю Белле. Однако лирическому герою Ренье чужда масштабность личности автора «Сожалений». Он до известной степени обращает и против себя огонь критики, направленный против ненавистной ему среды, так как чувствует себя частью ее. Жизненная конкретность сатиры сочетается у Ренье с рассуждениями о значении материального интереса как о факторе, формирующем облик людей и картину мира в целом («каждый носит цепи, кто золотые, а кто железные»). Мысль поэта на раннем этапе творчества явно обусловлена социально-историческим опытом XVII века, трансформируя традицию в направлении реализма нового времени. Правда, сам Ренье не пошел в дальнейшем по намечившемуся было пути и предпочел классицистический тип художественного отражения действительности. Но его опыт — не единственный.

В 10-х годах XVII в. на литературной арене появляется **Теофиль де Вио** (1590—1626) — драматург, прозаик, поэт-вольнодумец, произведения которого проникнуты духом натурфилософии с присущей ей концепцией человека как существа телесного, подчиненного законам природы. В творчестве Теофиля природа благостна, гармонична, дружественна к человеку. Особенно поражает ее образ в поздней лирике, в пору, когда на поэта обрушилось духовенство¹. Накануне ареста и в тюрьме он обращает свой взор к родной Гаскони как к островку надежды, который он противопоставляет трагизму своей личной судь-

¹ По обвинению в безбожии и оскорблении законов нравственности Теофиль де Вио содержался в тюрьме с 1623 по 1625 г.

бы, который помогает ему верить в спасение от смертельной угрозы и рисовать перспективы радостного, вдохновенного труда.

Творчество Теофиля де Вио — важный шаг в формировании реализма не только потому, что в нем показана зависимость судьбы человека от социальных обстоятельств, но и благодаря значительности лирического героя. Присущие ему широта мысли и сила духа позволяют говорить о преемственности поэзии Теофиля с литературой Возрождения. Но в ней есть принципиально новое качество. Поэт чувствует себя одиноким в огромном враждебном мире и далеким от осознания того, что его сатира и нравственный идеал в конечном счете имеют народные корни, хотя уже на начальном этапе творчества он с уважением говорил о людях, отдающих все силы ума и души, дабы рассеять заблуждения народа. В своих поздних рассуждениях по вопросам эстетики он уделял внимание доступности поэзии, отвергая жеманство петраркистов. Ратуя за ясность языка, он подвергал критике даже Ронсара, его намерение перенести на французскую почву мотивы и формы античной литературы и ввести в поэтический обиход чуждые французской речи слова и термины.

Своеобразной декларацией эстетического кредо Теофиля последних лет стал «Фрагмент комической истории» (1623) — единственный образец его прозы («грубой, словно бы сделанной из моего естества, без тени подражания»), где дано описание одного дня из жизни повествователя и изображены события самые заурядные: пробуждение, встречи и беседы с приятелями, потасовка в кабачке, прогулка по городу, едва, впрочем, не окончившаяся трагически, так как друзья не оказали должного почтения церковной процессии и были бы растерзаны фанатичной толпой, не спаси их некий магистрат. Воспроизводя факты повседневности, писатель расширяет рамки повествования, заставляя своих персонажей касаться разных жизненных проблем. Особое внимание уделено шарлатанству и религиозному фанатизму, которым противопоставлены здравый смысл и близкий к раблезианскому жизненный идеал.

По тому же пути пошел **Шарль Сорель** (1602—1674), романист нового склада, почитатель материалистической философии Бэкона, духовно близкий к вольному мыслию. Считается, что Теофиль был прототипом героя романа Сореля «Правдивое комическое жизнеописание

Франсиона» (первые 7 книг опубликованы в 1623 г., 8—12 добавлены в издании 1633 г.). Композиционным стержнем повествования являются приключения молодого дворянина, покинувшего родную провинцию в поисках удачи. Он погружается в разные миры, встречается разных людей. Панорамность картин жизни скрепляется дидактическим комментарием соответственно намерению автора «исправлять дурные нравы». Важнее, впрочем, изображение духовной эволюции героя, сопротивление его доброй природы страшным законам окружающего мира. На этой антиномии зиждется грандиозное сатирическое здание романа. Отметим, что Сорель осознает пределы, положенные его реализму. Во-первых, зрелище нравов, «чистосердечно и похоже» изображенных, приводит его к выводу о неискоренимой порочности людей: «В наши дни в них не осталось ничего человеческого». Идеал, во имя которого поднят бич сатиры, если не подвергнут сомнению, то отодвинут в неопределенное будущее. Во-вторых, Сорель прямо говорит, что живет в такие времена, «когда полезно умерить злословие из опасения, как бы сильные мира сего не причинили вам неприятностей и не приказали приговорить вас к вечному молчанию». Эта фраза своеобразно поясняет, почему в истории Франсиона политическая сатира возникает лишь исподволь: судьба Теофиля была памятна в 1633 г., когда завершались последние главы романа. Сорель в дальнейшем искал обходные пути для критики верхов, избрав, в частности, прием пародии на модные в аристократической среде пасторальные жанры (самая яркая пародия — роман «Экстравагантный пастушок», 1628). Пародия ляжет в основу художественной системы двух других значительных реалистических романов XVII века — «Комического романа» Поля Скаррона и «Мещанского романа» Антуана Фюретьера.

Поль Скаррон (1610—1660) известен прежде всего как мастер б у р л е с к а (от итал. *bugla* — шутка) — сатиры, основанной на комической перелицовке античных мифов и произведений. Бурлеск, не будучи изобретением Скаррона (этот жанр сложился в Италии на рубеже XVI—XVII вв.), под его пером стал литературным явлением сугубо национальным как по форме, так и по содержанию. В на шумевшей поэме «Тифон, или Гигантомахия» (1647) боги Олимпа, традиционно отождествлявшиеся официозной поэзией с великими мира сего, предстают как существа мелочные, тщеславные, беспомощные. Подобное снижение отвечало настроениям широких кругов французского

общества накануне Фронды. Бурлеск в этом контексте приобретал смысл злободневной политической сатиры и был приемом полемики эстетической, ибо посягал на установленную еще в XVI в. иерархию жанров, согласно которой для изображения богов, героев, королей требовался «высокий стиль» эпоей, трагедий, од. Еще Теофиль де Вио восставал против этой идеализирующей тенденции, когда писал в первой главе «Фрагмента комической истории», что не следует пытаться писать «героические» поэмы в подражание древним («мы живем не во времена героев»). По сути дела, этот спор подхвачен и Сорелем, который в авторских отступлениях «Франсиона» подчеркивал, что надо воспроизводить реальность, следуя фактам жизни, не минуя ее неприглядные стороны. У Скаррона эстетическая полемика отлилась в особый жанр.

Вслед за «Тифоном» была создана поэма «Вергилий наизнанку» (1649—1652), песнь за песнью пародирующая «Энеиду». У Скаррона появилось множество последователей и, что особенно важно, бурлеск стал особым приемом, пользуясь которым поэты исподволь выражали свое критическое отношение к самым различным явлениям жизни. Сам создатель бурлеска широко применяет его в своем знаменитом «Комическом романе» (1651—1657), насыщенном полемикой с модными в 40—50-х годах галантно-героическими романами. При желании можно счесть бурлеском и «Комический роман» как целое, ибо приключения главного героя бедняка-актера Дестена и его борьба за соединение в браке с возлюбленной разительно контрастируют с любовными и воинскими авантюрами, какими были наполнены произведения авторов галантно-героических романов. Сам Скаррон в одном из авторских отступлений подчеркнул, что нарисовал «истинные и малогероические приключения».

Действительно, писатель опирался на факты жизни маленького провинциального городка, куда его, парижанина по рождению, забросила судьба. Считается, что многие персонажи списаны с натуры. Но жизненные впечатления были пересозданы и включены в целостную картину, где описания многочисленных потасовок, плутей, поставленных наспех спектаклей и прочих житейских мелочей в сочетании со вставными новеллами существуют не обособленно, а вносят новые и новые штрихи в характеристику нравов и в обрисовку типов дворян, судейских, представителей городской магистратуры, хозяев постоянных дворов, трактирщиков — всех тех, с кем довелось

встретиться героям романа. Весьма жизнеподобно выписаны обстоятельства, на фоне которых выделяются ярко индивидуализированные главные персонажи. И пусть даже автор порой усиливает до гротеска комизм или сгущает драматизм событий — масштаб реальности сохраняется. Этому немало способствует композиция: вставные эпизоды и новеллы внутренне связаны с главной сюжетной линией, проясняя, сколь трудна борьба бедных влюбленных за свое счастье.

В романе переплетаются две линии. Одна — обличение произвола власть имущих, другая — хвала мужеству, верности, человеческому достоинству, готовности к взаимной поддержке и другим добродетелям, которые, по убеждению писателя, присущи людям из разных слоев общества, но в романе принадлежат по преимуществу беднякам-актерам странствующей труппы, чья профессия считалась в XVII в. презренной и даже богопротивной. Можно сказать, что, по сравнению с «Франсионом», «Комический роман» резче оттеняет социальные контрасты и настойчивее связывает судьбу героев с замеченными писателем социальными противоречиями. Скаррон идет дальше Сореля, добываясь жизнеподобия рассказанной им истории, он резче оттеняет добрую человеческую сущность главного героя романа, подробнее обосновывает его характер. Однако в «Комическом романе» горизонт сужается до размеров провинциального захолустья, за пределы которого не пытаются заглянуть любимые автором положительные персонажи.

Подобное ограничение сферы изображения при одновременном усилении его жизненной достоверности еще очевиднее в «Мещанском романе» (1666) **Антуана Фуретьера** (1619—1688). Что же касается полемичности, свойственной реалистическим произведениям XVII в., то здесь она выделена даже композиционно: вторая часть романа — сатира на литературных противников автора, видимо, хлесткая и злободневная, но ныне трудно поддающаяся расшифровке. С первой частью этот памфлет связан лишь тем, что и там и тут пародия является сюжетообразующим началом. Но в первой (и главной) части пародия возникает исподволь. В противоположность галантно-героическим романам с их огромными размерами, грандиозным географическим масштабом и сложными авантюрами, «Мещанский роман» воссоздает убогую повседневность одного из буржуазных кварталов Парижа, представляя ее через «всякие пустяки». Эта форма уси-

ливаает впечатление обыденности изображенного писателем преклонения перед деньгами, благодаря чему человеческие отношения превращаются в простую сделку, заключая которую каждый стремится надуть другого. Прикрытием порока и алчности является ханжество, что демонстрирует пример одной из героинь романа — Лукреции. После «Мещанского романа» написаны «Басни», в которых широкий охват современных нравов сочетается с размышлениями об универсальных свойствах человека. Выводы писателя столь же мрачны, что и в «Мещанском романе». Но одновременно в некоторых баснях звучит хвала труду как основе нравственности. Басня, названная писателем «средоточием почти всей мудрости народов», открывала перед Фюретьером перспективы художественного освоения действительности, какого не удалось ему достичь в романе.

В 70—80-х годах он работает над «Всеобщим словарем, содержащим все слова французского языка, как древние, так и новые». Этот толковый словарь, гораздо более широкий, чем тот, над которым работали академики-пуристы, стал впоследствии бесценным пособием для изучения языка XVII века. Смелое свидетельство материалистических и демократических взглядов его создателя, словарь дал повод к травле, ставшей причиной безвременной смерти Фюретьера.

«Всеобщий словарь» — лингвистический подвиг Фюретьера, отвечавший ведущим тенденциям развития французского литературного языка. Истолкование слов и оборотов дискредитировало барочную игру метафорами и прочие приемы «темного» стиля, утверждая ясность как важнейший принцип словесности. С другой стороны, словарь демонстрировал богатство общенародной языковой практики и способствовал тому, что в литературной речи утверждалась сочная фольклорная поговорка, энергичная идиома, мудрая пословица, точное, связанное с жизненной практикой слово. Таким способом Фюретьер боролся с барочностью в ее «прециозном» варианте, одним из отличительных признаков которого было презрение к «простонародному» языку.

БАРОККО

Барокко как исторически сложившееся направление в искусстве рождается на основе многосложной, исполненной противоречий эпохи конца XVI — начала XVII в.

Барочная эстетика зиждется на восприятии мира как хаоса, который, укореняясь вовне, вторгается и в душу человека. Барочный образ действительности зыбок, загадочен, а личность, утратившая гармонию разума и страстей, представлена прежде всего чувственной стороной своего существа и часто непредсказуема. Причем острота восприятия материального мира сочетает в себе нередко два начала — гедонистически безудержное стремление к наслаждению ускользящими мигами жизни и пафос самоотречения, вершиной чего является христианская аскеза. Антиномичности пафоса соответствует стилистика — повышенная экспрессивность, игра контрастов, динамизм, парадоксы, пропуски связи между ассоциативными образами, незавершенность цепи цветистых метафор, словно бы падающих в пустоту и своей невняtnостью подтверждающих иррациональную философскую основу барочного образа. Искусству барокко вовсе не чужда дидактичность: постижение сущности мира дано лишь божеству, а художник должен уметь иллюстрировать исходящие от высшего существа эманации. Соответственная иллюстративность допускалась и в политической тематике. Так своеобразно преломлялся в иррациональном по своей философской основе искусстве характерный для теоретической мысли XVII в. рационализм.

Носителем формирующегося национального стиля в словесном искусстве Франции XVII в. оказалась лирическая поэзия. В других родах литературы начала века классицистической тенденции противостояла барочность, сложно сочетавшаяся с позднеренессансной традицией. Подобное сопряжение дает о себе знать в знаменитом пасторальном романе «Астрея» (1607—1625), принадлежащем перу **Оноре д'Юрфе** (1568—1625). Это огромное по объему произведение представляет собой конгломерат различного типа повествовательных форм, сюжетным каркасом для которых является история любви поселян Селадона и Астреи, тесно сплетенная с судьбами других пастухов и пастушек, нимф и друидов. Действие романа отнесено к V в. н. э. и содержит элементы исторического колорита той эпохи, в том числе описание языческих культов. Но в соответствии со сложившимся еще в период Возрождения пасторальным каноном писатель творит заведомо условный, идеализированный мир, где далекие от «грубого» быта персонажи движимы высокими чувствами, прежде всего любовью. Интрига романа прихотлива, эпизоды громоздятся друг на друга, не проясняя сути ха-

ракторов действующих лиц, а напротив, нагнетая ощущение непредсказуемости их решений и поступков. С другой стороны, организующим началом многоаспектной структуры «Астреи» является анализ любовного чувства, его противоречивости, многообразия его проявлений, его обусловленности различными сторонами человеческой природы. Утверждая уже самим типом повествования барочную идею жизни-хаоса, где люди изначально олицетворяют антиномию «быть и казаться», писатель одновременно стремится выразить через логику образов и через сопровождающий их философско-этический комментарий свою концепцию личности. Подобная художественная тенденция не чужда дедуктивности, присущей классицистическому методу. О классицизме напоминают также высокие представления д'Юрфе о достоинстве человека и восхваление идеальных потенций его натуры. Надо думать, однако, что точки соприкосновения с классицизмом обусловлены не прямым воздействием последнего, а скорее общей преемственностью с наследием Возрождения, преломленного через восприятие новой эпохи.

Но как раз сопоставление с классицизмом дает возможность увидеть, сколь узок взгляд на человека в «Астрее». Ведь при всей тонкости столь поразившего читателей психологического анализа роман д'Юрфе лишь местами может быть соотнесен с подлинными отношениями и типами дворянской среды, прототипы которой, по утверждению современников, помещены писателем в созданный им искусственный мир. Отсюда восприятие «Астреи» как своеобразного кодекса галантности, оказавшего влияние на последующее развитие галантно-героических жанров и прециозной лирики, столь соответствующей настроением аристократии и трансформировавшейся на разных этапах ее взаимоотношений с монархией — от идеализации феодальной вольницы до притяжения зависимости от королевского двора. В «Астрее» есть эпизоды, напоминающие рыцарские романы, по схеме которых создавали свои барочные произведения Гомбервиль (1600—1674), Ла Кальпренед (1610—1633), Мадлена де Скюдери (1607—1701). Сцены из «Астреи» разыгрывались в знаменитом литературном салоне Отель Рамбулье, ставшем в 20—40-х годах очагом прециозности — литературы, нарочито усложненной и вместе с тем по форме тяготеющей к экспромту, доступному пониманию избранных (отсюда «прециозный» — в широком смысле «изысканный»).

Изображение любовного чувства в «Астрее» носит иной характер, чем, скажем, в лирике корифея Отеля Рамбулье **Венсана Вуатюра** (1598—1648). Но роман д'Юрфе до известной степени подготавливает интеллектуальный суд над эмоциями, в разных формах дающий о себе знать в прециозной поэзии. Точно так же можно проводить параллель между эротикой и неоплатонизмом в «Астрее» и присущим творчеству прециозных поэтов совмещением грубо чувственных элементов с выпренно холодными восхвалениями предмета поклонения. Эти сопоставления наглядно демонстрируют не только существование преемственности между двумя формами французской барочности, но и утрату прециозностью связей с гуманизмом Возрождения. Даже односторонне сохраненный культ чувственности превращен Вуатюром, Мальвилем, Котеном и другими прециозниками в формально изощренную игру.

В середине 80-х годов XVI в. барочность стала господствовать в драматургии, оттесняя наметившуюся было в пьесах писателей, близких к Плеяде, «правильность» — строгое деление пьесы на пять одинаковых по количеству стихов актов, стилевую определенность жанров («высокого» для трагедии, «низкого» для комедии), замену показа ужасных, кровавых и грубых эпизодов рассказом о них, наконец, более или менее последовательное соблюдение правил трех единств. Присущие барочному искусству динамизм, контрастность ситуаций и персонажей, доходящая до предела аффектация, цветистость стиля, яркая зрелищность и неожиданные повороты сюжета не сочетались с ренессансными принципами гармонии и установкой на ясность выражения идеи. Барочные драматурги порой даже не соблюдали деления пьесы на пять актов. «Жестокие» или просто непристойные эпизоды изображались на сцене, дабы поразить, потрясти и увлечь зрителя. Рушились установленные теоретиками Плеяды жанровые каноны, что оформилось наглядно в появлении нового жанра — т р а г и к о м е д и и, поэтика которой — усложненность сюжета, неправдоподобие интриги, переодевания, узнавания, смена масок — соответствовали барочному восприятию законов окружающего мира как таинственных и непостижимых разуму.

В театре преобладание барочности сохранилось и в годы правления Генриха IV (1589—1610) в целом благоприятные для расцвета классицизма. Классицистическая тенденция в эту пору представлена творчеством

Антуана Монкретьена (1576—1621) и пьесами некоторых других писателей. Но не они были господами французской сцены. Вообще в начале XVII в. не было необходимых условий для развития драматической поэзии. Франция с трудом приходила в себя после длительных гражданских войн XVI в., впереди ее ждали новые смуты. Король Генрих IV и сменившие его затем правители были мало озабочены судьбами искусства. В Париже не было даже профессионального французского театра, а пришлым из провинции актерским труппам было трудно конкурировать с итальянцами, традиционно пользовавшимися покровительством королевских особ. Репертуар бродячих театров был весьма неоднороден: ставились пасторали, а наряду с ними фарсы, несколько трансформированные под влиянием контактов с итальянской комедией дель арте. В провинции, ориентируясь прежде всего на вкусы и настроения достаточно широкой, в том числе и плебейской, аудитории, бродячие труппы обращались и к другим средневековым жанрам — моралите, мираклям и даже к мистериям, называвшимся, правда, «житие», «игра», «история» и отмеченным влияниями ренессансных художественных форм, прежде всего трагедии. Со своей стороны и трагедия в большей степени, чем ранее, контаминировалась с давней театральной традицией.

Все названные особенности французского театра первой четверти XVII в. сказались в творчестве **Александра Арди** (1570—1632), самого значительного драматурга той поры. Арди был признан в столице и в провинции, завоевал широкую аудиторию, особенно аудиторию демократическую. Потомство не располагает данными о жизни и творчестве знаменитого драматурга. От его огромного наследства осталось лишь 34 пьесы, из которых 33 были опубликованы в пятитомном «Театре Александра Арди» (1624—1628).

Пьесы Арди воссоздают многомерную картину мира, где соседствуют история и современность, миф и реальность, античность и средневековье, Европа и Азия. Пестра и красочна вереница персонажей этой панорамы, разнообразны их судьбы, порой прихотливо неожиданные, иногда заданные мифом или историей. Не только в трагедиях, но и в трагикомедиях и пасторалях драматург тяготел к изображению чувственной стороны внутренней жизни личности, определяющей ее поступки, ее взаимоотношения с окружающими — подобный ракурс характерен для барочного театра, ярким представителем которого

был Александр Арди. Он был замечательным поэтом театра, его динамичная, остроконфликтная и зрелищная драматургия производила сильное впечатление, была примером для собратьев по перу. Арди не был чужд общей закономерности развития французской словесности — в его творчестве есть предклассицистическая тенденция, с годами все более очевидная. Это выразилось не только в усилении рационалистических основ построения его пьес, но и в их содержании.

Драматург всегда отстаивал человеческое достоинство и чем дальше, тем все настойчивее указывал на необходимость активно противостоять мрачным обстоятельствам, делать смелый выбор, отстаивать свое право, следовать своим обязанностям. Яркий пример тому трагедия «Тимоклея, или Справедливая месть» (ок. 1621), где Арди с сочувствием изображает убийство фивянской Тимоклеей македонского капитана, обесчестившего ее. Героиня появляется на сцене лишь в нескольких явлениях третьего, четвертого и пятого актов. Гораздо больше внимания уделено драматургом войне Александра Македонского против Фив. Участь Тимоклеи — частный случай трагической судьбы ее отчизны. В пределах своего интимного мира героиня пьесы ведет себя подобно массе своих соотечественников, не пожелавших покорно склонить голову перед лицом могущественного противника. «Тимоклею» можно назвать в числе произведений, своими идейными тенденциями предвосхитившими театр классицизма. И вместе с тем в этой трагедии наглядно сказались приверженность драматурга традиции и самобытность его новаторства. Грандиозность сюжета, временная и пространственная широта, свободное сочетание эпизодов подтверждают мнение историков театра о преемственной связи трагедий Арди с мистериями. В то же время уже название пьесы нацеливает внимание зрителей на интимную драму Тимоклеи, а текст трагедии заставляет осмыслить катаклизмы войны под углом зрения ее жертв.

«Театр Александра Арди» и особенно его последние тома, выходявшие в 1626—1628 гг., были своеобразным вмешательством старого драматурга в борьбу, завязавшуюся в это время вокруг судеб французского театра. Его опыт был поучителен для молодых драматургов 20—30-х годов, усилиями которых французский театр менял свой облик, развиваясь в сторону классицизма.

Как эстетическая теория, а отчасти и как тип творчества классицизм возник в Италии в XVI в., т. е. на позднем этапе развития ее ренессансной культуры. Итальянские гуманисты, переводя и комментируя памятники античности, стремились через их осмысление постичь законы художественности, выработать эстетические принципы для различных видов словесного искусства, установить нормы литературного языка. Конечно, для итальянских теоретиков и поэтов огромное значение имел опыт отечественной словесности — опыт Данте, Петрарки, Боккаччо и других выдающихся художников слова итальянского Ренессанса. Однако в теоретических трактатах они обращались к трудам античных мыслителей для подтверждения их авторитетом своих основных эстетических положений. Отсюда и название классицизм — ориентация на образец (от лат. *classicus* — образцовый), появившееся, правда, не в XVI, а в XIX веке, когда романтики объявили войну эпигонам этого направления.

Среди текстов, легших в основу классицистической эстетики, выделяется «Поэтика» Аристотеля, хотя авторитетны были также «Наука поэзии» («Послание к Пизонам») Горация, сочинения Платона, Цицерона, Квинтилиана и многих других древних авторов. Переводы и толкования их трудов были неоднозначны, что в конечном счете определялось разногласиями относительно кардинальных проблем эстетики и ее назначения. Существовала, например, тенденция формалистического истолкования «Поэтики» как свода приемов, полезных для иллюстрации догматов церкви или комплекса идей, угодных светским феодалам. Подобным «применениям» противостояло утверждение крупнейших теоретиков классицизма (напр., Робортелло, Кастельветро) о гедонистическом назначении искусства, обогащающем жизненный опыт и укрепляющем нравственно именно через эстетическое наслаждение. Художественная система, способная служить идеалам гуманизма, создавалась с учетом возможностей анализирующего разума. Отсюда требовательность к нравственному облику автора, к его знаниям, трудолюбию, мастерству. Мастерству уделялось особое внимание, но из поля зрения не ускользали и общие проблемы художественного творчества, в том числе важнейшая — отношение искусства к действительности. Как и реализм, классицизм опирается на тезис Аристотеля о «подражании» поэзии природе.

Однако теоретики классицизма настойчиво выдвигают на первый план анализирующее сознание, способное проникнуть в суть явлений и воспроизвести ее с предельной ясностью. Я с н о с т ь — высший критерий красоты, подчиняющий в эстетике классицизма все средства мастерства, предполагает четкость выбора аспекта действительности, определенность ее оценки и целеустремленность в выражении идеи произведения. Подобный подход означает не только стремление к соответствию художественного образа замыслу, но и известный приоритет последнего, что, в свою очередь, создает возможность для пересоздания реальности в свете авторского идеала.

Франсуа Малерб

Классицизм во Франции своими корнями уходит еще в деятельность Плеяды и как тенденция проявился в творчестве ряда поэтов конца XVI — начала XVII в. И все же Никола Буало, говоря о судьбах французской поэзии, имел все основания воскликнуть: «И вот пришел Малерб...» 17 ноября 1600 г. в ознаменование прибытия в Прованс новобрачной — новой жены короля Генриха IV, Марии Медичи, Франсуа Малерб прочел оду «Королеве по поводу ее благополучного прибытия во Францию». Этой одой начинался классицистический период литературной деятельности поэта, на которого будут равняться писатели Франции XVII века, вне зависимости от избранных ими жанров литературы. Уже современники считали его законодателем в области языка и стихосложения.

Малерб (1555—1628) — прежде всего автор «высокой» лирики, посвященной судьбам Франции; его поэзия отличается удивительным единством ее пафоса и формы. В условиях абсолютистской государственности патриотизм и гражданственность сочетались с хвалой королевской власти. Однако подлинной страстью поэта была жажда мира и процветания отчизны. Отсюда выходы за пределы династической темы, обращение к правителям с призывом позаботиться о благе Франции. В одном из своих ранних шедевров, в «Молитве за короля, отправляющегося в поход на Лимузин» (1605), поэт посмел развернуть целую программу действий для монарха, ставя во главе угла Разум, Справедливость, соблюдение «равных для всех суровых законов». Эта идейная тенденция, характерная для французского классицизма начала века, сохраняется и в дальнейшем, хотя с годами ее проявление

не будет столь категоричным и станет скорее основанием для критики сущего, чем прямой защитой идеала. У Малерба же, при том что в конце творчества к его политическому оптимизму примешаются горечь и сарказм, монархия осмыслена прежде всего как разумная сила.

Идеализирующее начало в творчестве Малерба сочетается с трезвой оценкой роли, уготованной личности в современном поэту мире. Лирический герой его стихов — человек, исполненный чувства собственного достоинства, готовый противостоять испытаниям и сохранить мужество жить, несмотря на осознание того, что сам он является лишь малой частицей мироздания, подвластной всемогущим надличным законам. Этот комплекс идей определяет отношение поэта к своему творчеству. Горделиво заявляя, что принадлежит к числу немногих художников слова, кто умеет сплести венок бессмертия из вечно зеленых лавров Аполлона, Малерб не уподобляет себя пророку, высоко стоящему над аудиторией, а, напротив, говорит от ее имени, легко переходит от «я» к «мы», как бы подтверждая тем самым свое всегдашнее желание «быть, как все», которое он выражал в беседах с близкими ему людьми. Подобный пафос ощутим не только в политической, но и в философской и в интимной лирике, ясной по мысли и способу ее выражения. Поэт искал путей высветления поэтического текста, опираясь на «обычай», под которым он понимал прежде всего разговорную практику жителей Парижа и его окрестностей (т. е. домена французских королей), лишь до известной степени скорректированную речевыми навыками двора и требованиями, предъявляемыми к языку в аристократических литературных салонах. Реформа Малерба, нацеленная на общедоступность поэзии, имела прочный фундамент близости поэта к читателю. Но и сама по себе она была наглядным доказательством наступления новой культурной эпохи. Ее приняло огромное большинство французских лириков, в том числе те, чья концепция мира может быть названа барочной, и те, в чьем творчестве ощутима реалистическая тенденция.

Поэзия Малерба утвердила классицизм в его французском варианте с его исторически обусловленными темами, типом героя, авторской позицией и естественностью связи с живыми языковыми формами той области Франции, которая была ядром крепнущего единого государства. От Малерба берет начало великая традиция, закрепленная лишь отчасти трудами его учеников: их поэзия

не достигала столь же высокого уровня гражданственности и философского проникновения в жизнь, не обладала равной способностью сочетать современность с универсальностью. Подлинными наследниками этой традиции станут великие драматурги-классицисты Корнель, Мольер, Расин.

Классицизм воцарился на французской сцене не с начала столетия и проявлял себя до поры до времени лишь в сложном сочетании с барочностью. Определенную роль в становлении классицистического театра сыграл кардинал Ришелье. «Великий человек, унизивший во Франции феодализм, захотел также связать и литературу. Писатели (во Франции класс бедный, дерзкий и насмешливый) были призваны ко двору...»¹ Особенно пристально приглядывался кардинал к драматургии, желая ввести в театр нормативность, насаждавшуюся им во всех областях жизни Франции.

В конце 20-х годов возникли дебаты по поводу «правильного театра». Споры шли прежде всего вокруг занимавшей еще итальянских теоретиков проблемы правдоподобия, понимаемого как иллюзия реальности происходящего на сцене действия. В соответствии с рационалистическим подходом классицистов к произведению искусства фантазия зрителя и его эмоциональное сопереживание в расчет не принимались, а на первый план выдвигалось чувственное восприятие и его рассудочное осмысление. Считалось, что зритель не сможет поверить в истинность сценического действия, если оно охватывает период времени более суток, ибо представление длится всего несколько часов. Предполагалось, что доверие аудитории поколеблется благодаря смене мест на одной и той же сценической площадке, а сложная интрига перегрузит ее внимание и ослабит восприятие пьесы в целом. Так начал складываться принцип трех единств (места, времени и действия).

Сторонником трех единств выступил будущий мэтр французской Академии **Жан Шаплен**. В «Письме о правиле двадцати четырех часов» (1630) он выдвинул тезис о «совершенном подражании», заимствованный у итальянского теоретика классицизма Кастельветро, но взятый, однако, в узкословном ракурсе, ибо автор «Письма» подчеркивает, что ориентируется на публику, «рожденную для вежливости и учтивости», и вообще превыше всего

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1958. Т. 7. С. 311.

ценит пользу, а тех, кто на первый план выдвигает эстетическое наслаждение, обвиняет в «грехе против человечества». Такова ведущая мысль «Письма». Идея «совершенного подражания», т. е. сценического воплощения, создающего иллюзию тождества театра и жизни, использована Шапленом для постулирования тезиса о правдоподобии как категории, опирающейся на доводы логики. Касаясь правил единства места и ограничения времени действия, автор «Письма» утверждает, что при их несоблюдении глаз зрителя вступит в противоречие с воображением драматурга и будет утрачена вера в достоверность происходящего на сцене. Единство действия обосновывается Шапленом с помощью аналогии между театральным представлением и живописным полотном. «Письмом» Шаплена, как и печатными выступлениями ряда других литераторов, означено начало формирования пресловутой доктрины классицизма, оказавшей большое влияние на судьбы французского театра. Но решали дело не просто теоретические постулаты. Важнее было тяготение к «правильному» театру большинства молодых драматургов 20—30-х годов.

Пьер Корнель

Пьер Корнель (1606—1684), сын скромного чиновника при руанском парламенте, в 18 лет сдал экзамен на адвоката и приобрел две должности при том же парламенте, с тем чтобы в течение 25 лет добросовестно исполнять свои обязанности. Между тем он рано почувствовал себя поэтом. В юности Корнель писал стихи, а в 1629 г. передал заезжему в Руан театру свою первую пьесу «Мелита». Пьесу включили в репертуар, чтобы исполнить ее уже в столице. Автор последовал за труппой в Париж, и с тех пор часто навещался туда, предоставляя для постановки следующие свои пьесы и, безусловно, способствуя успехам нового театра, обосновавшегося в квартале Марсе.

Корнель уверял, что написал «Мелиту» не зная о «правилах», а соблюдение в пьесе единства действия и места просто соответствовало здравому смыслу. В небольшом авторском вступлении к первому изданию «Мелиты» (1633) он с уважением назвал имена Ронсара, Малерба и Теофиля де Вио: начинающий драматург не обходился вниманием ни ренессансную традицию, ни творчество крупнейших поэтов начала века.

Молодой драматург берет в качестве сюжета плутнию со счастливым исходом, раскрывая по ходу действия сложный внутренний мир персонажей и вместе с тем строго подчиняя психологический анализ основному конфликту пьесы. Любовь, дружба, семейный круг — обетованный остров, где молодые герои ранних комедий Корнеля (упомянутая выше «Мелита», а также «Вдова», 1631, «Галерея суда», 1632, «Субретка», 1634) надеются обрести радость и внутреннюю гармонию. Нравственному пафосу пьес соответствует и поэтика, ориентированная на художественное воплощение благородной идеи, воодушевляющей автора. Четкой является их художественная структура. О композиции «Мелиты» автор скажет позже, что сумел с помощью одной интриги поссорить четырех влюбленных, а мы можем добавить, что он одновременно раскрыл истинную цену каждого персонажа комедии и воздал всем по заслугам, ничуть не впадая в скучную назидательность. Односторонность обрисовки персонажей, строгий выбор их слов, поступков, их общего облика при одновременной тонкой нюансировке определенной стороны их духовной жизни — характерная черта творчества Корнеля-классициста, дает о себе знать уже в первых его комедиях.

В начале 30-х годов жизненный опыт Корнеля расширяется. Часто бывая в столице, он знакомится с театральной и литературной жизнью Парижа, бывает в аристократических литературных салонах, приобретает друзей, а наряду с ними и недругов. Персонажи его новых комедий — аристократы, придворные. Драматург внимательно присматривается и запечатлевает в образах мир людей, где царят холодная гордость, стремление возвыситься над окружающими, любой ценой обеспечить собственное благополучие.

Размышление о мире эгоизма занимает Корнеля в его первой трагедии «Медея» (1635). В «Медее», близко придерживаясь сенекианского варианта древнего мифа, драматург вводит ряд бытовых деталей и углубляет психологический разрыв между страшной волшебницей и ее обидчиками. Язон, Креуза, Креон обыденно честолобивы, тщеславны, чванливы, а Медея величава во зле уже тогда, когда в конце первого акта противопоставляет себя, свое «я» ополчившемуся на нее миру. В ней заведомо нет ничего человеческого, она скорее сублимация себялюбия, лежащего в основе характеров ее врагов. Медея — символ их собственных пороков. Сцена, когда торжествующая

волшебница взлетает на небо в колеснице, влекомой драконами, — метафорическое обобщение постигшей их кары.

Подобно Малербу, Корнель утверждал классицизм как художник. Но он не сторонился и литературных дебатов 30-х годов. Его первым печатным выступлением по вопросам теории театра стало предисловие к трагикомедии «Клитандр» (1632). Эта пьеса, насыщенная множеством сложно переплетающихся между собой интриг, построена так, что все события происходят в течение одного дня, о чем и сообщает автор в предисловии, оговаривая, впрочем, свое право быть свободным впредь по отношению к правилу 24 часов. Начинаящий драматург подчеркивает как свою способность выполнять требования доктрины, так и отказ раболепно следовать ей. Не называя имени Шаплена, но явно полемизируя с ним, Корнель определяет сюжет «Клитандра» как сложный для восприятия и тем не менее приемлемый, так как в пьесе рассказы вестников заменены показом событий, что «не утомляет слух» и «успокаивает взор». Статичности шапленовской концепции театра противопоставлены динамика, зрелищность, занимательность.

В предисловии к комедии «Вдова» четко определено отношение писателя к доктрине классицизма («Я не хотел строго следовать правилам, ни быть свободным от них»). И далее, Корнель предлагает увеличить сценическое время до пяти дней — по одному на каждый акт, а единство места толковать как пространство, не превышающее площади города. Что же касается единства действия, то, по утверждению автора, оно всегда им соблюдалось, хотя и «на свой лад». Можно сделать вывод, что, сохраняя в целом верность наметившемуся с самого начала направлению творчества, писатель настойчиво говорит о строгости своей драматургической системы, сопоставимой в этом смысле с доктриной, хотя отнюдь не тождественной ей. Отличие от доктрины проявляется прежде всего в том, что даже слово «правдоподобие» им не употребляется. Зато заявлено о первенстве жизни перед искусством и сказано, что персонажи комедии изъясняются «рифмованной прозой», поскольку они не поэты, а люди заурядные. Что же касается стиха «торжественного и мощного», то, по утверждению драматурга, он уместен лишь тогда, когда того требует сюжет. Это суждение в контексте литературной жизни XVII века имело также особый смысл и означало признание Корнелем разделения литературных жанров, строго соблюдавшегося классицистами.

Таково эстетическое кредо, с которым Корнель подошел к созданию своего шедевра — трагедии «Сид» (1636). На этот раз писатель избрал исторический сюжет — эпизод из жизни героя испанской Реконквисты Родриго Диаса де Бивара (XI в.), прозванного Сидом.

Главным источником для Корнеля послужила пьеса испанского писателя Гильена де Кастро «Юность Сида» (1618). Драматургом сохранены основные сюжетные вехи первоисточника, связанные с историей женитьбы испанского рыцаря на Химене, дочери убитого им в поединке графа Гормаса. Гильен де Кастро, творя образ Сида и воссоздавая облик средневековой Испании, близко придерживался старинной традиции, хотя, безусловно, в его пьесе можно уловить идеи, питавшиеся действительностью начала XVII в. Корнель, не игнорируя первоисточник, выдвигает на первый план проблемы, рожденные французской действительностью 30-х годов XVII в. Герои его трагедии — истинные дети своей среды, своего века и оценивают друг друга и собственную участь согласно общепринятым нормам морали. Поэтично их взаимное чувство, трогательно человечна их печаль, но непоколебима и уверенность в том, что преграда их счастью — необходимость кровной мести — обязательна, священна. Таким образом, в «Сиде» на первом плане вырисовывается тот тип трагического, который Маркс связывал с категорией «не личного, а всемирно-исторического заблуждения», возникающего тогда, когда старый порядок «как существующий миропорядок, боролся с миром еще только нарождающимся»¹. «Мир нарождающийся» предстает в «Сиде» как нравственный принцип, не похожий на феодальный кодекс чести, в основе которого лежит забота о славе рода и о воинской доблести его главы. Драматург показывает, что пройдя через горнило войны, благородный юноша Родриго становится первым рыцарем Севильи, ее надежным защитником от захватчиков-мавров. Причем этот военачальник, названный даже врагами господином (по-арабски, Сид — господин), рассказывает о своей победе как о ратном подвиге многих безвестных бойцов, сам ощущая себя одним из них. Он поистине способен активным действием и душевными свойствами воплотить тот миропорядок, который представляется Корнелю гораздо более человечным, чем уходящее в прошлое средневековье. Известно, что Корнель был сторонником принципа

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М., 1955. Т. I. С. 418.

государственного интереса, утверждавшегося идеологами абсолютизма, в частности кардиналом Ришелье. Однако «Сид» дает основание говорить, что истолкование драматургом этого важного политического постулата отличалось от официального. В «Сиде» дон Фернандо скорее подстать доброму королю из народной сказки, мало озабоченному неограниченностью своей власти. Примечателен его разговор с Родриго в четвертом действии. Рыцарь называет свою победу всего лишь исполнением обязанностей подданного, а государь заверяет героя, что не обладает могуществом, необходимым, чтобы вознаградить его за свершение подобного подвига. Перед нами характерная для классицизма трансформация реальности в свете идеала. Верноподданнические чувства представлены здесь как одна из ипостасей присущей Родриго скромности и сопряжены с такой хвалой его личной заслуге, какой не встретишь даже у Малерба. В общечеловеческом смысле король и воин в этой сцене равны.

Удивительно ли, что враги Корнеля, обрушившиеся с несправедливой критикой на «Сида», упрекали драматурга, что он «снял с головы дон Фернандо корону и надел на нее шутовской колпак». Видимо, та же подоплека лежала в основе утверждений относительно того, что в пьесе «лишним» персонажем является инфанта Уррака. Ведь королевская дочь, любя Родриго, скрывает и подавляет свою страсть, помня о своем высоком сане. Ее образ, как и образ дон Фернандо, позволяет думать, что автор «Сида» уверен в необходимости для людей, стоящих на вершине иерархической лестницы, прежде всего следовать долгу. Эта чисто классицистическая концепция пройдет красной нитью через все последующее творчество драматурга.

Драматург тщательно следит, чтобы образы его главных героев были соответственны величию трагического конфликта и эпохальной значимости его разрешения. Он исключает из действия все бытовое, обыденное, ставит героев в экстремальные ситуации, требующие предельного напряжения душевных сил, выявляющие значительность их натур. В «Сиде», по сути дела, уже соблюдены основные требования к драматическому искусству, которое Корнель четко сформулирует много позже, в 1660 г., в своих трех «Рассуждениях», посвященных театру, и в «рассмотрениях» отдельных пьес, написанных до 1660 г. В «Рассуждении о полезности и частях драматического произведения» выдвинут принцип «яркого и приподнятого

изображения свойств, присущих и подобающих выведенному на сцену персонажу, независимо от того, являются ли они добродетелями или пороками», который вполне приложим к образам протагонистов «Сида». Подобная приподнятость образа характерна для классицистического искусства и отвечает присущей ему нацеленности на выявление сути явления через осмысление и строго подчиненное выбору художественное воплощение. Но Корнель, следуя классицистическому канону, все же сохранял свободу его истолкования. Он изначально стремился сочетать принцип доминанты с изображением сложности человеческой природы. Химена — гениальное подтверждение такого подхода — приводится в упомянутом «Рассуждении» в качестве примера того, как понимает драматург Аристотелево положение о характерах «непоследовательно последовательных». Точно так же и требования к фабуле, почитавшейся Аристотелем важнейшим критерием для определения жанра, уточняются драматургом в тесной связи с «Сидом», чей сюжет, как показано в «Рассуждении», удовлетворяет требованию «значительности», «необычайности» и «серьезности» трагического действия.

В «Сиде» блистательно воплотились основные черты корнелевской драматургии, начиная с пафоса пьесы, основанного на вере в возможность победы «добраго дела», и кончая лингвистической и просодической концепциями, согласно которым в трагедии «язык должен быть ясным, фигуры разнообразными и уместными, стихи легкими, приподнятыми над прозой, но чуждыми велеречивости, присущей эпической поэме, ибо те, кого поэт заставляет говорить, не являются поэтами» («Рассуждение о полезности и частях драматического произведения»). Даже простое перечисление эпизодов наталкивает на мысль о продуманности, логической нацеленности композиции пьесы — две дуэли, два объяснения. К тому же герои постоянно анализируют собственные поступки и чувства. Стендаль тонко определил особенности поэтики «Сида», назвав финальный монолог первого акта «судом разума человека над движениями его сердца»¹. Но этот, ставший хрестоматийным монолог поэтичен, передает смятение чувств, с трудом преодолеваемое не простым логическим рассуждением, но страстным желанием понять себя и сделать правильный выбор. Аналитический пафос

¹ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 14. С. 47.

«Сида» сочетается с патетикой высоких чувств и сам по себе патетичен.

Сейчас же после постановки пьесы в театре Маре (конец 1636 г.— первые числа января 1637 г.) началась ожесточенная критика шедевра Корнеля. Автора «Сида» обвиняли в плагиате у Гильена де Кастро, хотя в те времена заимствование сюжета и целых сцен не считалось зазорным. Осуждали язык, стих, композицию, образную систему пьесы. Самым рьяным противником Корнеля был драматург Жорж де Сюдери, опубликовавший, правда без своей подписи, «Замечания по поводу «Сида», а затем обратившийся во Французскую академию с просьбой рассудить его с Корнелем, так как тот ответил на его нападки резким «Оправдательным письмом». Анतिकорнелевский стан имел негласную поддержку в лице всесильного кардинала Ришелье. И посему Академия, воспользовавшись неосторожным замечанием Корнеля в частном письме, сделала вид, что получила его согласие на обсуждение пьесы. В ноябре 1637 г. появилась окончательная редакция «Мнения Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», ставшая затем важнейшим документом доктрины. На первый план ее авторы выдвинули принцип правдоподобия, на этот раз открыто сопряженный с этикетной нормой и моральными представлениями, соответствующими той роли, которая предназначена личности идеологами абсолютизма, а именно: она может быть достойной и добродетельной лишь при условии беспрекословного подчинения должному. С этой точки зрения Химена была объявлена «безнравственной», а поведение ее лишеном логики. Вообще авторы «Мнения» не считали нужным принимать во внимание сложность и противоречивость человеческой природы: ими постулировано «постоянство» характеров как условие «правильной» пьесы.

Корнель болезненно пережил «спор о «Сиде». В теоретических выступлениях разных лет он возражал своим оппонентам. И все же, работая над трагедией «Гораций» (1640), драматург, видимо, задумывался о предъявленных ему обвинениях. Он отказался от свободных стансов, тщательно работал над александрийским стихом, шлифовал язык, добываясь яркости, сентенциозности ключевых фраз, не забывая и о соблюдении единств времени и места, придерживаясь «на свой лад» единства действия и размещая события так, что сюжет трагедии можно пересказать в нескольких словах. Здесь все — чувства, поступки,

судьбы героев — стянуто к основному конфликту — соперничеству между городами-братьями Римом и Альбой за первенство. Решение конфликта на первый взгляд не вызывает сомнений: во имя общего дела можно преступить даже законы общечеловеческие — естественные чувства любви и привязанности, кровные и родственные связи. Это доказывается со страстью, со «страшной внутренней силой пафоса», свойственной, по мысли В. Г. Белинского, искусству Корнеля¹. Но драматург здесь по-иному, чем в «Сиде», ставит проблему служения отчизне. Противные стороны — члены двух родственных друг другу семей, — готовясь к поединку, который должен решить исход войны, одержимы идеей личной «славы», а не только интересами родного города. Как далеки мы здесь от рассказа Родриго о свершенном им подвиге!

Корнель не подвергает сомнению героический порыв защитника Рима. Драматург здесь, как и в «Сиде», полон уважения к солдату, идущему на смерть ради общего дела. Не сомневается он и в том, что борьба означает гибель или победу, не оставляя места колебаниям и жалобам. Но одновременно возникают проблемы: долг — чувство, смерть — жажда жизни. Они ставятся им резче, прямее входят в конфликт трагедии. Критики «Сида» упрекали Химену в непоследовательности и даже преступности, так как она, обещав «послать на казнь» убийцу отца, недостаточно решительна в исполнении своего намерения. А Гораций — рыцарь долга — убивает сестру лишь за то, что она пожелала зла Риму. Душевная коллизия Химены в новой пьесе Корнеля как бы расчленяется, становится ведущей чертой характера двух протагонистов и материализуется в жестком столкновении. Суд в пятом акте дает лишь один из аспектов решения трагической ситуации. Недаром Гораций говорит, что ему бы впору умереть — так трудно будет жить, перевалив вершину человеческих возможностей.

В «Горации» Корнель впервые обратился к «римскому характеру», воспетому поэтами и летописцами древности за стойкость в испытаниях, преданность отчизне и готовность бестрепетно принять любые муки и смерть. Но к традиции он подошел как драматург нового времени, для которого важна «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»². Го-

¹ Белинский В. Г. Соч.: В 3-х т. М., 1948. Т. 3. С. 56.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 213.

раций прежде всего человек, отдавший себя целиком служению отчизне. Для него преданность Риму — высшая страсть, не терпящая даже словесного возражения. Еще одержимый яростью боя, он встречает сестру, чьи чувства идут вразрез с его торжеством. Психологически объясним ужасный его поступок. Но понять — не значит простить. Было бы ошибкой считать, что Корнель принимает безоговорочно холодное, логически строгое рассуждение царя Тулла о заслугах Горация перед короной, якобы ставящих его выше закона. Драматургу понятнее страстная речь старика-отца в защиту своего последнего сына. И, несомненно, он сочувствует кроткой Сабине. Гуманистическая устремленность творчества Корнеля здесь выразилась в тревожных, обращенных на века вопросах.

Выбрав в качестве сюжета трагедии «Цинна» (1642) заговор против римского императора Октавиана Августа, Корнель сосредоточил внимание на небольшой группе персонажей — людей смелых дерзаний и широкого взгляда на судьбы Рима. Это тоже римские характеры, выписанные в соответствии со сложившейся уже у писателя манерой. Они приподняты над реальностью, чужды интересам повседневного бытия. Все их чувства и помыслы завязаны в тугий узел заговора. Внезапное решение Августа отказаться от власти становится поводом для политических дискуссий, общие положения которых позволяют провести аналогию между коллизиями далеких времен и борьбой сторонников феодальной вольницы с абсолютистским режимом. Но Корнель не стремился создать трагедию с аллюзиями. Он по возможности сохранял верность преданию, хотя и транспонировал его в соответствии с собственными представлениями о мире и человеке. Его увлекала духовная жизнь личности. Философские, политические, нравственные проблемы преломлялись в его трагедии через психологию героев — римлян, а не французов, одетых в античные одежды. И в дальнейшем, когда он писал свои «римские» трагедии, он воображал себе именно Рим, реконструируя его по книгам знаменитых историков древности и их французских переводчиков, трансформируя извлеченные из их трудов сведения в свете своих идеалов, нравственных, политических, эстетических.

«Гораций» и «Цинна» — трагедии, рисующие Рим на вершине славы. Позже будут написаны «Полиевкт» (1642—1643) и «Помпей» (1643—1644), где Рим дан как победитель, чья сила и властность чреваты кровопролитием, преступлениями. В «Полиевкте» завязкой конфликта

является преследование Римом первых христиан, в «Помпее» — подлое убийство выдающегося римского полководца Помпея, совершенное в угоду его сопернику Юлию Цезарю. Корнель, знаток римской истории, неоднократно обращается к отдельным ее эпизодам, показывая, что политика порабощения соседних государств чревата нравственными потерями для победителей («Никомед», 1651; «Серторий», 1662; «Софонисба», 1663). Глубина политической мысли автора этих трагедий, конечно, не исчерпывается отмеченным направлением. Важно, однако, подчеркнуть ее смелость. Кардинал Ришелье, а затем и его преемники обращали особое внимание на «римскую тему» для театра, желая через нее преподнести идею «государственного интереса» в удобном трону ракурсе. Корнель отнюдь не пытался оспорить величие Рима периода его могущества. Не отрицал он и значительности «римского характера». Он только шел вглубь в трактовке тем и образов, не избегал сложности изображенных событий и душевной реакции на них со стороны тех, в чьих руках находились нити человеческих судеб.

Корнель писал «римские» трагедии до самого конца своей карьеры драматурга (последняя — «Пульхерия» — поставлена в сезон 1671—1672 гг.). В совокупности они составляют широкую историческую панораму, торжественная трагедийность которой легко ассоциируется с судьбами Европы XVII в. — эпохи формирования национальных государств, процесса, порой искусственно задержанного, порой уродливого, сопровождаемого войнами, замирениями и непрестанной борьбой за первенство. Правда, в 60—70-х годах Корнель пишет трагедию о Риме тех времен, когда Империя вынуждена пускаться в ход силу и дипломатию, чтобы сохранить свою целостность или хотя бы вернуть былое величие. Эпохальные проблемы сохраняются скорее как грандиозный подвижный фон для личных драм, осложненных взаимоотношениями в узкой придворной среде, где идет жестокая борьба за власть, процветает фаворитизм и создается благоприятная почва для тирании. В этой душной атмосфере все подлинно человеческое связано с сугубо личными, противостоящими политике устремлениями. Всякое вмешательство в дела государственные оказывается, согласно логике развития событий, враждебным любви, дружбе и просто самоуважению. «Доброе дело» нередко торжествует и в поздних трагедиях Корнеля, но благополучный исход зависит либо от случая, либо является итогом волевого усилия со сто-

роны разумного монарха, сумевшего во благо государства похоронить свою потребность в счастье («Пульхерия»).

Характерной особенностью поэтики «римских» трагедий, начиная с «Цинны», являются дискуссии и монологи на политические темы. Корнель и в поздних трагедиях умеет показать движение души, силу чувства, создать характеры и построить конфликт на их столкновении. Эволюция драматургической техники Корнеля тесно связана с тем, что в трагедиях 60—70-х годов «большая» государственная тема отрывается от личной и даже противопоставляется ей, а отсюда происходит изменение масштабов изображения: положительный герой утрачивает приподнятость, а отрицательный источает лесть и плетет козни или, подобно Аттиле из одноименной трагедии (1667), претендует на роль «бича божьего», наказующего без объяснения причин и словно бы играющего человеческими судьбами.

В трагедиях, где главным действующим лицом является тиран, ощутима связь искусства Корнеля с барочной драматургией. Это просматривается особенно ясно уже на третьем этапе творчества (1644—1652), по времени совпавшем с Фрондой и предшествовавшими ей годами, когда после смерти Ришелье (1642) и Людовика XIII (1643) вновь подняли голову гранды, усилилось недовольство ограниченных в своих средневековых вольностях парламентов, волновался народ, измученный огромными налогами.

Особенно впечатляюще воплощено злодейство в трагедии «Родогуна» (1644, опубл. в 1647), действие которой сосредоточено вокруг поединка двух сильных натур — царицы Клеопатры и царевны Родогуны. Клеопатра, «эта вторая Медея», как назвал ее сам автор, готова на сыноубийство, лишь бы уничтожить соперницу и удержать в своих руках власть. Родогуна сулит свою руку, а, значит, и трон тому из царевичей, кто согласится убить мать. Поистине барочный сюжет! В трагедии воссоздан процесс накопления злобных чувств Клеопатры, их обострение по мере того, как ее коварные замыслы сталкиваются с благородством царевичей-близнецов. Наконец, приходит решение физически уничтожить строптивцев, дабы получить всю полноту власти и погубить Родогуну. Эта основная линия интриги и насыщенность пьесы рассказами о былых преступлениях создают у зрителя тревожное ожидание катастрофы. Предсмертные конвульсии Клеопатры, испившей чашу с отравленным вином, ее проклятия буду-

шему потомству сына тоже могут быть восприняты как элементы барочной поэтики.

Корнель осознавал преемственность своей драматургии с барочной. В 1660 г., подводя итог тридцатилетней творческой деятельности, он писал, что опирался на опыт театра Арди. Но он не следовал традиции пассивно. У автора «Родогуны» были все основания утверждать, что его пьеса сконцентрировала в себе отточенность формы, которая присуща предшествующим ей трагедиям. Здесь соблюдены все правила единства. Интрига внутренне логична, ее напряженность возрастает, чтобы поразить зрителей катастрофой пятого акта. Единство места совершенно естественно может быть истолковано постановщиком как один из залов дворца. Наконец, изображенные события по своей длительности вполне могли уместиться во времени пребывания зрителя в театре. Есть в «Родогуне» и такая характерная особенность классицистической драматургии, как симметрия образной структуры: главные персонажи являются репликами друг друга, а их стремления, чувства, речи то параллельны, то антитечны. По-классицистически организован и стиль трагедии: торжественность в сочетании с элегичностью, антитезы, повторы, сентенции — все подчинено воссозданию психологических коллизий, напряженных, но постижимых умом. В пьесе нет загадочности, присущей барочной драматургии. Образ Клеопатры построен продуманно аналитично. Суть ее природы обнажена в первом же монологе, а маска, которую она носит, заслоняет ее только от окружающих: зрителю царица предстает как гиперболизированное зло. Драматург не пытается искать добрые чувства в натуре деспота. Подлинное благородство присуще сыновьям Клеопатры, людям обычным, но способным сохранить человечность перед искушением властью или соблазном любовной страсти. Главное в пьесе — нравственная победа братьев. Подобный исход борьбы светлого и темного начал характерен для трагедий «второй манеры» Корнеля. Наиболее ярко, художественно убедительно осуществлен этот принцип в трагедии «Никомед» (1651).

Связь этой трагедии с живой современностью очевидна. И важны здесь не только прямые параллели с событиями Фронды, но и общее воздействие на автора исторических потрясений, пережитых Францией в середине XVII в. Корнель не примкнул к оппозиции, не одобрил народных восстаний, остался верен королеве-регентше и ее первому министру. В «Никомеде» есть эпизод, соответственный

этим верноподданническим настроениям писателя: в финале герой трагедии, не помня зла, намеревается по-прежнему служить царю, дабы укрепить мощь государства и расширить его территорию. Однако основной текст трагедии мало что говорит о монархических убеждениях писателя. Все силы его таланта сосредоточены на создании образа Никомеда — отважного воина, красивого душой и телом, мудрого и благородного человека. Он царский сын, но чужак в родной семье, мелочной, расчетливой, раболепствующей перед всемогущим Римом. Мотивируя характер Никомеда, Корнель называет его учеником великого карфагенского полководца Ганнибала и дает понять, что за плечами царевича — армия. Можно считать его облик своеобразным художественным обобщением солдатской массы, дающей герою силу, обеспечивающей его значительность. Возможна и более широкая аналогия. В пятом действии при известии о пленении Никомеда народ устремляется ко дворцу, грозя его хозяевам, требуя свободы царевичу. Народ не вышел на сцену, о его восстании только сообщают, и тем не менее грозный и мощный глас народного негодования ощутим. Вот, оказывается, где источник уверенности героя, высоко поднятого над царствующими пигмеями, над гордым посланником Рима. Примечательно, что именно в предисловии к «Никомеду» Корнель сформулировал совершенно оригинальную концепцию трагического пафоса, заключающегося не в страдании, а в восхищении, рожденном в душе зрителя «стойкостью людей высокого мужества». Автор «Никомеда», конечно, опирался на свою длительную работу для театра. Но нельзя игнорировать тот факт, что мысль эта предпослана пьесе, где народ активно вмешивается в конфликт, а протагонист сублимирует в своем облике народные представления о героической личности.

Стойкость, мужество, достоинство, уважение к старшим, преданность в любви, великодушие даже по отношению к врагам — эти и многие другие высокие этические принципы, прославленные драматургом, по сути дела, являются законами простой нравственности, рожденной многовековым жизненным опытом народа. Корнель-классицист преподносит свои уроки, приподнимая идеальное. Он нередко декларирует его в сентенциях, в риторических пассажах, иногда наказует злых и рисует торжество справедливости, больше обосновывая счастливую развязку случаем, чем объективными обстоятельствами. И все-таки, как ни велика роль этих приемов для корнелевской

драматургии, в ней преобладает, по определению писателя, «бесхитрое изображение пороков и добродетелей», т. е. создание характеров, в основе своей достоверных при всей их односторонности, присущей классицизму. В корнелевских образах всегда присутствует четкость нравственных критериев. Сохраняется эта четкость и в изображении поступков героев. Отсюда в финале важнее всего моральная победа, обнадеживающая уже величием «доброего дела», даже если герой гибнет.

ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Начало творческой деятельности великих классицистов, младших современников Корнеля, — Мольера, Расина, Лафонтена, Буало, Ларошфуко — датируется 60-ми годами, то есть первым десятилетием «классического» этапа французской литературы XVII в. 1660 год означил новый период общественного развития Франции. Но в памяти людей 60-х годов неизгладимый след оставили годы Фронды и последующее за ней время экономической разрухи и социальных брожений, отозвавшиеся в искусстве слова как усилением барочных тенденций, так и нарастанием вольнодумных настроений и критического, материалистического в своей философской основе, реалистического по художественной устремленности творчества.

50-е годы — период высшего расцвета прециозности. В это время печатается нашумевший роман **Мадлены де Скюдери** «Клелия» (1654—1661), справедливо воспринимавшийся современниками как зашифрованная хроника светской жизни и как своеобразный кодекс галантности (к роману была приложена даже «Карта страны Нежности»). Формируется прециозная драматургия, крупнейшим представителем которой станет Филипп Кино (1635—1688), будущий удачливый соперник Расина. В поэзии, наряду с привычными для прециозности малыми жанрами, появляются эпические поэмы во славу церкви и христианских святых. Примечательно, что в самой представительной из них, в «Девственнице» Шаплена (1656), наряду с тенденциозным религиозно-монархическим толкованием истории Жанны д'Арк, возносится хвала аристократическому дому Лонгвилей. Таким образом иллюстрируется угодный трону союз короны, церкви и грандов — политическая тенденция, соответствующая

новому этапу взаимоотношений королевской власти с классом феодалов.

Не все, однако, складывалось в этом отношении так, как хотелось бы идеологам абсолютизма. Одним из проявлений оппозиционности режиму была деятельность янсенистской секты, центром которой стал женский монастырь Пор-Рояль. Янсенизм — религиозное движение внутри католической церкви, во многом повторявшее основные положения кальвинизма, облеченные, правда, в иные формы. Так, янсенисты заменили кальвинистское учение о предопределении тезисом о божественной благодати, управляющей судьбами людей, независимо от их добродетелей или пороков, праведных дел или преступлений. Близки кальвинизму были и суровые этические заповеди янсенистов, привлекая многих мыслящих людей той поры. В их числе оказался выдающийся ученый и писатель **Блез Паскаль** (1623—1662). В защиту янсенистов, подвергавшихся жестоким преследованиям, им написаны известные «Письма к провинциалу» (1656) — сатирический памфлет, направленный прежде всего против иезуитов, самых яростных врагов янсенизма. Произведение вышло, однако, за пределы поставленной автором задачи, — это не только искусный теологический диспут, но и весьма едкая сатира. Портреты бессовестных, поднаторевших в казуистике «сынов Лойолы» и гневный комментарий к их саморазоблачительным рассуждениям, с наглядностью обнажая союз иезуитов с властью и деньгами имущими, обличают иезуитство как политический принцип.

После «Писем к провинциалу» Паскаль задумал новое произведение, на этот раз полемически обращенное против вольнодумцев. Но этот многолетний труд не был завершен. Композиционно не связанные между собой, подчас тщательно отделанные и глубокие по содержанию фрагменты были произвольно скомпонованы единоверцами Паскаля и посмертно изданы под названием «Мысли» (1670)¹. По-видимому, существенная причина того, что писателю не удалось создать целостный текст, коренилась в самом замысле — противопоставить христианство материалистической в своей основе философской тенденции.

Ярко выразил это смутное время **Сирано де Бержерак** (1619—1655). Воин, философ, поэт, он был увлечен мате-

¹ В дальнейшем «Мысли» публиковались в новых композиционных вариантах.

риалистическими идеями Джордано Бруно и Пьера Гаспенди, ему близки были мечты итальянского мыслителя Томмазо Кампанеллы о справедливом, построенном на естественных законах государстве. Свой отклик на современность Сирано воплотил в разнообразных, далеких от стереотипных, формах. Его перу принадлежит комедия «Осмеянный педант» (1647), ряд памфлетов (1649—1651), трагедия «Смерть Агриппины» (1653) и два научно-фантастических романа. В комедии «Осмеянный педант» на поверхности конфликт, достаточно традиционный для французской драматургии начала века: отец, пользуясь деспотическими правами родителя и ставя во главу угла денежный расчет, желает по своему разумению решить судьбу детей. Они же борются за свое счастье, в чем им помогает находчивый слуга. Доведя до гротеска характеры и ситуации, Сирано делает сына и отца соперниками в любви и с торжеством показывает поражение родителя. Драматург широко использует приемы фарса, смешит зрителя, но главная его цель — философско-этическая. Фарсовое упрощение помогает ему очень наглядно показать, что тиранство и корыстолюбие извращают естественные отношения в семье, исключают любовь и уважение ее членов друг к другу. Кроме того, отец — представитель схоластической псевдоучености и в этом своем качестве не может быть воспитателем юношества, что и демонстрируется по ходу развития интриги.

Сирано не удовлетворяла только лишь критика. Одновременно с хлесткой комедией, насыщенной подробностями быта и фарсовыми преувеличениями, он пишет научно-фантастический роман «Иной свет, или Государства и империи Луны», где рассказано о некоей лунной республике, чей социальный строй, отношения людей, идеалы противоположны тем, что существуют во Франции. Огромная роль в «Лунном мире» отводится науке, ее достижениям и даже прогнозам на будущее. Используя форму романа-путешествия, Сирано нарочито смешивает известные ему научные открытия и гипотезы с самой причудливой фантастикой — прием, явно нацеленный на разрушение иллюзии достоверности, с тем чтобы напомнить читателю о скрытом за сюжетной канвой замысле. Одна из его задач — обоснование материалистического взгляда на мир, который противопоставлен христианской религии. Он позволяет себе в ироническом ракурсе изобразить рай, а в одной из бесед «землянина» с обитателем Луны выяс-

няется, что религия нужна власть имущим для подчинения себе народа.

Сирано осуждает войны, мечтает о равенстве людей, о коренном переустройстве мира, хотя и не создает, подобно Мору или Кампанелле, цельную картину утопии. Он скорее вдохновенно, лирично намечает вехи на пути человечества в лучшее будущее. Роман о государствах Луны создавался в 1649—1650 гг. под впечатлением от народной Фронды и отразил воодушевление, владевшее тогда демократически настроенной интеллигенцией. Сирано вернулся к жанру утопии в начале 50-х годов, когда миновала пора надежд на счастливые перемены, передовые общественные силы были ослаблены и вновь подняла голову партия святош, поддержанная влиятельной при дворе аристократией.

Эта атмосфера с большой силой и выразительностью воссоздана в первой части романа «Государства и империи Солнца» (роман остался незавершенным и был посмертно издан другом автора в 1662 г.). Герой романа становится жертвой церковника-мракобеса, овладевшего фанатичной толпой и заручившегося поддержкой «слуг закона». Описание тюремных застенков здесь столь же впечатляюще и реалистично, как и у Теофиля де Вио. Сирано, однако, прибегает к явному вымыслу, создает эпизод, наполненный неожиданными поворотами судьбы героя, который то спасается от преследователей, то вновь с ними сталкивается и в конце концов в страхе перед королевской стражей забегает в тюрьму. Стремясь передать атмосферу преследований и усилить драматизм ситуации. Сирано использует барочный мотив лабиринта, куда забрасывает человека неумолимая судьба. Но герой (Сирано явно дает понять, что пишет автопортрет) не отчаивается, не желает примириться с несчастьем. Он использует все средства, чтобы отстоять свою жизнь, а убедившись, что свободной мысли слишком мало оставлено места на земле, изобретает чудесную машину, чтобы улететь из тюрьмы в заоблачные выси, к Солнцу — источнику всего живого. Путешествие по разным мирам используется писателем для критики социальных институтов, для провозглашения своих научных и философских воззрений. Но теперь он даже и не пытается начертить контуры идеального общества. Разве только появление на последних страницах романа Кампанеллы могло бы стать отправным моментом подобного построения. Но роман закончен не был. Да и не в утопии здесь дело. Оба романа об «ином

свете» были художественным манифестом свободной мысли отважного человека с широким умственным кругозором.

Начало 60-х годов открывает длительный период правления Людовика XIV (1661—1715). Судьба Франции как единого государства окончательно решена, абсолютизм укрепился как никогда. Знаменитая сентенция «Государство — это я» была произнесена молодым королем в первый год его царствования, хотя в течение последующего десятилетия не приобрела еще того зловещего содержания, которое явственно означилось к концу 70-х годов. В 60—70-х годах королевская власть содействует развитию промышленности и торговли, стремится расширить границы королевства, активно вступает в борьбу за колонии, расширяет внешние торговые связи. Франция становилась сильной державой. Людовик XIV демонстрировал могущество своего государства размахом придворной жизни. «Тотчас после женитьбы он принялся развлекаться сам и развлекать дворянство балетами и каруселями, являя поэтам, писавшим для театра, образец галантного и пышного двора», — писал Анатоль Франс, характеризуя фасад французского королевства и поведение его повелителя, которого называл «невежественным, высокомерным, упрямым»¹. Французские историографы склонны подчеркивать установившееся в эти годы сравнительное равновесие враждующих сил, выведя отсюда блистательный расцвет искусств и литературы. Но равновесие это было весьма относительным. Беспрецедентно тяжелым было положение народных масс, особенно крестьян, на которых ложился груз государственных налогов и сеньориальных поборов. На этой почве постоянно вспыхивали восстания, жестоко подавляемые правительством. Нельзя сказать, что безмятежным было и существование буржуазии. Королевское правительство, покровительствуя торговле и промышленности, отнюдь не склонно было уравнивать политические права сословий. А между тем классовое самосознание нового, экономически все более значительного класса зрело быстро. Появлялись сочинения, отстаивавшие его интересы, хотя в целом в течение XVII в. буржуазия продолжала поддерживать королевскую власть.

Показателен в этом смысле пример **Никола Буало** (1636—1711), автора знаменитого стихотворного трактата

¹ Франс А. Соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 351.

«Поэтическое искусство» (1674). Его творчество открывается серией сатир, в которых он обличает нравы современности, несправедливость общества, где знатные попирают талант, а богачи делают дарование поэта чем-то вроде разменной монеты. Буало чувствует, что на смену надменной аристократии идет новый господин — денежный мешок. Вопрос о роли и месте искусства и социальный протест, рождающийся в душе поэта-разночинца, неотделимы друг от друга в сатирах молодого Буало. Отсюда и непримиримость, с которой он обрушивается на прециозную литературу, особенно на романы Мадлены де Скюдери. Отсюда и решимость, с которой он провозглашает свою приверженность новому направлению в искусстве слова, признавая Мольера ведущим писателем нового поколения.

Творчество раннего Буало при всей остроте его критического пафоса не чуждо пессимизма, он не видит общественной силы, на которую мог бы опереться. Эта исходная позиция — важный комментарий к последующему жизненному и писательскому пути Буало. В конце 60-х годов он был приближен ко двору. Перед ним открылась возможность стать официально признанным короной писателем. После 1669 г. его сатира становится отвлеченной, теоретические суждения сдержанней. В своем знаменитом стихотворном трактате поэт опирается на сложившуюся уже художественную систему, в ряде важных положений сближаясь с доктриной классицизма. В частности, он выдвигает тезис правдоподобия, закон трех единств, отрицает бурлеск и народные традиции. И все же Буало далек от шапленовского лагеря. О правдоподобии в «Поэтическом искусстве» сказано уклончиво: «Истинное иногда может быть неправдоподобно». Поэт возносит хвалу не только разуму, но и таланту, поэтическому вдохновению. Таким образом подвергается сомнению шапленовский постулат об иллюстративной роли поэзии. Внутренний спор с доктринерами проявился не только в прямых декларациях. Само «Поэтическое искусство» — произведение художественное, насыщенное сатирическими образами, лаконичными, но выразительными портретами, афоризмами и пародиями, в образной форме передающими критическое отношение автора к разным сторонам французской действительности XVII в. И в этом смысле Буало сохраняет верность Мольеру.

Передовой французской литературе классического периода в целом свойствен аналитический подход к человеку, к его внутреннему миру и к общественным институтам;

им управляющим. Именно теперь рационалистический метод познания, столь блистательно утвердивший себя в философской системе Рене Декарта, торжествует и в искусстве слова. Один из наглядных примеров — «Размышления или моральные изречения и максимы» (1665). Автор этого сочинения **Франсуа де Ларошфуко** (1613—1680), потомок старинного дворянского рода, один из главарей аристократической Фронды, оказался в опале после ее поражения, но позже был призван ко двору и осыпан королевскими милостями. В отличие от многих других грандов, Ларошфуко не предал забвению прошлое и не стремился присоединиться к сонму ближайших к королю лиц. Содержанием его жизни стало осмысление пережитого и художественное его воплощение в свете исторического опыта новой, пришедшей на смену Фронде эпохи.

В 1662 г. были опубликованы «Мемуары», а вслед за ними «Максимы», произведения, теснейшим образом связанные между собой, хотя в жанровом отношении полярные: «Мемуары» воссоздают исторические события, реальный облик их участников, перипетии судьбы автора; «Максимы» — собрание изречений, афористически кратких, претендующих на универсальность содержащихся в них суждений, нацеленных на анализ сути человеческой личности и ее взаимоотношений с окружающими. Лафонтен уподоблял сочинение Ларошфуко реке, гладь чистых вод которой отражает истинное в человеческой душе. Открытие ее ужасает, но река так прекрасна, что оторваться от ее лицемерия невозможно. «Истинное», представленное «Максимами», заключалось в утверждении того, что движущим началом поступков, чувств, взаимоотношений людей является «интерес», обращенный прежде всего к себе, к удовлетворению своих потребностей и страстей даже тогда, когда человек не отдает себе в том отчета. В «Максимах» очевидны параллели с философскими взглядами как мыслителей конца XVI в. — Монтеня и Шаррона, так и современников Ларошфуко — Гассенди, Декарта, Гоббса. «Философия человека» в XVII в. так или иначе была повернута к признанию материального стимула, к утверждению значения страстей и чувственных проявлений личности. Но для автора «Максим» важны были не только ученые трактаты. Ларошфуко опирался на личный опыт, столь конкретно воплощенный им в «Мемуарах» и обогащенный впечатлениями от жизни в столице, куда он перебрался в конце 50-х годов. Предмет его раз-

мышлений — аристократическая среда, взрастившая его и всегда составлявшая естественную для него атмосферу существования. Именно там сталкивался он с борьбой эгоистических страстей, с разрушением цельности человеческой личности, с принижением самых естественных чувств.

Создатель «Максим» настаивал на том, что его наблюдения, его афористически оформленные выводы относятся к «человеку вообще», психологические состояния отрываются от их конкретного бытия. Классицистические принципы художественного освоения действительности как бы обрываются на одной части процесса, писатель не проецирует «суть» на новую реальность (миф, легенда, история). Он стремится придать выводу художественную форму, обращаясь к характерным для стилистики классицизма сентенциям, афоризмам, в соответствии с культом ясности, адекватности мысли и фразы, яркости и одновременно сжатости высказывания, словно бы заведомо предназначенного стать крылатым выражением. Очень многие максимы Ларошфуко построены по принципу симметрии, основанной на параллелизме или антиномии идеи и соответствующего звучания фразы. Классицистическая гармония формы служит обнаружению непоследовательности, противоречивости внутреннего мира человека.

Иные формы принимает художественное освоение действительности в замечательном романе «Принцесса Клевская» (1678), принадлежащем перу **Мари де Лафайет** (1634—1693), ближайшего друга Ларошфуко. В отличие от Ларошфуко, мадам де Лафайет указывает конкретную среду, где кипят страсти, воссоздает в своем романе хорошо ей известную атмосферу придворной жизни, правда, слегка маскируя свои наблюдения и выводы за счет отнесения действия романа к XVI веку и используя при описании двора Генриха II мемуары и исторические труды, посвященные этому времени. Таким образом, принцип работы над романом сопоставим с тем, который был присущ Корнелю в его «римских» трагедиях. С трагедией сближает роман и драматический конфликт — борьба долга и чувства, в итоге которой герои романа обречены расстаться со своей естественной тягой к счастью. Но в романе Мари де Лафайет препятствием для любви является не надличная сила, не традиционные представления о долге, не обязанности перед обществом, а желание героини сохранить верность себе, не растратить со-

кровища души, данные ей воспитанием и завещанные как высшее благо матерью.

Писательница с глубоким проникновением в душевный мир персонажей показывает бурю, рожденную в душе молодой женщины страстью к блестящему аристократу-придворному, и ее стойкость перед лицом испытания этой страстью. Финал — отказ принцессы Клевской соединить свою судьбу с любимым человеком после того, как она овдовела — по сути дела, продолжение той же борьбы за цельность души, ибо в герцоге Немурском она не надеется найти желанной верности, считая, что его пылкое чувство питается лишь препятствиями к обладанию. Здесь высказываются мысли, сходные с теми, какие мы встречаем в «Максимах» Ларошфуко, но они конкретизируются в той характеристике, которую дает своему возлюбленному героиня романа. Ведь он плоть от плоти блестящей, но внутренне чуждой подлинным духовным ценностям светской среды, от искушений которой предостерегала ее мать. Волнениям сердца принцессы Клевская предпочла покой отрешенности — решение в духе янсенистской аскезы, к которой склонялась писательница, как и ее друг Франсуа де Ларошфуко. Является, ли, однако, подобный вывод исчерпывающим? Невозможно игнорировать изображение страсти, сравнимой разве с той, которая воссоздана в истории Тристана и Изольды. Только здесь и речи нет о любовном зелье и прочих чудесах. Напротив, можно говорить о характерной для XVII в. философии человека, отдающей равную дань разумному и природному в нем. Противопоставив эти два начала, Мари де Лафайет не затушевывает в ходе повествования трагизм подобной антиномии, а в финале дает понять, что подвиг отречения стал причиной неизбывной печали, подточившей самые корни жизни героини романа.

Стендаль, указывая на удивительную способность писательницы описывать «движение человеческого сердца», говорил о «Принцессе Клевской» как о романе с великим будущим¹.

Мольер

Мольер (1622—1673, настоящее имя Жан-Батист Поклен) родился в семье богатого парижского буржуа. По окончании коллежа Поклен выдержал экзамен на

¹ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 7. С. 316—319.

звание лицензиата прав, однако он не воспользовался адвокатским дипломом. В 1643 г. Поклен и его друзья актеры Бежары организовали театр, который не продержался и двух лет. Зимой 1645 г. труппа была вынуждена покинуть столицу. Начались годы странствий по провинциям. Лишь в 1658 г., заручившись покровительством брата короля, Мольер рискнул появиться в Париже и дать представление в Лувре. Начался парижский период деятельности Мольера, самый значительный, давший миру бессмертные комедии.

Истоки творчества Мольера надо искать еще в 40—50-х годах, когда он слушал лекции философа-материалиста Гассенди, учение которого способствовало формированию жизнерадостного, свободомыслия Мольера, устремляя внимание будущего режиссера, актера и писателя на сферу материально осязаемого бытия. Эти взгляды, по видимому, определили направление театральных дебютов Мольера. Во всяком случае, в пору пребывания театра в Лангедоке ханжи буквально преследовали его, а в Гренобле они осыпали Мольера проклятиями и называли «отлученным от церкви в числе других безбожников и негодяев».

В провинции как религиозный фанатизм, так и самодурство, эгоизм феодалов предстали будущему автору «Тартюфа» и «Дон Жуана» в особенно обнаженном, грубом виде. Мольер провел в провинции годы Фронды (1648—1653) и, очевидно, именно тогда увидел реакционный смысл аристократического бунта против короны и сделал характерный для многих передовых людей Франции выбор в пользу абсолютизма как силы, обуздающей своеволие грандов, хотя тиранию в любой ее форме он всегда отвергал.

Странствия по большим и малым дорогам Франции обогатили Мольера еще одним бесценным опытом. Он соприкоснулся вплотную с народным площадным представлением, близким ему, как гласит легенда, еще с детских лет, когда он с дедом ходил смотреть ярмарочные представления и восхищался шутками знаменитого фарсера Табарена. В провинции народный театр, не стесненный надзором власти, был близок средневековой и ренессансной традиции, мог идти навстречу фрондерским настроениям зрителей, насыщаясь политическими намеками и социальной критикой. Первые опыты Мольера-комедиографа напоминали фарс — одноактную пьеску с динамическим сюжетом, полным неожиданностей и резких

выходок (колотушки, затрещины, переодевание, прятанье, беготня, узнавание и т. д.). Текст фарса изобилует грубоватыми, сочными шутками, словопрениями, острословием. Исполнители ролей в фарсе свободно импровизируют, сохраняя лишь общие очертания сюжетной схемы. Для формирования мольеровского театра имела значение также итальянская комедия дель арте, которая, несомненно, восхищала Мольера-режиссера высокой техникой комических приемов и трюков. Маски комедии дель арте — смешные старики, влюбленные, ревнивцы, педанты, смысленные или глупые слуги и т. п. — по принципам художественного обобщения напоминали фарсовых персонажей, хотя во французском типе резче выделялись признаки профессии, социального положения. Таким образом, традиции фарса и уроки итальянской комедии легко сочетались в практике Мольера. Прямое влияние итальянцев сказывается только в его двух пятиактных комедиях 50-х годов — «Шалый, или Все невпопад» и «Любовная досада». В дальнейшем Мольер обретает собственный почерк, чему немало способствует то, что итальянский театр масок осмыслился французским драматургом через национальную традицию.

Первая самобытная комедия Мольера «Смешные жеманницы» (1659) была насыщена всеми атрибутами фарсового комизма, но содержание пьесы было в высшей степени серьезным. На посмешище была выставлена прециозность. Поместив прециозность в стихию фарса, сатирик обнажил как искусственность ее идеала, так и ее формы. У драматурга появилось немало врагов, но одновременно росла его популярность. Мольер вернул себе звание королевского обойщика, приобретенное отцом. Обязанности, связанные с этим, были не из легких: молодой король любил переезжать из одного дворца в другой, его сопровождала многочисленная свита, а обойщику полагалось следить за перевозкой и расстановкой мебели. Мольер вскоре стал также распорядителем дворцовых праздников. Он составлял их план, придумывая оформление, сочинял соответствующие случаю пьесы и интермедии, не забывая вставить в пышный придворный спектакль «серьезную комедию».

Из ранних пьес Мольера особенное значение имеет оригинальная пятиактная комедия «Школа жен» (1662). Она искрилась смехом, зрители заметили, что «Его Величество держался за бока». Но насмешник позволил себе быть сатириком и защитником гуманности. Он вывел на

сцену самоуверенного богача Арнольфа, сторонника старинного семейного уклада, и показал несостоятельность его расчетов на то, что воспитанная в невежестве крестьянская девочка станет бессловесной женой-служанкой. Агнесса под влиянием пробудившейся любви оказалась отважной, способной защищать свое достоинство. Мольер противопоставляет сухой расчет Арнольфа наивному здравому смыслу его воспитанницы, раскрывая в действии, в столкновении ярких характеров свою веру в человека, в его сопротивляемость злу и неизбежность его тяги к свободе и счастью. Со смелостью необычайной он связал философскую идею с изображением судьбы женщины в современном ему обществе.

Появились пьесы, пародирующие комедию Мольера и порочащие его самого. Несомненно, за спиной литераторов-завистников стояли недруги более грозные — прежде всего клерикалы, у которых была сильная покровительница — королева-мать. Не без их наущения в одной из пьес-пасквилей автора «Школы жен» обвинили в оскорблении святынь, усмотрев в десяти брачных правилах, преподносимых Арнольфом Агнессе, пародию на десять библейских заповедей.

Мольер принял вызов и дал ответ недругам. Но он поднял полемику на уровень серьезного разговора об искусстве и притом не покинул привычные ему подмостки театра: эстетические манифесты — пьесы «Критика школы жен» и «Версальский экспромт» — были поставлены в 1663 г. в театре Пале-Рояль. Комедиограф как бы отдал на суд публики свое эстетическое кредо, защищая его в живом диалоге действующих лиц, выписанных лаконично, но выразительно. Он касается важнейших вопросов, вызывавших споры на протяжении века. Так, еще в пору спора о «Сиде» защитники доктрины заявляли, что восхищение народной толпы (партера, как говорили они) не имеет значения. А Мольер, в отличие от тех, кто говорил с подчеркнутым презрением о народном зрителе, устами разумного шеваляе Доранта (одного из персонажей пьесы «Критика школы жен») утверждал, что «здравый смысл не имеет нумерованного места в театре». Допуская ценность мнения знатоков, Дорант считает важным суд тех, кто не знает о «правилах» и доверяется непосредственному впечатлению.

Таким образом, Мольер выступил за такое толкование «подражания природе», которое освобождало искусство от сковывающей брони догмы, от застывших правил. Он

много раз возвращается к различным положениям доктрины, чтобы в конце сделать вывод, что «правила» — это просто «итог наблюдений здравомыслящих людей», который можно подвести в любое время, не прибегая к ссылкам на эстетику древних. Если же пьесы, написанные не по правилам, нравятся зрителям, «значит эти правила неладно составлены». Этот спор с догмой важен для Мольера как создателя нового типа комедии: «Я не спрашиваю себя, разрешают ли мне правила Аристотеля смеяться или нет». И однако, если отбросить мелочные придирки, «Школа жен», как отмечает Мольер, «не грешит против правил» и «более правильной, чем эта пьеса, у нас на театре еще не бывало».

Мольер тем самым подчеркивает, что в целом отнюдь не выходит из русла, в котором развивался отечественный театр, т. е. будучи противником догмы, он оставался классицистом. Справедливость его слов подтверждала, в частности, засвидетельствованная современниками продуманность режиссерского плана в «Школе жен»: «Каждый актер знает, сколько шагов он должен сделать, и каждый брошенный взгляд рассчитан». И это в театре, где актеры начинали как импровизаторы!

В «Критике школы жен» изложены основные положения классицистической системы Мольера, где главенствует здравомыслие и обобщение: комедия — «зеркало общества», она не задевает личности, ибо сатира в ней «имеет общий смысл». Это достигается прежде всего благодаря тому, что автор и актеры обобщают, а не копируют живое наблюдение, доносят до зрителя суть (рисую «главным образом недостатки наших современников»). Эти положения были претворены в комедии «Тартюф». Постановка первых трех актов «Тартюфа» состоялась в 1664 г. во время праздника в Версале. Затем последовало запрещение. Только в 1669 году после многих переделок пьеса была принята (в третьей редакции).

Пушкин назвал «Тартюфа» в числе величайших произведений мировой литературы, «где план обширный объемлется творческою мыслию»¹. В чем же здесь обширность плана? Мольер, постоянно ощущавший враж-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1958. Т. VII. С. 67.

дебность церкви своим гуманистическим идеалам, задумал открытое сражение с ней. Это уже «план обширный», грандиозный. А годы борьбы за постановку «Тартюфа» убедили его в сложности и многообразии связей церкви со всей общественной системой и продемонстрировали, что ханжество — только вариант гораздо более отвратительного и многосоставного порока — лицемерия. Величие Мольера как обличителя общественного зла и борца за победу светлых начал в человеке сказалось в его решимости и способности пойти навстречу опыту жизни и художественно претворить его в великом произведении. «Бессмертный «Тартюф», плод самого сильного напряжения комического гения»¹, — так оценил А. С. Пушкин творческий подвиг Мольера.

Классицистический принцип является решающим для Мольера как создателя образа псевдогероя комедии. «Он ни одной минуты не держит слушателя в сомнении, его сразу узнают по тем приметам, которые я ему дал; и от начала до конца он не произносит ни одного слова, не совершает ни одного поступка, которые не живописали бы зрителям дурного человека и не оттеняли бы подлинно честного человека, которого я ему противопоставляю», — сказано в предисловии к «Тартюфу».

Мольер действительно с удивительной целеустремленностью создает портрет лицемера. Он построен на принципе контраста начиная с внешнего облика: святоша, проповедующий пост и пренебрежение мирской суетой, «свеж, румян» и за ужином «потупя кротко взгляд, две куропатки съел и съел бараний зад». В дальнейшем этот принцип сохраняется: два лица Тартюфа — внешнее и подлинное — всегда одновременно показаны зрителю. Таким образом, главный порок — лицемерие — непрерывно подтверждается, усиливается прикрытыми личиной добродетели новыми пороками. Тартюф оказывается лицемерным чревоугодником, лицемерным притеснителем, лицемерным сладострастником, корыстолюбцем, предателем. Гипербола лицемерия оказывается в интерпретации Мольера необыкновенно емкой и зловещей, сатира, с ней связанная, не чужда трагического пафоса, столь страшна пустыня бесчеловечности, открывающаяся взору при виде бездуховного внутреннего мира главного персонажа комедии.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 146.

Мольер пишет, что противопоставляет негодяю подлинно честного человека. Есть основания считать, что имеется в виду Оргон, о котором служанка Дорина говорит как о разумном до встречи с Тартюфом человеке. Комедия как будто этих слов не подтверждает. И если можно считать слишком резкой оценку Оргона В. Г. Белинским — «пошлый дурак», то все же нельзя не признать нелепость его раболепия перед Тартюфом, столь очевидно контрастирующую с деспотизмом его в отношении детей. Обратим в этой связи внимание на то, что, за исключением последнего действия, все сцены с участием Оргона написаны в фарсовой манере. Мольер явно стремится фарсовым комизмом выявить нелепость заблуждения Оргона, неплохого в общем-то человека.

Фарс и сатирический гротеск — два ведущих начала, с которыми связан обличительный смех комедии «Тартюф»; причем обилие фарсовых сцен не меняет впечатления о превалирующем значении сатирического гротеска, необыкновенно емкого, несущего огромное социальное, политическое и философское содержание.

Говорят, что гуманизм Мольера так велик, что даже отрицательным героям он дает как бы возможность исправиться, не просто риторически выраженную, но обоснованную самим рисунком характера, человеческим, теплым началом в нем. В целом это так, но именно глубина гуманизма великого комедиографа обусловила беспощадность его суда над пороком лицемерия. Мольер словно бы заглянул в будущее и присоединился к грядущим поколениям писателей, увидевшим этот порок в условиях буржуазного общества и яростно осудившим его как ненавистный и типический. Лицемерие Тартюфа — непреходящий душевный изъян. Оно дает себя чувствовать даже тогда, когда вроде бы все ясно и обман бесполезен. В конце четвертого акта, изгоняемый прозревшим Оргоном, Тартюф грозит ему, но при этом обещает «отомстить за небеса». Лицемерие стало вторым «я» негодяя, определяет любой его поступок.

С «Дон Жуаном» (1665) Мольер включается в философский спор относительно двух начал в натуре человека — чувственного и духовного. В литературе XVII в. этот спор громко прозвучал в романе д'Юрфе «Астрея», где один из главных персонажей — Гилас — следует зову чувственности и отрицает идеальное в любовных отношениях, восславляемое другими героями романа. За д'Юрфе последовали авторы пасторалей, а затем и комедиографы

30-х годов, в том числе Корнель. Изображение чувственного влечения, поработящего личность, главенствует в барочной литературе. Мольер вбирает и трансформирует весь этот художественный опыт. Переосмысливает он и первоисточники — комедию испанского драматурга Тирсо де Молины «Севильский озорник», итальянские и французские пьесы на тот же сюжет.

В первом акте проницательный слуга Дон Жуана Сганарель произносит длинную речь, где доказывает, что его господин — «грубое животное», неразборчив во вкусах, бессовестен в поступках и достоин, чтобы на него обрушилось наказание свыше. Читатель, таким образом, предупрежден, как следует относиться к прелестному внешне, находчивому, вкрадчивому, страстному соблазнителю, вечно увлеченному погоней за красотой. Предсказан и финал. Мольер, следовательно, здесь не отступает от законов классицистической драматургии, согласно которым в самом начале пьесы дается характеристика персонажей и изложены предпосылки последующих событий. Однако в данном случае дедуктивный принцип функционирует весьма сложно, ибо «зло» предстает в облике привлекательном, даже не лишенном величия. Сцена гибели Дон Жуана в конце пьесы символична, причем этот финал — единственный в своем роде в комедиях Мольера. Но только ли финал условен? Уже утверждение, что множество событий пьесы укладывается в 24 часа, звучит насмешкой. Иные из эпизодов явно условно театральны (например, объяснение в любви сразу двум крестьяночкам, сидящим бок о бок с соблазнителем).

Мольер соединяет разные стилевые пласты — нравописание с буффонадой в сцене с кредитором Дон Жуана, господином Диманшем, фарсовое — с ужасным, когда после комической сценки во время ужина появляется статуя командора. Но вся эта внешне свободная композиция на деле целеустремленно строга, так как каждый эпизод является этапом своеобразного суда, обнажающего суть Дон Жуана, художественно убедительно подтверждая слова Сганареля в первом акте. В упомянутой речи слуги сказано: «Знатный господин, плохой человек — это нечто ужасное». Антиномия чувственного и духовного начал не изымается, следовательно, из конкретной действительности, как это можно наблюдать в «Астрее» и близких к роману д'Юрфе произведениях, а, напротив, показана в определенном социальном аспекте, связана с общественной ролью аристократии, представителем ко-

торой, как это не раз подчеркнуто в пьесе, является Дон Жуан.

Презрение к людям, пренебрежение к общим интересам, возвеличение своего «я», готовность прибегнуть к насилию ради осуществления собственных планов и желаний — эта тема обнаруживается у Мольера и Корнеля, хотя, конечно, конкретные формы сатиры меняются, как не остаются неизменными действительность и человеческие отношения. Дон Жуан — тип современного Мольеру аристократа-придворного с его внешним лоском и внутренней душевной пустотой, для которого все атрибуты значительности его класса лишь оболочка, привлекательная внешность, выделяющая его среди массы людей, которым недоступно ни образование, ни роскошь одежды, ни беспечное паразитическое существование. Последним обвинением Дон Жуану является пятое действие, где он играет роль «обращенного», чтобы задобрить отца и тем самым защититься от своих врагов. В этом действии он подлинный «Тартюф», произносящий панегирик лицемерию как модному пороку — прикрытию всевозможных мелких и крупных преступлений и средству угнетения окружающих святошу людей. Не случайно представления комедии «Дон Жуан» были вскоре (после 15-го представления) запрещены, а напечатать подлинник пьесы удалось лишь в 1683 г. в Голландии.

Тема лицемерия крупным планом возникает и в комедии «Мизантроп» (1666), конфликт которой строится на сопоставлении прямого и смелого человека с обществом «маленьких маркизов» — придворных, чьим нравственным кредо является притворство и желание «казаться» (*paraître*) значительным, хотя ни в голове, ни в сердце их нет ничего достойного. Образ Альцеста исполнен трагизма, поскольку разумная и естественная его сущность не ценится даже близким другом, даже возлюбленной, которые приняли закон лицемерия как единственно возможный не только в придворной среде, но и шире — в обществе, их окружающем. Но Мольер, который был исполнителем главной роли, показывает известную несообразность поведения своего героя. Ведь он мечет громы и молнии в адрес людей, заведомо недостойных, именно их избирая в качестве аудитории для своих инвектив. Подобная несообразность может дать основание для ее истолкования как странности, как своего рода «безумия», достойного осмеяния. Мольер не проходит мимо этой возможности и в ряде сцен доводит до комической гиперболы намерение

Альцеста идти наперекор обстоятельствам и нравам, хотя на деле обнаруживается невозможность отстоять «доброе дело» даже в простой судебной тяжбе, даже в распре по поводу бездарных стихов одного из придворных и, наконец, в любви к красавице Селимене. Альцест «безумен», но он антагонист не только «смешным маркизам», но и Дон Жуану, в итоге своей жизни признавшему полезность тоги лицемерия. Для Альцеста подобный компромисс исключен.

Мольер и в дальнейшем будет обращаться к персонажам, одержимым маниакальной страстью. Такова комедия «Скупой» (1668), имя главного псевдогероя которой — Гарпагона — стало нарицательным, обозначая доходящую до мании скупость. Драматург также продолжает опираться на традиции фарса, развивая и расширяя его возможности. На этом этапе своей творческой деятельности Мольер часто обращается к другим видам искусства, контаминируя их с высокой комедией. К числу таких произведений относится поставленная в 1670 г. комедия-балет «Мещанин во дворянстве», где желание «одворяниться», снедающее буржуа Журдена, тоже является манией.

Комедия исполнена оптимизма. Отчасти это объясняется тем, что она писалась в качестве дивертисмента для шуточной придворной «восточной» церемонии. Но важнее лежащая в основе сатиры уверенность Мольера в переходящем характере изображенного им явления, что подтверждается поведением и образом мыслей молодого буржуа Клеонта, человека достойного, гордого своим третьесословным происхождением.

Последние три года жизни Мольера отмечены глубокими раздумьями о судьбах близкого ему класса. Он вновь и вновь обращается к проблеме семьи, брака, воспитания, причем решение ее приобретает отчетливо выраженный философский аспект. И часто его сатира имеет оттенок тревожного вопроса, обращенного к молодому поколению.

Мольер в конце жизни был суров в своем отношении к типичным порокам буржуазии. Арган, главное действующее лицо комедии «Мнимый больной» (1672), разоблачен как собственник, уверенный во всемогуществе золота, способного будто бы даже отдалить момент смерти. Правда, Арган вовсе не болен, а просто болезненно мнителен, на чем и играют его коварная жена Белина и врач-шарлатаны. Мольер раскрывает нелепость заблуждения Аргана, используя и фарсовый комизм, и дебаты фило-

софского характера. Арган вписывается в галерею мольеровских «безумцев», чья мания представлена укрупненно как страсть одновременно безрассудная и всепоглощающая.

В мании Аргона есть трагическое начало: независимо от истинного положения вещей, герой комедии оказывается перед лицом глобальной проблемы бытия. Мольер от нее не отворачивается. Пьеса не сводится к нанизыванию комических сцен, подтверждающих правоту здравомыслящих доброжелателей Аргона. Призрак близкой кончины столь ужасен, что постоянно смеху сопутствует сострадание. По ходу действия выясняется, что родные любят «мнимого больного». Как всегда, Мольер верит в ответственность доброты, показывает ее возвышающее воздействие на тех, чье «безумие» не уничтожило человеческое начало их душ. Таковым является отцовское чувство Аргона, на время словно бы превратившееся в свою противоположность. Угроза смерти оказывается для героя комедии неким рубежом, приближающим высший нравственный суд. Арган-собственник в этой трагической ситуации склонен рассматривать самых близких людей в свете отношений купли-продажи, и лишь потрясение, вызванное открытием реальных отношений в семье, заставило его отказаться от заблуждения, обрести человеческий облик. Отраден перелом в поведении Аргона. Но финал не означает забвения Мольером собственнического начала в характере «мнимого больного», которого он не оправдывает и не прощает. Осуждение моральных последствий преклонения перед властью денег пронизывает в целом все творчество Мольера, и, безусловно, об этом пафосе думал Ромен Роллан, когда писал: «Некоторыми своими сторонами Мольер, по-видимому, ближе к народу, чем к буржуазии»¹.

Творчество Мольера ознаменовало собой новый этап развития французского классицизма. Мольер сумел связать достижения своих предшественников-классицистов с элементами народной национальной традиции, трансформируя их в соответствии с воспринятыми им еще в юности материалистическими философскими убеждениями. Жанр комедии изначально предоставлял автору возможность приблизиться к сфере материально осязаемого бытия, изобразить конфликты повседневности, воссоздать широкую галерею человеческих типов. Мольер

¹ Роллан Р. Собр. соч. М., 1958. Т. 14. С. 174.

использовал эти возможности жанра, развив их и превратив комедию в «правильную пьесу» большой нравственной, психологической, общественной значимости.

Пьесы Мольера — органическое слияние целеустремленности классицистической художественной системы с фарсовым комизмом и возрожденческим ощущением полноты жизни. Но писатель лишь кое-где — в отдельных репликах своих комедий, в описании актерского исполнения — намекает на фольклорные и возрожденческие корни своего творчества. Мольеру и в его предисловиях, и в двух одноактных пьесах-манifestах начала 60-х годов важно было доказать, что созданная им комедия — произведение значительного идейного содержания. А что касается фарса или традиций Ренессанса, они и без рекомендаций торжествовали на французской сцене вместе с его великим театром.

Жан Лафонтен

Жан Лафонтен (1621—1695) родился в небольшом городке Шато-Тьерри, в провинции Шампань. Будущий баснописец получил от отца должность «хранителя вод и лесов» и до начала 70-х годов исполнял связанные с ней обязанности. Однако он был прежде всего поэтом. Наезжая временами в Париж, Лафонтен сблизился с кружком молодых литераторов, называвших себя «Рыцарями Круглого стола» и считавших высшими авторитетами Шаплена и других основателей и защитников доктрины. Под их влиянием он обращается к творчеству Теренция и переводит комедию «Евнух» (1654). Поэт не сразу нашел себя. Он пробовал писать идиллии, эклоги, стихи «на случай» и даже комедию-балет «Насмешники из Бо Ришар» (1659), в прологе которой осуждает прециозность. Но прославил его сборник стихотворных новелл «Сказочки» (1665). В предисловии Лафонтен утверждал, что следует примеру Рабле, Боккаччо и «наших старых поэтов». Можно считать это перечисление вызовом доктрине классицизма, отвергавшей наследие Возрождения. Полемичным по отношению к доктрине было также утверждение, что автор «Сказочек», следуя примеру Теренция, писал не для своего удовольствия, а для того, чтобы «доставить удовольствие народу». И Мольер и Лафонтен были едины в своем стремлении защитить сокровищницу народного языка от посягательств пуристов. Но именно Лафонтен прямо и определенно заговорил о «прелести старого языка» — языка Рабле и безвестных переводчиков и поэтов

XVI века. Обращение к традиции неотделимо от стремления поэта к естественности — этот критерий, молодые классицисты, по сути дела, противопоставляли доктринерскому принципу правдоподобия.

Идеал естественности наложил свой отпечаток на характер предисловия, избранный Лафонтеном в начале 60-х годов для изложения своих эстетических взглядов. Его предисловие — доверительная беседа, на первый взгляд посвященная только произведениям автора. Но в ходе непринужденного разговора писатель касался важных проблем эстетики, например напоминал о Цицероновском толковании слова «благоприличие» как «уместность». Лафонтен как бы пересматривает важное для доктрины положение о «благоприличии» в качестве этикетной нормы и атрибута для понятия «правдоподобие»; причем, подобно Корнелю, использует против доктрины ее же оружие — авторитет писателей античности, в данном случае Цицерона. Точно так же, не называя оппонентов, поэт подверг сомнению принцип строгой правильности как закона красоты. Лафонтен считает, что в красоте есть что-то неуловимое, не поддающееся точному подсчету и воссозданию в выверенных, симметричных формах. Отсюда и защита «вольностей» в стихосложении. Однако уточнения, включенные Лафонтеном в эстетический кодекс классицизма, не означают разрыва с ним. Лафонтен идет в русле традиции Малерба и Корнеля, принимая полностью принципы строгого отбора, ясности выражения идеи, прозрачности поэтических форм, внутренней гармонии. Фольклорные формы и пышное языковое изобилие Ренессанса преломляются в творчестве Лафонтена сквозь призму этих ведущих положений классицистической эстетики.

Автор «Сказочек» воспринял не одну только форму. Ему близок самый дух старинной новеллы, ее подлинное духовное здоровье, пусть даже ее сюжетом служит эротическое, непристойное, с точки зрения строгих моралистов, приключение. В этом смысле он следует традиции писателей Возрождения, как и они, подчиняя забавный, подчас фривольный сюжет высокой задаче: защите права человека на любовь, свободу, счастье. Поэт сочувствует молодым влюбленным, склонен подтрунить над старым ревнивцем, над неловким простофилей или над самодовольным хвастуном. Причем такому воплощению гуманистической темы соответствует своеобразие таланта Ла-

фонтена: остроумие, лукавая шутливость, галльская жизнерадостность и чувственное восприятие жизни.

Нередко занимательное повествование служит целям сатиры. Так, в число забавных историй о проделках ловких плутов, описанных в «Сказочках», входит немало рассказов о приключениях развратных монахов и отшельников. Перед читателем стихотворных новелл проходят несправедливые или нерадивые судьбы, жадные купцы, тупоголовые и злые сеньоры.

Есть и такие сказки, где уже не насмешка, а скорбь и гнев звучат в его голосе.

Поэт и в дальнейшем не раз обращался к жанру новеллы: до 1671 г. вышли в свет первые три тома «Сказочек», в 1674 г. — четвертый, а в 1685 г. — пятый том. Искусство Лафонтена-новеллиста с годами совершенствуется. Все больше внимания он уделяет созданию характеров, подчиняя этой задаче развитие действия, художественные детали, стих, язык своих новелл. Вершиной новеллистики Лафонтена является четвертая книга.

Но особенно полно мастерство короткого стихотворного рассказа, присущее Лафонтену, проявилось в баснях, к созданию которых он приступил в 60-х годах. Басня как жанр издавна бытовала во Франции. Первые памятники басенного творчества на национальном языке, освещавшие вопросы морали, быта, социальной и политической жизни, появляются в XII в. В сборнике «Эзоп» Марии Французской, писательницы конца XII в., в «Изопетах» XIII и XIV вв. басня, проникнутая сочувствием к простому народу, становится временами острообличительной, направленной против пороков сильных мира сего.

Французская басня опирается как на устное народное творчество — пословицу, поговорку, сказку, — так и на близкие ей жанры городской литературы — фаблю, фарс, сатирический эпос о Лисе. Старинные баснописцы черпали там сюжеты, язык, традиционные образы, оживляя тем самым назидание. Но все же образная часть средневековой французской басни играла иллюстративную роль по отношению к морали концовки или вводных стихов.

Новый этап в развитии басенного жанра во Франции намечается в XVI в. Интерес к античности, присущий писателям этой эпохи, проявляется, в частности, и в том, что они обращают пристальное внимание на наследие Эзопа и Федра. Многочисленные авторы сборников апологов, появившихся в XVI в., пытаются развивать образную часть басни. Персонажи ренессансной басни много гово-

рят, отставив противоположные точки зрения; подробно описаны их внешний облик, обстановка действия. Эти попытки новаторства очень интересны, несмотря на несовершенство их реального претворения в жизнь, на то, что характеры в ренессансной басне намечены еще слабо, рассказ излишне пространен, а конфликт недостаточно психологически мотивирован. Большое значение для развития басни имело творчество Рабле, Деперье, Маро, также обращавших порой в своих произведениях к сюжетам Эзопа и Федра. Под пером этих смелых новаторов, стремившихся к всестороннему, образному отражению жизни, аполог обнаруживал многосторонность жанровых возможностей. Так, Маро в послании «К другу Лиону» использует басенный сюжет для создания искрящегося изящной иронией стихотворного послания, а Рабле развивает известную басню Эзопа о дровосеке и Меркурии в широкую панораму политической и социальной действительности своего времени.

Познавательные и художественные возможности басни, открытые писателями-гуманистами, кажутся преданными забвению в первые две трети XVII в. В баснях Одена, Бодуэна и других французских баснописцев того времени аполог-рассказ становится просто кратким вступлением к пространным рассуждениям о морали или к экскурсам в область истории. Таким образом, уже попытка вернуть былые права образной части была бы, несомненно, нарушением установившегося жанрового канона. Лафонтен хорошо сознавал это и в предисловии к первому сборнику «Басен», опубликованному им в 1668 г., тщательно обосновал воспитывающее значение образного примера, «который тем легче и действеннее усваивается, чем он проще и обыденнее».

Создавая басню нового типа, Лафонтен уверенно опирается на классицистический принцип отбора и строгого подчинения образа замыслу. Поэтому «мораль», которую баснописец формулирует обычно в концовке или во вводных стихах, является настолько естественным выводом из изображенной ситуации, что порой даже вкладывается в уста одного из персонажей. Подобный способ поучения вполне соответствует высказанному в предисловии мнению, что басня должна воспитывать знакомя читателя с миром.

Первый сборник необычайно широк по тематике, поэтически многообразен. Здесь есть басни-трактаты на политические темы, такие, как «Многоглавый дракон и дра-

кон со многими хвостами» или «Желудок и Органы тела» и бытовые повестушки вроде басен «Садовник и его Господин» и «Старик и его Дети», в которых запечатлены современные поэту нравы и социальные отношения. Есть басни-памфлеты, являющиеся откликом на злободневное событие (см. концовку басни «Совет Крыс») и философские аллегории, подобные басне «Дуб и Тростник».

Государство и человек, социальная жизнь и мораль, философия и эстетика и многие другие проблемы затронуты в первом выпуске «Басен». Нередко жизненный опыт поэта, претворенный в образы, оказывается содержательнее сформулированного им назидания. Так, басня «Дровосек и Смерть» не может восприниматься только как иллюстрация к заключительным строкам, гласящим, что человек любые страдания предпочитает смерти. Картина жизни крестьянина, изнемогающего под бременем непосильных налогов и солдатских постоев, измученного барщиной и жадными ростовщиками, больше говорит уму и сердцу читателя, чем абстрактная истина назидания. Это пример басни, которая, по мысли В. Г. Белинского, имеет тенденцию развиваться в «маленькую повесть», в «драму с лицами и характерами»¹.

Сын лесничего, Лафонтен знает жизнь природы, повадки птиц, рыб, животных. Поэтому он пишет о них так непринужденно, интимно, поэтично. Близка «Басням» и другая стихия комического, восходящая к народному площадному представлению: палочные удары, сыплющиеся на осла («Осел, одетый в львиную шкуру»), нелепые прыжки осла, подражающего комнатной собачке («Осел и маленькая Собачка»), смехотворные попытки крыс влезть в узкие норки («Бой крыс и ласок») — напоминают фарсовые сценки, вероятно, очень похожие на те, которые Лафонтен мог увидеть где-нибудь на ярмарке в родной Шампани. Требования ясности, лаконичности, изящества, предъявлявшиеся классицистической эстетикой к поэтическому языку, не мешали баснописцу обращаться к сочной народной поговорке, просторечию, диалектизму, к словарю охотников, рыболовов, земледельцев и прочего трудового люда, с которым ему приходилось встречаться на охоте и во время долгих сельских прогулок. В сокровищнице народной речи есть слова, не пригодные для галантной поэзии, но зато точно обозначающие обстоятельства, поведение персонажей, мотивы их поступков

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954., Т. IV. С. 149.

и даже их внешний облик. Крылатое слово или оборот в «Баснях» часто едва ощутимы как таковые, настолько естественно они слиты с текстом.

Лафонтен, как и всякий баснописец, пользуется традиционными олицетворениями. Жестокий волк всегда привычно ассоциировался во французской басне с хищником-феодалом, лев — с главой государства, хитрая лиса — с приближенным к монарху лицом, а миролюбивые животные, птицы или насекомые — с простыми бесправными членами общества. Обращаясь к басенным олицетворениям, Лафонтен уже в сборнике 60-х годов охватил многие стороны французской жизни XVII в., запечатлел ее существенные пороки. Картина получилась довольно неприглядная. Лев безжалостно обирает доверившихся ему более слабых животных (басни «Телка, Коза и Овца в содружестве со Львом», «Дань от животных Александру» и др.), волки пожирают свои жертвы, завладевая ими то просто силой, то прикрываясь буквой законности («Волк и Ягненок»), не знает пределов вероломство коварной лисы. Хищники ненавидят друг друга, но главной их жертвой являются прежде всего миролюбивые животные. Нет закона, который защищал бы их, нет покровителя, готового помочь им. Напротив, временами даже недавний собрат бесправного отказывает ему в поддержке («Лошадь и Осел»). Лафонтен настойчиво проводит мысль о превосходящей силе «злых», о слабости «добрых», а потому постоянно говорит о необходимости быть осторожным, хитрым, изворотливым. Однако эти выводы окрашены горечью и часто заглушаются призывом быть честным, не гнаться за наживой, надеяться на силу собственных рук, помогать себе подобным и объединяться в момент опасности, ибо только взаимная поддержка может помочь миролюбивым и добрым существам.

Неприглядная картина жестоких нравов, нарисованная в сборнике «Басен» 60-х годов, помогает лучше понять политические воззрения Лафонтена. Баснописец стоит за единовластие, но прекрасно отдает себе отчет в том, что самодержавие — нелегкая ноша для подданных. В программной басне «Желудок и Органы тела» королевская власть уподоблена прожорливому желудку, необходимому для нормального существования организма. Соображения целесообразности говорят в пользу существующей во Франции формы правления — это типично классицистический вывод. Но как мало пиетета в трезвом рационализме этой басни-трактата! Да и выбор олицетво-

рений не отвечал канону классицистической доктрины, который требовал изгонять все низкое из произведений, затрагивающих тему монархии. А в других баснях королевская власть уподоблена уродливому дракону («Многоглавый Дракон и Дракон со многими хвостами») или... чурбану («Лягушки, попросившие себе Короля»).

В 1674 г. в Голландии была опубликована четвертая книга «Сказок», еще более непочтительная по отношению к церкви и дворянству, чем три предыдущие. Книга была запрещена специальным указом полиции. В том же году всесильный министр Кольбер лишил Лафонтена наследственной должности лесничего, единственного независимого источника доходов.

И тем не менее поэт не смирился. Во втором выпуске «Басен» (1678—1679) сатира становится резче, прямее, чем в выпуске 60-х годов. Памфлетная заостренность лафонтеновской басни 70-х годов сочетается с углубляющейся обобщенностью. Поэт явно стремится не только поразить порок, но и указать на его носителей и раскрыть его общественные последствия.

Еще в 60-е годы Лафонтен писал, что его басни являются в совокупности «пространной стоактной комедией, поставленной на мировой сцене». Персонажи этой комедии по многу раз появлялись на подмостках, обретая новые штрихи и черточки, становясь все более знакомыми читателю. В 70-х годах у писателя возникает стремление одной басней охватить панораму всего общества. В этом смысле примечательна басня «Мор зверей». Басня изображает собрание зверей, явившихся пред очи повелителя — Льва, с тем чтобы исповедаться в совершенных грехах. Наиболее виновный должен пасть искупительной жертвой, дабы смягчить гнев богов и избавить животное царство от моровой язвы. Перед собравшимися поочередно выступают самые разнообразные звери. Лев, тигр, медведь и другие хищники оказываются повинными в кровопролитии, насилии, вероломстве. Кража пучка травы с монастырского поля, совершенная голодным ослом, — проступок, не сопоставимый с подобными преступлениями. Но именно осел, согласно приговору льва и его свиты, должен понести наказание за всех.

Басни 70-х годов не только обличают несправедливость «верхов». В них настойчиво звучит хвала уму, таланту, благородству трудящегося человека. Особенно выделяются в этой связи басни «Крестьянин с Дуная», «Пастух и Король», «Сапожник и Откупщик» и др. Так, в басне

«Купец, Дворянин, Пастух и Сын короля» рассказано о том, как представители разных сословий, оказавшись после кораблекрушения на пустынном берегу, едва не пропали с голоду, если бы не физическая сила, находчивость и разум пастуха. В других баснях прославлены духовные и интеллектуальные достоинства человека из народа. Не случайно наименование «Крестьянин с Дуная» стало нарицательным, означая личность сильную, героическую, способную широко судить обо всем, в том числе и о делах государственных.

Второй выпуск «Басен» является одним из шедевров французского классицизма второй половины XVII в. Проверка разумом окружающей поэта действительности помогла ему увидеть ее кричащие противоречия: невинный падает жертвой, а преступник остается безнаказанным («Мор зверей»), тупой толстосум воображает, что деньги важнее ума и знаний («Преимущество знаний»), блюстители закона первыми же нарушают его («Устрица и Истцы»), служители церкви пекутся только об интересах собственного чрева («Крыса, удалившаяся от мира», «Священник и мертвец»), а злодейство санкционировано свыше, процветая прежде всего при дворе.

Поэт виртуозно пользуется сравнением — этим специфическим для басни типизирующим приемом. В перипетиях, в отдельных жестах, словах персонажей басен осязаемы два плана — иносказание и реальность, олицетворение и человеческая жизнь. Причем в баснях 70-х годов эти сравнения организованы так, что больше видно «человеческое» содержание действий и образов и яснее можно уловить социальное обобщение, заложенное в басне. Так, например, выводимые на сцену сатирические персонажи по-прежнему принимают облик животных. Но традиционная маска не исчерпывает их характеристик, они ведут себя как люди, а обличье зверя лишь яснее обнаруживает их отталкивающую сущность. Часто внутреннее сопоставление персонажей с животными, в облике которых они представлены, усиливает сатиру. В самом деле: для того, чтобы убить осла, хищникам не требуется устраивать комедию общественной «исповеди» вроде той, которая изображена в басне «Мор Зверей». Животные проще, естественней, а потому и лучше тех людей, с которыми их отождествляет сатирическая традиция. Эта мысль, постоянная для Лафонтена, сформулирована им памфлетно-прямо в таких баснях, как «Похороны Львицы» и «Человек и Уж».

Характерно, что положительными героями басен сборника 70-х годов выступают люди. Это и понятно: ведь образ Крестьянина с Дуная, или Пастуха из басни «Пастух и Король», или веселого Сапожника из замечательной басни «Сапожник и Откупщик» не может быть сведен к доминанте, обобщаемой традиционной маской.

Баснописец все смелее видоизменяет традиционные сюжеты, чтобы придать им злободневное звучание. Нередко он изобретает и собственный сюжет. Этот дар особенно важен теперь, когда так усилился интерес поэта к конкретным фактам современности. Так, например, в баснях «Неблагодарность и несправедливость людей по отношению к судьбе» и «Человек, бегущий за фортуной, и Человек, ожидающий ее в постели» рассказано об опасностях и разочарованиях, которые нередко выпадают на долю купцов в далеких «заморских» странах. Но диковинные приключения занимали поэта не сами по себе. Через них входит в басни образ торгаша-авантюриста — новый для Франции той эпохи тип стяжателя.

Выдающимся событием литературной жизни 80-х годов была его поэма «Филемон и Бавкида», в которой поэт любовно рисует образы тружеников, утверждая их моральное превосходство над властью и деньгами имущими. Одновременно продолжается работа над «Баснями». Третий выпуск вышел за год до смерти поэта, в 1694 г.

Басни 80—90-х годов отличаются интересом их автора к политической проблематике и тяготением к философскому, публицистическому обобщению явлений социальной жизни. Пользуясь привычными олицетворениями, Лафонтен показывает, как выросло могущество паразитической придворной верхушки, возглавляемой самолюбленным деспотом, как велика пропасть, отделяющая «господ жизни» от других членов общества. Сознание величайшего неблагополучия, кризиса, тупика — вот что можно угадать, читая эту главу из иносказательной летописи французской жизни, написанной Лафонтеном за 25 лет.

Жан Расин

Гуманистическая мечта о гармонии в отношениях людей и преклонение перед личностью, способной сохранить цельность души в самых жестоких обстоятельствах, является внутренним стимулом драматургии **Жана Расина** (1639—1699). Трагизм его пьес обусловлен открытием

неотвратимой антиномии между этой мечтой и законами реального мира, в котором живут, которому подчиняются и перед которым нередко пасуют его герои. Уже в самой ранней, отмеченной печатью ученичества трагедии «Фиваида, или Братья-враги» (1664) Расин, опираясь на античную легенду, изображает борьбу за власть между сыновьями Эдипа Этеоклом и Полиником. Соперничество повергает в великое горе их мать Иокасту и сестру Антигону, оно становится причиной смерти тех, кто хотел разнять их, а в итоге приводит к гибели всех протагонистов пьесы. Расин здесь совершенно очевидно хочет идти в русле политической трагедии Корнеля, что, впрочем, не чуждо ему и на более поздних этапах творчества, когда на первый план им выдвигается честолюбие, стремление владыки подчинить всех и вся своей воле. Но сила расиновского гения не столько в художественном воплощении подобного конфликта, сколько в глубоком проникновении в сущность страстей, владеющих его героями.

Драматург сравнительно быстро находит себя. В конце 1667 г. он подарил зрителю свой первый шедевр — трагедию «Андромаха». Ее успех сопоставим с триумфом корнелевского «Сида». В обоих случаях пьесам рукоплескала не только сидевшая в креслах знать, но и толпившийся в партере простой народ. Появились у Расина и ярые противники. Правда, сторонники доктрины были гораздо сдержанней: критику не стимулировали «сверху». Напротив, молодому драматургу благоволили Шаплен и все-ильный министр Кольбер. Автор ответил своим недругам в предисловии к первому изданию пьесы (1668), отметив что «знаменитые в древности персонажи», которых он вывел в своей трагедии, оставлены «такowymi, какими дали их нам античные поэты». Хотя он ссылается на Вергилия и Еврипида, сюжет «Андромахи» ближе не к древней версии судьбы жены Гектора, а к ситуации из корнелевского «Пертарита», где тиран пытается принудить к браку королеву-пленницу, угрожая жизни ее сына. Да и трактовка образов достаточно свободна, вбирает в себя этические нормы человека нового времени. Героиня Расина подтверждает созданный Гомером образ преданной жены, когда отказывается даже от помыслов о браке с Пирром, сыном Ахилла, убийцей ее мужа Гектора. Но она мотивирует свое решение еще и тем, что сам Пирр воевал против Трои и нес ее отчизне огонь, меч, гибель. Расин таким образом вводит не свойственное эпохе вар-

варства обоснование помыслов и поступков своей героини — патриотическое чувство.

Драматург не копировал древней традиции, а осмыслил ее в свете представлений своего времени, сохраняя, однако, пиетет перед искусством античных поэтов и принимая его за образец. Уже в пору творческой зрелости, в 1676 г., в предисловии к «Баязету» Расин писал, что героев трагедии следует брать из древности, дабы они «казались значительней». В этом высказывании известная идея Корнеля о «приподнятом» изображении трагедийного персонажа санкционируется античной традицией и выделяет свойственный искусству Расина аспект универсальности. Вчитываясь в «Андромаху», можно понять содержательную функцию подобного подхода к изображению жизни. Трагическое в этой пьесе заключается прежде всего в том, что человек цельный, внутренне уравновешенный и способный жить в гармонии с собой и с миром оказывается вовлеченным в водоворот страстей, владеющих людьми, чьи чувства устремлены лишь на себя, на удовлетворение собственных желаний и интересов.

Расин уже в этой пьесе раскрылся как глубокий психолог и блистательный мастер изображения «сильных страстей» (требование, сформулированное им в предисловии к «Беренике»). Его Гермiona, Орест, Пирр, каждый по-своему, находятся во власти подобных чувств, проявляя истинное содержание своей личности в перипетиях охватившей их страсти, которую, если следовать «Максимум» Ларошфуко, надо определить как стремление к овладению предметом любви, возрастающее с возникновением препятствий. Гермiona обнаруживает черты, свойственные еще очень молодому, не лишенному наивности существу, чья порывистость, непоследовательность чувств может быть объяснена (и в какой-то мере прощена) ее юностью. Орест, которому древняя легенда приписывает тяжкие преступления, здесь добавляет к ним еще одно — убийство Пирра. Расин, безусловно, имеет в виду прошлое своего героя, изображая его человеком внутренне сломленным, неспособным противостоять искушению, готовым подчиниться чужой воле, лишь бы обрести желанную радость любви и домашнего очага.

С образом Ореста Расин вводит новые сюжетные мотивы в историю хорошо известного читателю XVII в. трагического героя. С их помощью драматург углубляет его психологическую характеристику и творит суд над личностью, отступившей от законов нравственности и тем са-

мым разрушившей самые основы человечности в себе. Если в образе Гермियोны проступает живое наблюдение, то в характеристике Ореста на первом плане — переосмысление традиции в свете нравственных представлений нового времени. Но оба выписаны с глубоким проникновением в мир античной древности.

Сложнее обстоит дело с образом Пирра. Расин изображает человека, охваченного страстью обладания, причем претендующего прежде всего на власть над душой предмета своей любви. Пирр — деспот и по своему положению в обществе, и по внутренним своим побуждениям. Это явственно проявляется в том, что, добиваясь согласия на брак, он играет материнской любовью Андромахи. Его поведение, в сущности, ужасно. Однако Расин придает облику Пирра рыцарственность, сохраняя в его речах «изящество выражения», которое он считал обязательным для трагедии.

Подобное толкование характера самодержца нельзя понять, не обратившись к биографии самого писателя. Выходец из влиятельной парламентской среды, он очень рано осиротел и с трех лет воспитывался бабушкой и теткой — монахинями монастыря Пор-Рояль, а затем так называемыми «отшельниками» Пор-Рояля — учеными гуманитариями. Восхищение версальским двором — реакция на суровое детство — своеобразно претворилось в образе Пирра. Первые литературные опыты молодого поэта возмутили его учителей. Произошел разрыв, длившийся около пятнадцати лет. И все же нравственные уроки, преподнесенные янсенистами, не были преданы писателем забвению — они стали основанием для суда над сокрытой блестящей внешностью неприглядной сутью человеческих чувств и отношений.

На втором этапе творчества (1667—1670) Расина привлекает проблема героя «не до конца злого» и «не до конца доброго». В трагедии «Британник» (1669) Расина занимает процесс кристаллизации личности. Психологический процесс, воспроизведенный в тесной связи с классицистическим принципом доминанты, до известной степени оттесняет изображение событий, что и отмечает Расин, подчеркивая в предисловии к пьесе, что Нерон — «чудовище рождающееся» — представлен здесь «в частной жизни и в семейном кругу». И здесь, как и в «Андромахе», героям «злым» противопоставлены добрые, цельные духом герои.

Прекрасная душой героиня изображена и в трагедии «Береника». Береника — палестинская царица, вынужденная расстаться с любящим и любимым ею императором Титом, ибо законы Рима запрещали брак римлянина с иностранкой. Здесь все герои — люди добродетельные. Но Расин, глубоко проникая в духовный мир Тита, показывает, как борются в его душе любовь и властолюбие; причем последнее берет верх, хотя Тит не хочет в том признаться даже самому себе.

Во всех трех трагедиях положительные герои — женщины: скорбная вдова, пылкая мать Андромаха, юная дева Юния, благородная и сильная духом Береника. Создавая их образы, Расин опирается на античные легенды и историю, черпая в них подтверждение своей вере в сопротивляемость злу как в универсальное свойство человеческой природы. Драматург в дальнейшем будет искать в легендах прошлого примеры добра и самоотверженности. Пример тому — его «Ифигения» (1674), трагедия, принадлежащая уже к третьему периоду творчества (1672—1677). На этом этапе его прежде всего волнует борьба противоположных начал в душе главных героев.

Вершиной творчества Расина является трагедия «Федра» (1677). Сюжет ее заимствован у Еврипида (трагедия «Ипполит»). Общий ход событий у обоих драматургов совпадает. Здесь есть и главный сюжетный мотив — любовь жены Тезея, Федры, к своему пасынку Ипполиту, и его холодная, презрительная реакция на ее страстные признания, и клевета, возведенная на невиновного, и, наконец, самоубийство Федры, карающей себя за гибель Ипполита.

Однако трагедия Расина коренным образом отличается от произведения древнего автора. В «Федре» завязка иная, чем в «Ипполите». Вместо пролога, откуда зритель Еврипида узнавал о гневе Афродиты, обещавшей жестоко наказать Ипполита за то, что он презрел ее законы, отвергая любовь, трагедия Расина открывается беседой между Ипполитом и его наставником Тераменом, которые, говоря об отсутствии Тезея, высказывают предположение, что царя задержала очередная любовная авантюра. Таким образом, Федра с первых же слов трагедии предстает одинокой, покинутой женой. А позже, уже со слов Ариции — царевны из враждебного Тезею рода, находящейся в Афинах на положении пленницы, становится известно, сколь мрачна атмосфера афинского двора. Страсть Федры, подавляемая ею, обоснована обстановкой, окружаю-

шей царицу. Совершенно новая мотивировка дана и поведению Ипполита. Он любит Арицию, но считает свою страсть преступной, ибо она затрагивает интересы рода Тезеева. И он тоже скрывает и подавляет свое чувство. Миф, таким образом, оттесняется страстями. Он упоминается уже в связи с муками сознания героев, обосновывая внутренний суд, который они над собой творят.

Федра, выдав кормилице доселе скрытую любовь, рассказывает о своих тщетных усилиях подавить ее — она и' казнит свое чувство и наслаждается им. Признания, словно поток, прорвавший мощное препятствие, разжигают страсть Федры и одновременно сопровождаются анализом, оценкой своего состояния. На гребне подобного смятения души достоверно и то, что при ложном известии о гибели Тезея, отправившись к Ипполиту ради выяснения судьбы своих детей, Федра открывает ему свое чувство. Ответ Ипполита имеет двойной смысл. С одной стороны, для него существует только одна женщина — Ариция. Но с другой — его холодное презрение и напоминание о нарушении благоприличия — еще один штрих к уже нарисованной ранее картине нравов афинского двора, в центре которой вскоре водворяется Тезей — властелин, не пожелавший спокойно разобраться в семейном конфликте и обречший сына на страшную смерть.

Не только упомянутые, но и все прочие видоизменения предания подчинены новой по сравнению с древним текстом коллизии — не рок, обрушенный бессмертными богами на людей, а борьба страстей, и прежде всего противоборство противоположных устремлений в душе Федры, занимает драматурга XVII века. Трагедия Расина соединяет правду жизни с жесткими правилами канона, установленного создателями доктрины. Конфликт изображен в момент апогея, столь близко к развязке, что нет ни малейшего сомнения относительно соблюдения правила 24 часов, как и единства места. Что же касается единства действия, то введенная Расином сюжетная линия Ариция — Ипполит является своеобразным «обертонем» по отношению к главному мотиву — любви Федры. Даже Тезей вовлечен писателем в круговорот стасей. Только происхождения «галантного» героя не подтверждают, а контрастируют с трагедией Федры. Все прочие персонажи — воспитатель, кормилица, наперсницы — думают только об этой любви. Ничто иное не занимает автора: классическая односторонность здесь очевидна.

Действующие лица «Федры» очень много говорят о долге, долг противопоставляя любви. Драматург много сил употребил, чтобы объяснить, почему Федра полюбила Ипполита, живо напомнившего ей юного Тезея, затем сильно, правдиво изобразить муки страсти, почитаемые Федрой преступными, но не вытесняемые угрызениями совести и доводами рассудка. Федра поистине «ни вполне виновна, ни вполне невинна», как утверждал Расин в предисловии. Трагическое содержание не в этой душевной антиномии, как ни впечатляюще воссоздана она великим знатоком человеческого сердца.

Жажда сохранения гармонии и слабость, неспособность стойко, до конца сопротивляться натиску зла в самом высоком и сокровенном — такова трагическая коллизия «Федры».

С появлением Тезея Федре угрожает опасность разоблачения. И тут оказывается, что ее духовный мир не чужд воздействию ненавистной ей придворной среды. Она возводит клевету на Ипполита, якобы посягнувшего на ее честь. А когда в раскаянии она вознамерилась раскрыть истину, ревность при известии о любви Ипполита к Аресии сковала ее уста. Открывается, как сказал Ф. Батюшков, «одностороннее развитие личности, которая ставит цель в себе, а не вне себя».

Неопровержимо раскрытие причин и следствий трагической коллизии, приведшей ее к гибели. Расин считал этот образ своим высшим достижением, подчеркивал, что благодарен Еврипиду за «общую идею характера» как за «самое мудрое, что я дал сцене». Но именно этот характер меньше всего удовлетворяет требованиям доктрины, которой в целом драматург подчинялся, театральное воплощение которой подтвердил своими режиссерскими занятиями, требуя от исполнительниц главных ролей своих пьес глубокого понимания текста, точности и неизменности жеста, соответствия смыслу интонации стиха, иной раз фиксируемого поэтом на нотной бумаге. Расин не ошибся в оценке значительности созданного им образа Федры. Примечательно, что Бальзак в пору завершения «Человеческой комедии» назвал Федру «самой сильной трагической ролью нового времени».

После 1677 г. великий драматург покинул театр. Правда, им были написаны еще две трагедии — «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (1691). Но они были показаны лишь узкому кругу лиц, а «Гофолия» была запрещена к постановке на открытой сцене. Пьесы на библейский сюжет

были связаны с желанием поэта вступить за янсенистов, с которыми он вновь сблизился незадолго до постановки «Федры». Но значение «Гофолии» выходит далеко за пределы осуждения религиозных преследований. В трагедии прозвучало обвинение в адрес царицы-деспота и ее раболепного окружения. Хор, введенный поэтом в отступление от уже сложившейся театральной нормы, обличает нравы двора, а по ходу действия происходит казнь царицы, вероотступницы и тирана. Правда, следуя Библии, драматург в пророчествах хора говорит о грядущем восстановлении тирании и бедствиях, связанных с подобной формой правления. Таков мрачный итог трагедии.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ В КОНЦЕ ВЕКА

Трагедия Расина «Гофолия» соответствует атмосфере общего недовольства, которое охватило Францию в последние два десятилетия правления Людовика XIV. В это время чрезвычайно усилился нажим на литераторов со стороны королевской власти, выскивавшей разные способы возвеличения персоны короля и его личной роли в деле расцвета науки и искусства. На этой почве разгорелся так называемый спор «древних» и «современных». «Современные» утверждали, что французская литература времен Людовика XIV превосходит античную. Крупнейшие писатели той поры, в том числе Лафонтен и Буало, оказались в лагере «древних», т. е. выступили в защиту античного наследия. Это был до известной степени вызов официальной политике в области культуры.

К «древним» примкнул и **Жан Лабрюйер** (1645—1696), выдающийся прозаик конца века, автор книги «Характеры и нравы этого века» (1688), неоднократно переиздававшейся и дополнявшейся новыми наблюдениями и размышлениями на самые различные темы. По типу художественного освоения жизни произведение Лабрюйера характерно для классицистической прозы. Оно выросло из приложения к переводу книги древнегреческого писателя Теофраста, тоже называвшейся «Характеры и нравы этого века» и выступавшей таким образом как некий «образец» для французского автора. Постепенно «образец» был оттеснен приложением, но о связи с первоисточником Лабрюйер не забывал — он опирался на традицию древнего писателя, оправдывая ею смелость своих мыслей, широту наблюдений. Лабрюйер стремился к обобщению того, что сделано его ближайшими пред-

шественниками и старшими современниками. Он нередко обращался к литературным спорам, часто вступал в полемику с доктриной, хотя прямых выходов к общей теории искусства в «Характерах» нет. Обобщающая тенденция произведения Лабрюйера проявляется не в стройной и полной картине действительности, а в совокупности множества острых наблюдений, афоризмов, заметок, портретов, философски глубоких выводов о различных явлениях и типах современности.

Лабрюйер подытоживает творческие достижения эпохи в самом способе выражения — лаконичном, изящном, и, как он сам говорит во введении к своей книге, «понятном и поучительном, приспособленном для простого народа, которым непозволительно пренебрегать». Лабрюйер, таким образом, на исходе века ставит себе ту же задачу в области языка прозы, какую некогда, у самых истоков развития французского классицизма, выполнял Малерб в отношении высокой лирики. Притом, конечно, автор «Характеров» обогащен языковой практикой художников-классицистов — его предшественников и продолжает ее в том, что касается осмысления различных сторон жизни.

Вслед за Мольером и Лафонтеном автор «Характеров» склоняется к противопоставлению народа-созидателя паразитическим верхам, к портрету, где социальная основа подтверждена индивидуальностью. Стихийно-реалистическая тенденция возникает у Лабрюйера в контексте времени, переходном от классической эпохи к последнему этапу XVII в., уже исполненному новых, предпросветительских веяний. Поразительна своей правдивостью картина страданий народа и его нищеты в «Характерах»: «Можно видеть иногда полудиких существ мужского и женского пола, рассеянных на полях, черных, с мертвенным цветом кожи, обугленных солнцем, согбенных над землей, которую они роют и перерывают с непобедимым упрямством, они обладают даром членораздельной речи и, когда выпрямляются, обнаруживают человеческий облик, и в самом деле, оказывается, что это люди. На ночь они удаляются в логова, где утоляют свой голод черным хлебом, водой и кореньями, они освобождают других людей от необходимости сеять, пахать и собирать жатву, чтобы жить, и заслуживают поэтому право не остаться совсем без того хлеба, который они посеяли».

Гневная последняя фраза полна глубокого сочувствия к людям труда и пафосом своим сходна с напоминанием Руссо о тех, кто «дает нам хлеб, а нашим детям молоко»

и кто «в глуши деревень гибнет в нищете и презрении» («Рассуждение о науках и искусствах»). И в поздних баснях Лафонтена, и в «Записке о народной нищете» (1698), поданной Расином фаворитке короля г-же де Ментенон, нашло выражение осознание несправедливости судьбы народной. Так на исходе века давали о себе знать настроения, предвосхищавшие философски продуманные, публицистически пламенные инвективы, вроде «Завещания» Мелье или трактатов Жан-Жака Руссо, являвшихся манифестами следующей эпохи — эпохи Просвещения.

XVIII ВЕК



ВВЕДЕНИЕ

Величайшим историческим событием XVIII в. была Великая французская буржуазная революция 1789—1794 гг. Революция завершила XVIII в. в его конкретном историческом содержании. Начальную границу эпохи с такой определенностью установить невозможно. Приметной датой можно считать 1715 год — год смерти Людовика XIV, «короля-солнца», с длительным, полувековым правлением которого связана кульминация развития абсолютизма, укрепления позиций монархии и стабилизация феодальной формации. Однако смерть короля является скорее символическим обозначением конца одной эпохи — утверждения абсолютизма в XVII в. — и началом другой — кризиса и революционного разрушения монархического общественного уклада. Кризис начался до 1715 г., уже с конца XVII в. Людовик XIV оставил плохое наследство — страна была истощена, казна пуста, народ голодал. Показное великолепие двора не скрывало разложения абсолютистской монархии, которая могла даже «забавляться зрелищем гниения и распада»¹. И хотя интенсивно развивались промышленность и торговля, хотя все большее значение в экономической жизни страны приобретала буржуазия, всеми привилегиями по-прежнему обладали два сословия — дворянство и духовенство. «Третье сословие» — эти девять десятых населения Франции XVIII в. — было бесправно, и не только крестьяне, не только рабочие и ремесленники: социально-политическая роль буржуазии была до предела ограничена монархическим режимом.

Феодально-абсолютистская система превращалась в анахронизм, в вопиющее препятствие на пути социаль-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. I. М., 1955. С. 88.

ного развития нации. Критика этой системы, борьба против одряхлевшего общественного уклада с течением времени становится определяющим пафосом литературы, питает собой то, что получило название Просвещения и что составляет главное в содержании XVIII в. Значение его столь велико, что век в целом обычно именуют веком Просвещения. Однако век не сводится к просветительству, и не вся литература XVIII в. является литературой просветительской.

Первый период продолжается от начала века до осени 1750 г., когда был издан проспект «Энциклопедии» Дидро. В этот период просветительская идеология еще формируется, литература опирается на опыт XVII в. и лишь отчасти связана с просветительством. С момента издания «Энциклопедии» просветительство доминирует, оно радикализируется, насыщается революционным пафосом, вдохновляет на поиски новых эстетических задач, на обновление искусства. В 1789—1794 гг. просветительская идеология превращается в практику антифеодальной революции.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Начальную границу XVIII века можно определить по первым проявлениям просветительства. **Шарль Перро** (1628—1703), известный создатель знаменитых сказок, опубликовал «Параллели между древними и новыми авторами», в которых опровергал важнейший для классицизма тезис Буало о превосходстве античных писателей над современными. Перро был поддержан «Свободными рассуждениями по поводу древних и новых авторов» **Бернара де Фонтенеля** (1657—1757). В 1697 г. вышел «Словарь исторический и критический» **Пьера Бейля** (1647—1706). Словарь этот предварял просветительство духом сомнения, пафосом атеизма и даже жанром энциклопедического словаря.

В XVIII в. престиж классицистической традиции был высок, особенно в сфере драматургии (трагедии), которая останется на протяжении всего века почитаемым видом литературной деятельности. Появится просветительская трагедия Вольтера и даже трагедия эпохи революции. В XIX в. романтики столкнутся с этой проблемой авторитета и жизненности классицистической трагедии. Однако если классицизм и не был литературным выражением абсолютизма, то он был детищем XVII в., отражением

общественного сознания совершенно определенного исторического периода — периода торжества абсолютизма.

Самое приметное имя среди представителей позднеклассицистической трагедии первой половины XVIII в. — **Клод-Проспер де Кребийльон** (1674—1762), автор «Электры», «Ксеркса», «Катилины» и многих других произведений.

Живой оказалась к началу XVIII в. традиция комедии. Однако комедии надо было завоевывать признание перед лицом трагедии, отнесенной классицизмом к самой высокой сфере искусства. Классицистический «табель о рангах» довлел над литературой даже того времени. Показательна потасовка, которую затевают в романе Лесажа «Хромой бес» автор трагедий и автор комедий. Второй — а им может быть и сам Лесаж — иронически комментирует старомодную высокопарность и пустозвонство трагедии, но сохраняет при этом осторожность: «низкий» жанр посягнул на «высокий».

Так оно и было — третье сословие посягало на форпосты абсолютизма, а к ним уже с начала XVIII в. стали относить трагедию; во всяком случае жанр трагедии все заметнее отождествлялся с устаревающим прошлым.

Комедия в эпоху классицизма не была скована таким жестким сводом правил, как трагедия. Комедию XVII в. представлял великий Мольер, изображавший «с натуры» нравы его времени. Мольеровская традиция подходила к выполнению основной общественно-эстетической задачи первого периода XVIII в. — этой задачей было познание, критическое осмысление нравов того общества, которое начинало складываться в рамках феодальной формации.

Ближайшим наследником Мольера был **Жан-Франсуа Реньяр** (1656—1709). Для Реньяра Мольер был великим обличителем зла. Лучшие из комедий Реньяра («Игрок», 1696, «Единственный наследник», 1708) также содержат в себе обличение, поданное в жанре комедии с и т у а ц и й, развлекательного зрелища. Не отступая от формы классицистической комедии в стихах, сохраняющей единства и пятиактную композицию, Реньяр не канонизировал «правила». В их пределах он имел возможность выполнить свою задачу, осмеять общество, которое по инерции сохраняет видимость порядочного и изящного, а на деле предается разгулу (как герой пьесы «Игрок»), все усилия прилагает для того, чтобы любыми средствами добыть деньги (как в комедии «Единственный наследник»). Деньги приобретают значение важнейшей темы, характе-

ризующей современное общество, страсть к деньгам соперничает с любовной страстью как основа драматургического действия, любовные интриги теряют весь свой возвышенный, идеальный характер, сплетаясь с интриганством, мошенничеством. Исторический процесс разложения, измельчания, опошления аристократического общества запечатлен в созданной Реньяром галерее игроков, свободомыслие которых так похоже на вопиющую аморальность. Социально и исторически конкретизируются герои Реньяра, в них больше индивидуальных черт характера.

Однако конфликты и персонажи Реньяра знаменуют начальный этап социально-исторической конкретизации. Его литературный опыт еще зависит от классицизма с его абстрактностью и схематизмом («скупой — скуп») и от итальянской комедии дель арте, в духе которой Реньяр создавал свои первые произведения (1688—1696). Даже в самых «реньяровских» пьесах можно рассмотреть традиционные черты коломбин и арлекинов. Дерзким может показаться монолог слуги в начале «Игроков»: он намерен разбогатеть. Но Эктор — еще не Фигаро, он просто желает сделать карьеру, поскольку умен и ловок (в отличие от хозяина). Слуги в пьесах Реньяра не объявляют войну своим господам, они устраивают хозяйские дела, мошенничают, плутуют — точно так, как это делали с незапамятных времен арлекины.

Ален-Рене Лесаж

В комедиях **Алена-Рене Лесажа** (1668—1747) «Криспен — соперник своего господина» (1707) и «Тюркаре» (1709) можно видеть следующую, более высокую (после Реньяра) ступень познания и осмеяния общества, которое унифицируется всемогущим золотом. Вокруг золота, во имя него затевают свои бесчестные игры представители всех сословий — от аристократов до слуг. Симптоматично при этом, что на передний план выдвигаются — в соответствии с исторической правдой — герои третьего сословия. Буржуа Тюркаре, ростовщик, олицетворяет новые общественные отношения — отношения денежные — и выступает в качестве новой общественной силы. Правда, в образе Тюркаре еще слишком много от традиционной маски плута, он тоже своего рода «игрок», играющий в деньги, без труда их проигрывающий.

Много традиционного и в маске слуги — соперника своего хозяина, ловкого плута, в руках которого сосредоточена инициатива действия. Криспен мечтает разбогатеть, т. е. протиснуться в ряды тех, кто владеет деньгами, — он уже ощущает столь характерное для того времени разрушение сословных границ и понимает, что перед ним открывается возможность стать соперником хозяина. Криспен — еще не Фигаро, вызова общественному укладу он не бросает. Но настойчивое продвижение представителей третьего сословия на роль главных героев было не случайностью, а знаменательной данью времени — у самого порога XVIII века в этом проявилась закономерность существенных сдвигов во французском обществе, обозначалась самая суть XVIII века как эпохи выхода на историческую арену третьего сословия в его исторической, революционной функции. Пока еще несмело, еще в традиционных образах плутов и игроков типа Криспена, Тюркаре выдвигалось третье сословие, напоминая о себе, познавая себя, осмысляя свою общественную роль.

Самым подходящим средством для выполнения этой задачи — основной задачи уже с начала века — оказалась не драматургия, при всей жизненности мольеровской традиции, а проза, возможности которой были гораздо шире. На роман вовсе не распространялись «правила», тяготевшие даже над комедией. Классицизм, считая роман низшим, недостойным видом литературного творчества, предоставил ему не ограниченную ничем свободу, которой тот не замедлил воспользоваться. Именно в прозе смелее чувствовало себя третье сословие, в прозе смелее всего обозначалась самая демократическая, а затем и революционная тенденция литературы всей эпохи.

Не случайно с начала века роман стал самым распространенным видом литературного творчества. Однако не все романы были связаны с демократической, третьесословной тенденцией, тем паче далеко не все они были просветительскими. XVII век завещал веку XVIII наследие прециозного и авантюрного романов. Вместе с тем был накоплен и опыт романа бытописательного (Сорель, Фуретьер).

Показательно, что Лесаж обратился к традиции испанского плутовского романа — одной из самых демократических и свободных от каких-либо «правил». Так, завязку сюжета «Хромого беса» (1707) Лесаж заимствовал из одноименного романа испанца Гевары. Действие происходит в Мадриде. Но трафаретные персо-

нажи, словно взятые напрокат из драгоценного романа XVII в., оттеняют правдоподобие основной массы персонажей «Хромого беса», участников той «человеческой комедии», которая разворачивается перед главным героем. Условный прием, заимствованный Лесажем у Гевары, — бес поднимает крыши домов, давая возможность полюбоваться тем, что происходит за стенами, — послужил созданию свободной, «открытой» формы романа, необходимой для выполнения задачи писателя. Лесаж не связан никакой интригой, он нанизывает эпизоды один за другим и может продолжать такое занятие до бесконечности. Так возникает картина всего общества — в доступном Лесажу понимании. Композиционный прием, использованный писателем, раскрывает энциклопедический пафос романа, претендующего на то, чтобы быть сводом сведений о всех, обо всем.

В очень живых, наглядных эпизодах выстраивается длинный ряд персонажей различного социального положения, разных занятий. Пестрая картина сводится воедино тем, что по контрасту с идеальными героями драгоценных новелл, включенных в роман, все прочие персонажи приземлены, изображены в реальных жизненных, бытовых ситуациях, во власти низких порывов. Все корыстны и тщеславны — от самых знатных до самых незнатных.

И все они лицемеры. Хромой бес, поднимая крыши домов, указывает тем самым на главный порок общества — на противоречие между парадной стороной благопристойной внешности и непристойной сутью. Такой вывод в начале XVIII в. воспринимается в своем конкретно-историческом содержании: внешний блеск и величие французского «высшего» света, присвоившего себе монополию на добродетели, прикрывал начавшийся упадок общества. В конечном счете роман Лесажа, используя наблюдения над французской действительностью, был формой познания того общества, которое складывалось на рубеже XVII — XVIII вв.

Следующим этапом на этом пути был роман Лесажа «Похождения Жиль Бласа из Сантильяны» (1715—1735). Вновь подражание испанским образцам, плутовскому роману, вновь Испания как место действия и испанец в роли главного героя. Обращение к Испании свидетельствует о том, что в данном случае можно говорить об историзме метода, но имея в виду лишь начальную стадию формирования историзма. Себя повествователь называет «честным историком», он не прочь выступить в роли летописца;

история Жиль Бласа локализована указанием на важные факты истории Испании начала XVII в. И в то же время естественно предполагать, что Лесаж изображал нравы своего времени, т. е. французской абсолютистской монархии первой половины XVIII в.

Такое предположение подтверждается тем, что в «Жиль Бласе» авантюрный элемент, сохраняясь, теснится нравоописательным, а описание нравов в еще большей степени, чем в «Хромом бесе», тяготеет к энциклопедичности, к тому, чтобы представить читателю общество в целом. Жанр плутовского романа дает писателю такую возможность. Форма романа «открыта», герой свободно перемещается в пространстве Испании и испанского общества. Роман отражает начало формирования нового, буржуазного уклада жизни. Сословные границы еще очевидны, они более чем реальны, но уже не фатальны. Их можно пересечь, один и тот же человек может сыграть роль и слуги и господина — Жиль Блас может быть кем угодно в силу своих личных способностей, ума, ловкости, предприимчивости. Сын слуги, Жиль Блас становится почти всемогущим фаворитом министра. Он уже не мечтает, как Криспен, быть соперником своего хозяина — он распоряжается судьбами многих хозяев, заняв важную должность при королевском дворе. Но и он не Фигаро, до революции еще очень далеко. Лесаж демонстрирует возможности третьего сословия, заложенную в нем энергию, деловитость и предприимчивость. Однако Жиль Блас не посягает на устои общества, которое его признало своим, — он сам становится дворянином и ведет «усладительную жизнь в своем замке».

Сделав такую головокружительную карьеру, Жиль Блас прошел по многим дорогам и встретил множество людей. Каждая из встреч играла роль в судьбе героя и приоткрывала ту или иную сторону общей картины жизни общества, то или иное характерное лицо. Они сложились в коллективный портрет феодально-абсолютистского общества на стадии «бедственного положения», полного расстройтва всего хозяйства. В романе указаны даты испанской истории, но время это больше похоже на финал правления «короля-солнца» и его преемников.

Самое главное — не расстройство хозяйства и управления, а ужасающее нравственное падение общества. Жиль Блас — плут, герой плутовского романа. Плутовство — естественное проявление личности в этом жанре. Здесь все плутуют, и слишком часто это занятие смахи-

вает на традиционную игру, оно не деформирует личности героя, не делает его аморальным, злым и бесчувственным. Это все же маска, которую можно и снять без особого труда. Иное дело, когда Жиль Блас плутует на уровне плутовства королевского двора, на уровне лиц высокопоставленных, а не уличных бродяг или же традиционных мошенников-врачей.

Какой бы несовершенной, традиционной ни была система лесажевского романа, в его рамках писатель смог нарисовать достаточно широкую панораму жизни общества. Роман выполнял задачу, с которой в такой мере не могла справиться драматургия, хотя она тоже устремилась к познанию нравов и психологии современников, к открытию третьего сословия как общественной силы и как объекта искусства. Возникает нравоучительная комедия, попытавшаяся развлекательной аристократической драматургии противопоставить серьезность проблематики и возвышенность нравственных образцов, почерпнутых в жизни третьего сословия.

Пьер Карле де Мариво

Творчество **Пьера Карле де Мариво** (1688—1763) достаточно ясно показывает различие возможностей и разницу функций драмы и прозы в первой половине XVIII в. Мариво был и драматургом и прозаиком. Его комедии — самое видное явление французской драматургии этого времени, вошедшее в живую традицию театра. И в них отражалось общество с его проблемами и задачами, хотя писатель сохранил традиционную тему любви как главную, как основу драматургического действия и комической интриги.

Действие пьес Мариво происходит преимущественно во владениях знатных господ, и они — главные герои спектакля любви. Однако представители «третьего сословия» тоже не статисты, не просто обслуживающий персонал. Любовное чувство Мариво использует для того, чтобы, посягнув как будто бы на сословные преграды, связать всех своих героев крепким узлом, сделать людей небогатых и незнатных равноправными участниками спектакля. Для этой цели комедиограф плетет узлы интриги с переодеваниями, с маскарадом подставных лиц, организует подлинные словесные турниры, пишет изящные, остроумные диалоги, тклет утонченную «прециозную» словесную ткань («мариводаж»).

Такой социальный компромисс — основа интриги в самой известной пьесе Мариво «Игра любви и случая» (1730). Аристократка Сильвия решила проверить чувства предназначенного ей Доранта, выдав себя за служанку. Не предполагая этого, Дорант выдает себя за своего слугу Арлекина. Таким образом, демократизм Мариво достаточен, чтобы подвигнуть героев на рискованный эксперимент, но далеко не достаточен, чтобы подвергнуть их реальной опасности связать себя с выходцем из низкого социального условия. Мариво демократичен настолько, чтобы позволить Доранту влюбиться как бы в служанку, а Сильвии — как бы в слугу, но не настолько, чтобы любовная игра вынудила героев преступить сословные границы. Проверка удалась: Дорант влюбился и готов жениться на служанке. Но каждый знает свое место и даже инстинктивно, чувством избирает равного себе по социальному положению. Сильвия полюбила аристократа в одежде Арлекина, аристократ — Сильвию в наряде служанки, их слуги полюбили соответственно друг друга в непривычных для них костюмах. Социальная неразбериха, опасная путаница снята, все кончается благополучно и все необыкновенно довольны.

Дорант, не зная, что говорит с Сильвией, признается мнимой служанке: «...и ранг, и происхождение, и состояние, все это исчезает перед такой душой, как твоя». Вот принцип равенства, который выдвигался XVIII веком. И Мариво выдвигает его, но превращая в повод для увлекательного сценического представления, подтверждая и снимая одновременно, все улаживая в пределах общественных установлений того времени, нисколько на них не посягая.

Двусмысленность, непоследовательность идеи предопределила ограниченность драматургии Мариво. Драматург повторялся, используя одни и те же ситуации, одних и тех же персонажей. Его уход из театра был неизбежен.

С 1731—1742 гг. частями печатался роман Мариво «Жизнь Марианны, или Приключения г-жи графини де...». Он связан с авантюрно-плутовским жанром, писатель намерен рассказать о приключениях. Героиня романа как будто предназначена для такой роли: найденная возле убитых разбойниками родителей, она осталась сиротой, без помощи и поддержки. Положение, в котором оказалась героиня, ее незащищенность порождают известное количество приключений: ей пришлось искать покровителей, ее пытался совратить богатый старик, ее даже похитили,

чтобы выдать замуж. Для очень большого по объему романа событий совсем немного. И не в них дело. События выполняют роль стимулятора внутреннего мира героини. Повествование от первого лица предоставляет ей ничем не ограниченную возможность излить свои чувства. Роман состоит из бесконечного числа выпранных монологов, превращающихся в настоящие потоки слов, перенасыщенные эмоциями, которые переполняют сердца крайне чувствительных героев.

Главное чувство — любовь. Мариво сохраняет эту тему галантной французской традиции и своего собственного театра. Жизнь Марианны — это по преимуществу история ее любви к молодому человеку, вскоре изменившему любви. События в романе представляют собой способ проверки души героини, ее способности к любви: например, вся история с похищением, в котором участвует даже министр, может показаться искусственной, если забыть об этой задаче писателя.

Мариво написал психологический роман, создал ранний его образец, резко выделяющийся на фоне тогдашнего романа, тяготевшего к авантюрно-событийному и нраво-описательному жанру. Несмотря на склонность героини к риторике, ее внутренний мир предстает в своем богатстве, в изобилии точно отмеченных нюансов, в постоянной динамике.

Показать крупным планом внутренний мир личности — сама по себе такая задача сделала романы Мариво событием в истории французского романа первой половины XVIII в. Эта задача заключала в себе большой социальный смысл, она знаменовала постепенное высвобождение личности из-под пут сословного общества и утверждение самооценности человека. Мариво превратил свою героиню в образец человека как такового, сбросил с нее все сословные приметы; происхождение ее неизвестно, поэтому она может представлять какое угодно сословие. Она просто человек, женщина, живущая интенсивной внутренней жизнью.

Однако демократизм Мариво и в романах был непоследовательным, хотя и более определенным, чем в комедиях. Мариво отделял себя от формировавшегося тогда просветительства, хотя объективно и готовил для него почву. Его героиня «не любит философов», сама она «ничего не знает»; жизнь сердца утверждается как эмпирическая, непосредственная, природная, не осложненная никакими мудрствованиями. Отсюда заметная идиллич-

ность нарисованной Мариво картины и ее абстрактность: нет никаких указаний на время действия, никаких упоминаний исторических событий, каких-либо лиц, существовавших в то (в какое?!) время. Действие происходит в Париже, но конкретная среда почти не воспроизводится. Мир этого романа — мир в основном хороших людей, плохие встречаются редко и, как правило, склонны исправиться под влиянием образцов добродетели, к коим прежде всего принадлежит сама героиня. Между персонажами устанавливаются сердечные, эмоциональные взаимоотношения, и они-то регулируют отношения социальные, устанавливая определенное равенство. В произведении Мариво есть черты утопического общества, основанного на доброте и сердечности, — черты раннебуржуазной, антифеодальной утопии. Ее социальный смысл приоткрывается в дальнейшем развитии сентиментализма и предромантизма, у начал которых стоит роман Мариво.

В романе «Удачливый крестьянин, или Мемуары г-на...» (1735) Мариво не затушевывает происхождения своего героя, который начинает свой рассказ (этот роман тоже написан в форме воспоминаний о прожитой жизни) вызывающим заявлением о том, что он «из крестьян». Молодой, красивый, умный и ловкий крестьянин Жакоб попадает в Париж и там за ним по пятам следуют удачи. По сравнению с «Жизнью Марианны» в этом романе значительно больше событий, он динамичен и, по сути, близок традиционному плутовскому роману.

Помещая героя в различную социальную среду, оценивая эту среду, Мариво оценивает и своего героя, который никак не может определить своих отношений с теми, кто выше его по положению в обществе, даже с «молодыми вертопрахами». Комплекс социальной неполноценности глубоко укоренился в крестьянине, и Мариво правдиво, не прибегая к утопии и идеализации, рисует сочетание и столкновение самых различных, противоречивых факторов, природной чистоты и прививаемой обществом алчности, третьесословного вызова безнравственным сословным принципам и лакейского желания продвигнуться, протиснуться в ряды господ.

Такое сочетание и порождает сложный образ героя, истинный реалистический характер, выигрывающий даже по сравнению с Жиль Бласом и его плутовской одномерностью. Мариво смог нарисовать развитие личности в определенных условиях, его герой представляет целую эпоху. Сложность характеристики создается и благодаря

особенному дару Мариво-комедиографа, вносящего в социальную драму человека без рода без племени интонации комические, иронические, стиль привычной для себя игры. Крестьянин в его романе «удачливый», но он и «парвеню», в нем есть нечто от «выскочки», от «нувориша». Мариво одновременно показывает закономерность социальных претензий представителя «третьего сословия» и естественность появления буржуазного образа мысли у тех «удачливых», кто добирается до денег и привилегий. Представители «высших» сословий — еще не враги для «удачливого крестьянина», а покровители, помогающие ему стать удачливым, разбогатеть: преуспевает герой романа, преуспевают и его высокопоставленные покровители — до революции еще далеко.

Антуан Франсуа Прево

Творчество Мариво может помочь справиться с нелегкой задачей — понять и оценить «Историю кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). Из обширного литературного творчества **Антуана Франсуа Прево** (1697—1763) непреходящее значение сохранил только этот роман, художественно совершенный и необыкновенно характерный для той эпохи. Самые различные, подчас взаимоисключающие оценки вызвали герои романа, кавалер де Грие и Манон Леско, особенно Манон. Еще одна из бесчисленных в те времена галантных историй, историй любовной страсти, сразу поразила своей необычностью: любовь, это возвышенное и возвышающее чувство, иллюстрировалось любовью к женщине, которая совершает бесчестные поступки, изменяет своему возлюбленному. Герой знатного происхождения преступает уже не только сословные границы, он переходит грань нравственного и безнравственного, ибо не только любит почти что куртизанку, но и сам способен на предосудительные поступки во имя этой любви.

Объяснить героев романа Прево может эпоха и литературная традиция. Так, и Жиль Блас, и Жакоб, т. е. наиболее представительные и характерные герои своего времени, оставляют двойственное впечатление. Трудно сказать, хороши они или дурны. Такова традиция — Жиль Блас может поплутовать, поиграть в плутовство, не становясь при этом дурным. В героях Прево тоже заложена плутовская наследственность, выявляющая себя тогда, когда в том есть необходимость. Они могут совершить по-

ступок, который может показаться безнравственным, но литературная традиция, традиционный тип плута не несет в себе такого значения, такой оценки.

Помимо этого, в тех поступках героев, которые могут показаться неблагоприятными, проявляет себя эпоха. Де Грие, объясняя и оправдывая свое поведение, прямо указывает на высокопоставленное общество, для которого мошенничество стало принятой нормой поведения. В романе о любви, в психологическом романе Прево содержится картина жизни аристократической Франции начала XVIII в. Исторических событий Прево не дает, он рисует падение нравов, узаконившее порок и притупившее нравственные оценки. Такое притупление моральных критериев характерно для всех наиболее правдивых, близких реалистической тенденции произведений первой половины XVIII в.

В этом смысле Манон Леско с ее порочностью — плод своего времени. Она ведет себя дурно, поскольку не может устоять перед богатством, перед роскошью, но перед этим соблазном не могло устоять общество того времени, не только разложившиеся аристократические верхи, но и «удачливые крестьяне» и многочисленные плуты — к этой традиции возвращает образ Манон. В ее порочности (в отличие от порочности представителей «света», выступающих в роли второстепенных персонажей романа) слишком много непосредственного, наивного, «юношеского», так же, как, например, у Жакоба.

И, наконец, самое главное. «Историю кавалера де Грие и Манон Леско» можно сопоставлять не только с «Удачливым крестьянином», но и с «Жизнью Марианны». Главный герой и здесь и там — сердце. Для де Грие, как и для Марианны, единственная ценность и единственное благо на земле — любовь. Эта ценность в романе Прево высоко поднимается над всем прочим, ставя под сомнение ценности и одряхлевшего феодального, и зарождающегося буржуазного общества. В их числе и религиозные заповеди, с которыми постоянно дискутирует де Грие, доказывая права любви.

У сердца свои права — их-то и пытаются отвоевать герои Прево. Попытка эта настолько дерзкая, она отдает таким радикализмом, что восстанавливает против влюбленных все общество. Слабость, уязвимость героев в том, что они пользуются в своей борьбе такими способами, которые легко осудить за их безнравственность, тогда как, будучи прикрыты ханжеством, показной благопристой-

ностью «порядочного» общества, они же имеют самое широкое хождение в стане врагов кавалера и Манон, в обществе распутников и тщеславцев. Так сказывается органическая непоследовательность Прево, как и Мариво. Они не могли подобрать своему радикализму, своей, так сказать, «сентиментальной революции» практического, социального эквивалента, замыкали ее в рамки сложившегося социального уклада. Поэтому они склонялись к созданию условных, утопических, «экспериментальных» обстоятельств. Мариво в качестве таких обстоятельств предложил общество идеализированное, преображаемое силой любви, нравственным примером Марианны; Прево провел любовь через самые крайние испытания, нагромождая их до неестественности.

В такой позиции самых выдающихся французских романистов первой половины XVIII в. по-своему уже сказана та поразительная и парадоксальная особенность литературного оформления буржуазной революции XVIII века, которая особенно проявилась в годы революции и была объяснена Карлом Марксом: «В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹.

Исторические декорации ждут писателей XVIII века впереди — романисты первой половины века обращены к миру обыкновенных людей, своих современников, к их обыденным делам и сердечным увлечениям. Так формировался р е а л и з м в литературной традиции Франции. Верность жизни, пафос правды определял и повествовательные формы; роман уподоблялся жизни, становился дневником, документом, о точности, о соответствии жизни которого романисты старательно и настойчиво предупреждали. Никаких «правил», никакой будто бы литературной техники — герой решил рассказать о своей жизни, рассказ старательно записывается, кто-то его находит, кто-то публикует. Роман может быть и не дописан — да и как дописать то, что не является романом, что является незавершенной жизнью?

При таком подчеркнутом жизнеподобии особенно выступает нарочитость «экспериментальных» обстоятельств.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1957. Т. 8. С. 120.

В них-то и проявляется особенная, творимая буржуазным радикализмом мифология, скрывающая буржуазно-ограниченное содержание революции XVIII века — первые, конечно, проявления, зачатки этой мифологии, ее предпосылки. Впрочем, ни Мариво, ни Прево не были революционерами. Не были они и просветителями в собственном смысле слова.

Шарль-Луи де Монтескье

На первом этапе просветительство связано с именами Монтескье и Вольтера. Шарля-Луи де Монтескье (1689—1755) отличала присущая просветительству энциклопедичность. Многие годы работал он над главным своим произведением — «О духе законов» (1748). Просветительским является пафос этого огромного сочинения, желание автора критически рассмотреть опыт истории, вывести умозаключения из «самой природы вещей». Монтескье выступает поэтому как исследователь, как истинный ученый, отдающий свою жизнь изучению фактов, их систематизации, определению закономерностей в «природе вещей», нахождению некоей объективной «цели», связывающей их воедино собственной внутренней логикой. Сама по себе такая задача была объективно революционной, она ставила под сомнение основы сложившейся общественной формации, ее идеологические обоснования, исходившие из незыблемых постулатов, догматизм церкви.

Монтескье выходит за пределы французского национального опыта. Просветители опередили романтиков, предварили их стремлением соотнести различные «порядки», что само по себе заключало сомнение во французском абсолютизме как единственной и совершенной форме организации общества. Особенно привлекала просвещенных французов Англия, уже прошедшая через буржуазную революцию и сильно продвинувшаяся по пути капиталистического развития. Монтескье жил в Англии и изучал ее государственное устройство.

Поскольку Монтескье как просветитель намерен исследовать и оценить «природу вещей», он должен рассмотреть все и узнать все, так как единственным козырем просветителя является авторитет знания, убедительность мысли. «Дух законов» и предназначен стать сводом всеобъемлющих знаний, энциклопедией суждений по всем вопросам, которые представляются важными. Узловой

вопрос — вопрос о законе, т. е. о тех «правилах», согласно которым живет каждый отдельный человек и общество в целом. Сопоставление различных форм правления в прошлом и в настоящем, которое осуществляет Монтескье, показывает ту меру исторического подхода к «природе вещей», которая была добыта просветителями в их борьбе с метафизическим мышлением и рационалистической абстракцией.

Монтескье рассматривает и сопоставляет три формы правления — республику, монархию и деспотию. Признаком первой он полагает добродетель, второй — честь, третьей — страх. Монархия отнюдь не осуждается Монтескье, она оценивается, сопоставляется, что и само по себе было актом прогрессивным. К тому же он показывает разложение принципа аристократии и монархизма, опасное сползание общества в сторону деспотии, «порочной по самой своей природе». Осуждая соединение в одних руках законодательной и исполнительной власти как противоречащее свободе, Монтескье явно имеет в виду опыт английской политической системы как более прогрессивной по сравнению с французским абсолютизмом. Английский народ, по наблюдению Монтескье, «лучше всех народов мира сумел воспользоваться тремя элементами, имеющими великое значение: религией, торговлей и свободой». Монтескье избегает прямых нападок на общественные порядки Франции его времени, он не революционер. Его цель — изучать, объяснять, просвещать. Сильные и слабые стороны Монтескье проистекают из просветительства как задачи самодостаточной. Это относится к характеру его историзма, склонного к описанию нравов, к констатации следствий в большей степени, нежели к познанию причин, а среди причин он еще не в состоянии был выделить специфические общественные законы.

Исключительное значение при всем этом имело само стремление Монтескье исследовать историю, признание истории важным и специфическим объектом исследований, стремление обнаружить его смысл. Отсюда и значение его труда «Размышление о причинах величия и упадка римлян» (1734). Монтескье освобождает историю от всяких следов теологической ее интерпретации: в том мире, который описывает историк, бога и не заметно, — он рассуждает о реальной политике, об интересах земных, материальных, о нравах и психологии людей. Монтескье ищет причины, полагая их в «делах человеческих», а вовсе не в «фортуне». «Все случайности подчинены общим при-

чинам» — таков важнейший вывод Монтескье, его выдающийся вклад в развитие исторической науки и историзма просветительского миропонимания.

«Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства» (1757) показывает, что Монтескье допускал отступление и от классицистических норм в сфере искусства. Вкус он определил как нечто относительное, индивидуальное, зависящее от «организма». Он считал обязательным принцип разнообразия для произведений искусства. Однако в своей эстетике Монтескье особенно несмел, его «Опыт» далек от научного исследования проблемы, ему недостает даже той меры историзма, которой отмечены другие его работы. На твердыни классицизма Монтескье не посягал; понятие «общих правил» искусства было для него само собой разумеющимся, как и рациональность творчества. По его «Опыту» видно, насколько прочными были позиции классицизма во Франции середины XVIII в.

«Персидские письма» (1721) — некое раннее подобие «Духа законов», т. е. энциклопедический свод сведений и мнений по самым различным вопросам. Ни восточная тематика, ни форма романа в письмах не были открытием Монтескье. И то и другое было им заимствовано и применено для его целей. Письма, не связывая никаким сюжетом, предоставили возможность добавлять все новые и новые эпизоды, зарисовки, размышления и выполнить ту задачу, которую считал главной просветитель Монтескье, попытавшийся рассмотреть и критически оценить «природу вещей». Письма — это род эссеистики и публицистики, т. е. очень «просветительский» по своим возможностям род литературной деятельности.

Восточная тематика — тоже способ оценки «природы вещей», выхода за национальные границы, способ познания путем сравнения. «Природа вещей», суть общества и суть человека вскрываются в прямом и контрастном сопоставлении Востока и Запада, который осуществляет Монтескье. Герои романа — два перса — отправляются в Париж, чтобы свет посмотреть и себя показать. Они рассказывают о своих впечатлениях и получают информацию о том, что происходит на их родине, точнее говоря, что творится в гареме.

Гарем на фоне европейской цивилизации, само собой разумеется, есть воплощенное в живых картинах варварство, символ той дикости человеческого прошлого, которая должна быть преодолена мощью просвещения и цивилизации. Гарем — это надругательство и над природой че-

ловека, и над его гражданскими правами. Гарем — аналогия деспотического государства. Его разложение к концу романа — параллель тому процессу разложения феодальной деспотии, которое Монтескье считает закономерным. В письмах, которые персы направляют из Парижа, об этом и рассказывается. Письма точно датированы, они относятся к 1711—1720 гг., т. е. к приметному моменту в истории Франции, к моменту смерти «короля-солнца» (о чем сообщается в письмах).

Персы Монтескье — это «простаки», это наивное, «природное» сознание, которое призвано оценить французское — и в целом западное — общество, наблюдая его со стороны. «Простак», естественно, все видит лучше, поскольку он неискушен, его задевает и возбуждает все, что примелькалось и стало привычным.

Персы в «Персидских письмах» — подлинные просветители. Они, во-первых, познают, наблюдают — в этом их функция и задача их символического странствия. Во-вторых, они наблюдают «нравы» и «законы». Роман Монтескье — один из вариантов нравоописательного романа первой половины XVIII в., близкий Лесажу, с теми же выводами относительно мошенничества, несправедливости, шарлатанства, ставшими приметой нравов. Но нравами «простак» не довольствуется — он размышляет о «законе», а именно о сути общественного уклада. Как и сам Монтескье, он «перевидел много разных форм правления». «Простаки» читают историков, сравнивают времена, пытаются определить смысл изменений в жизни общества.

Настоящее их явно не удовлетворяет, оно слишком далеко от совершенства и от той естественности, которая все время присутствует в романе как способ оценки общества. «Простаки», «естественные» люди (ибо Восток — это «божественное невежество»), считают, что превыше всего должна быть добродетель, что ценнее всего справедливость и сердце — «гражданин всех стран». Утопическое общество равных, добродетельных людей несколько уточняется теми рассуждениями «простаков», в которых обрисовываются социальные контуры идеала: это просвещенная «добродетельная» монархия с преуспевающей экономикой, процветающей торговлей и довольным своей жизнью народом. О революции и речи еще не возникает — подставные лица, персиане, помогли Монтескье решиться на ту оценку монархии, которую, оче-

видно, он не мог дать в прямой форме, от своего имени, хотя и она не отличается особенной дерзостью.

Франсуа-Мари Вольтер

XVIII век называют «вольтерьянским». Само имя Вольтера стало обозначением целой эпохи, символом великого исторического перелома, символом просветительского пафоса. С деятельностью великого Вольтера просветительство утвердилось как главное направление идеологической, духовной жизни Франции, нацеленное на преобразование жизни и формировавшее новый тип литератора. Величие Вольтера не только в литературной одаренности, и не только в просветительской энциклопедичности, а в особой социальной и нравственной функции писательского дара, в той роли Гражданина, в которой Вольтер стяжал себе славу и бессмертие.

К этой роли Вольтер шел, все более отдаляясь от королевского двора, все яснее осознавая ту пропасть, что разделила монархию, кичившуюся своей просвещенностью, и просветительство, несовместимое с властью аристократов и церковников, с сословным укладом. На этом пути Вольтера рубежом была граница середины столетия, когда эта несовместимость выразилась в эмиграции писателя и в его открытой схватке с монархией и церковью.

В первой половине столетия тоже был важный рубеж — в 1726 г. Вольтер (вторично!) оказался в тюрьме из-за ссоры с аристократом, был выслан в Англию и прожил там с 1726 по 1729 г. Как и на Монтескье, на других просвещенных французов, Англия оказала на Вольтера огромное влияние, — ее роль в формировании просветительской идеологии писателя была решающей.

До этих событий Вольтер уже успел стать известным писателем. **Франсуа-Мари Вольтер** (псевд. Аруэ, 1694—1778) родился в Париже, в семье нотариуса. Учился в иезуитском коллеже, потом изучал право. Но от карьеры юриста его отвлекли литературные занятия — с детских лет Вольтер писал стихи. Это занятие привело его в тюрьму: за непочтительные по адресу регента куплеты он был заключен в Бастилию (1717). Ссора с регентом была следствием раннего, очень незрелого свободомыслия Вольтера. Тогда он был еще далек от посягательств на устои монархизма, тем паче на литературные традиции XVII в. Литературное творчество Вольтера шло

в русле этих традиций, и вскоре он приступил к созданию трагедий. Сама по себе трагедия отождествлялась с абсолютизмом, с «просвещенной» монархией «короля-солнца» — сразу же после постановки «Эдипа» (1718) Вольтер оказался в фаворе, был приближен ко двору, стал преемником Корнеля и Расина, их представителем в новое время. Он был самым выдающимся их продолжателем.

Трагедии Вольтера показывают, что возможности этого «высокого», классицистического жанра не были исчерпаны и что было несомненное соответствие между жанром и эпохой, вследствие чего даже литературная одаренность Вольтера не смогла в должной мере оживить и осовременить трагедию. Путь к такому изменению жанровой формы Вольтер искал (не без успеха) на протяжении десятков лет, хотя, как кажется, начал он с точного следования классицистической формуле («Я работал над «Эдипом» так, как если бы сам был в Афинах»). В предисловии к изданию «Эдипа» (1729) Вольтер назвал три единства «мудрыми правилами», обязательным условием совершенства драматургии и «варварскими» назвал те времена, когда «единства» не соблюдались «даже величайшими гениями, такими, как Лопе де Вега и Шекспир». Своим долгом, долгом француза, Вольтер считал необходимым помочь другим нациям «освободиться от этого варварства». В подкрепление своего заявления Вольтер привел хорошо известную аргументацию классицистов («человеческий разум не может одновременно охватить несколько событий; одно событие не может происходить в нескольких местах» и т. п.) и отсылал к авторитетам Корнеля и Расина. Для Вольтера не было сомнений в том, что трагедия должна быть написана стихами, что «ясность и элегантность» присущи французскому языку. Первоначально Вольтер придерживался сюжетов, почерпнутых из греческой мифологии и римской истории, — в соответствии с традицией.

После возвращения из Англии, в 30—40-е годы, начался период оформления мировоззренческих, философских, исторических позиций Вольтера. Они определились незамедлительно в его поистине энциклопедической деятельности: помимо художественных произведений, Вольтер издает «Философские письма» (1733), «Трактат о метафизике» (1734), публикует написанную в Англии «Историю Карла XII» (1731) и пишет «Век Людовика XIV» (1751).

Его философия не сложилась в какую-либо определенную систему, его философские взгляды были составной частью просветительского мировоззрения. Не очень смело, но вполне определенно Вольтер двигался от идеализма к материализму. Так в «Философских письмах» критикуется Декарт. Вольтер не мог согласиться с тем, что душа представляет собой мысль, скопище «врожденных идей». Вольтеру ближе рассуждения Локка о материальности и смертности души. «Я был большим почитателем Локка», — сознавался Вольтер. Ему imponировал сам пафос исследования, опыта, познания больше, чем конечные выводы, догматические и схоластические. Его размышления неизбежно сталкивались с религиозным догматизмом и приобретали все более очевидный антицерковный характер.

Главной для Вольтера была проблема религии, что свидетельствовало о первостепенном значении социально-нравственных и политических вопросов для этого французского просветителя. Однако Вольтер, быстро превращаясь в открытого врага церкви, гораздо осторожнее обращался с богом. Он следовал английскому деизму, отрицавшему религии, но сохранившему за богом роль высшего разума, высшей целесообразности бытия. Для Вольтера бог оставался гарантией человеческой морали, «уздой», необходимой для организации общества.

Пребывание в Англии во многом определило мнения Вольтера по политическим вопросам. «Я не знаю, — рассуждал он в «Философских письмах» — кто полезнее для государства, хорошо напудренные господа, точно знающие, когда встает король и когда он отходит ко сну, или же торговцы, обогащающие страну». Торговля, по наблюдениям Вольтера, сделала англичан свободными людьми и обусловила величие государства.

Англичане учредили «разумное правление», при котором у всемогущего государя «связаны руки, когда он намерен творить зло».

Вольтер следовал за Монтескье, он очень высоко ценил его как борца за свободу. Только от законов должен зависеть человек; по уверению Вольтера, всякая иная зависимость означает еще не уничтоженное рабство. Вольтер провозглашал равенство всех людей, родившихся равными, но не как членов общества, так как был убежден, что в обществе неравенство неизбежно. С монархией у Вольтера были столь же сложные отношения, как с богом. Вся его деятельность, несомненно, разрушала основы и устои

монархического, сословного общества. Но признавать это Вольтер не любил. Как и Монтескье, он был сторонником монархии, просвещенной с помощью достижений цивилизации, развития наук, ремесел и торговли. В книге о Людовике XIV он писал о «короле-солнце» как «образцовом» («всегда будет примером»), обеспечившем славу и процветание, международный авторитет Франции («Какая нация не следует французскому вкусу?»). С монархами — будь то Фридрих II или Екатерина II — Вольтер любил вступать в интеллектуальное общение, веря в их благотворную просвещенность.

Пребывание в Англии тотчас же сказалось в драматургии Вольтера. Уже «Речь о трагедии», предпосланная поставленной в 1730 г. трагедии «Брут», содержит не рационалистический комментарий к поведению персонажей, но селования по поводу свободы английского писателя и несвободы писателя французского. Для начала Вольтер коснулся, казалось бы, третьестепенного вопроса, но для француза и это предполагало немалую степень вольномыслия — Вольтер с неудовольствием высказался о «строгости» французской поэзии, о жесткости «правил», о рабской зависимости француза от рифмы, а трагедий — от поэтической формы. Впрочем, и стих, и рифма — гарантия совершенства французской трагедии, от этого вывода Вольтер не отступает.

«Англичанин говорит все, что хочет, француз говорит лишь то, что может», — в такой декларации выявляется свободомыслие Вольтера на первом рубеже, на переходе от раннего, «доанглийского» периода к «послеанглийскому». Сколько бы политического, социального смысла ни скрывалось за этими словами, они имели в виду прежде всего особенности художественной традиции, те возможности для выражения мысли, которые предоставляются различными национальными традициями. Свободомыслие Вольтера уже достаточно для того, чтобы допустить иную традицию, нежели французская, и не называть ее «варварской», но недостаточно для того, чтобы прямо поставить под сомнение классицизм как выражение абсолютного вкуса и совершенства. Шекспир для него — гений, но все же «чудовище», поскольку и правилам и вкусу он не обучен.

Вольтер признался, однако, в том, что иные из достоинств английской традиции он использовал уже в «Бруте». Не находя в английском театре элегантности, совершенства и тонкости французского, он счел преимуществом

английского преобладание действия над разговором, смелость в показе массовых сцен и конфликтов. В качестве примера такой смелости он привел сцену убийства Брутом Цезаря и тираноборческие монологи героя. Брут в трагедии Вольтера — действительно воплощение свободолюбия («я ненавижу тиранов»), гражданской зрелости и патриотизма, преданности родине и республике, т. е. герой, казавшийся в эпоху Просвещения не анахронизмом, а напротив, наглядным воплощением современного духа при всех его традиционных убранствах. Сами же эти убранства помогли Вольтеру удержать тираноборческое воодушевление на «высоте великой исторической трагедии», доверив выражение его пафоса древним римлянам, как Монтескье доверял выражение своего просветительства современным персам. Это и была мифология просветительства, мифология буржуазной революции XVIII в. Декорации и роли традиционной трагедии скрывали непоследовательность вольтеровского бунтарства.

После римских трагедий Вольтер поставил «Заиру» (1732), действие которой происходит на Востоке. И более того, он «впервые позволил французам появиться на сцене трагедии». Вольтер признал, что «благодаря английскому театру набрался храбрости и вывел на сцену имена наших королей». Видно, какой цепкой властью обладали «правила», как довлела классицистическая традиция над писателем, если нужно было «набраться храбрости», чтобы сделать такую малость!

Но не только в этом была измена принятым «правилам». Вольтер сознавался, что впервые он «отдался зову сердца и написал чувствительную трагедию». Это была важная перемена в эстетике трагедии; Вольтер сделал значительный шаг по направлению к драме, жанру современному, осваивавшему современность. Времена изменились, замечал он, нужно «подчиняться современным нравам и говорить о любви». Правда, Вольтер, ни на минуту не забывавший о требованиях «вкуса», предупреждал, что он «облагородил», насколько возможно, любовь и рядом с нею расположил то, что «более всего достойно уважения в человеке», а именно «честь, происхождение, родину, религию».

Действие «Заиры» происходит в «иерусалимском селении», где появляются «французские рыцари»; как и в «Персидских письмах», лицом к лицу оказываются Восток и Запад. При всех различиях они уравниваются в таком сопоставлении, а не противопоставляются; доб-

родетель не знает границ, и султан Оросман предстает благородным и великодушным. Не знает границ и любовь: «неверный» Оросман и христианка Заира полюбили друг друга. Источник трагедии — столкновение любви с религиозным фанатизмом и нетерпимостью.

Восточная тематика присутствует в ряде трагедий Вольтера, в том числе и в лучшей из них — «Фанатизм, или Пророк Магомет» (1741). И здесь Восток чисто условное место действия, необходимое писателю для иллюстрации его идей. Восточные одежды давали возможность замаскировать эти идеи, придать им якобы местное значение. В посвящении пьесы римскому папе Вольтер, прося «святейшество» о покровительстве, обращал его внимание на то, что он сражается против «варварской» веры «лжепророка». Но не восточное варварство обличал Вольтер: Восток дал ему возможность создать универсальный, наднациональный пример деспотизма, уклонившись одновременно от прямой критики французского абсолютизма.

«Магомет» — пьеса о деспотизме, безнравственности и беззаконии абсолютной власти. В этом ее прогрессивный, просветительский пафос. Для Магомета все средства хороши, лишь бы достичь цели — земной неограниченной власти. Для этой цели используется и религия. Сам Магомет — фанатик власти, но не религиозный фанатик. Он очень трезво и хладнокровно использует религиозный фанатизм, он выдает себя за пророка, за орудие бога, тогда как сам превращает веру в средство самой нечистой и кровавой игры. Вследствие этого религия предстает в пьесе Вольтера такой социальной силой, которая служит земным делам, может служить и самым грязным из этих дел.

Просветительский пафос изменил акценты в трагедии. Герои гибнут, но их последние, предсмертные усилия и даже сама гибель обуславливают оптимистическое звучание пьесы: отравленный Магометом Сеид зовет подняться на борьбу с деспотизмом, а Пальмира, убивая себя возле тела брата, проклинает тирана. «Пророк» разоблачен, страха он не вызывает. Тиран уязвим, источники его силы выявлены, и совершенно ясно, что общество может уберечься от такого зла в результате просвещения умов, воспитания терпимости, избавления от суеверий и рабской психологии.

«Фанатизм, или Пророк Магомет» — образец обновления выработанной классицизмом формы трагедии путем

изменения содержания, проблематики и идейного пафоса. Под пером Вольтера возникала трагедия просветительская, все больше открытая тем боевым задачам, которые возникали перед писателем. Он настаивал на «естественности и правдивости» как на главном законе современной, обновленной трагедии. Сочтя французский театр «томительно скучным», Вольтер требовал вытеснения «длинных разговоров» энергичным действием, «соответствующей обстановкой», «порывами чувств», «волнениями». Нужны не «безжизненные, а микеланджеловские» фигуры; трагедия — это «движущаяся живопись».

Довольно точное определение просветительским трагедиям дал Г. В. Плеханов: «Они изображают не **характеры**, а общественные **положения** и особенно революционные общественные **стремления** того времени»¹. Это «новое вино», которое вливалось просветителями в «старые мехи», по словам Плеханова.

Но «старые мехи» ограничивали возможности жанра; прямому сближению с современностью препятствовали законы жанра, ограничивавшего себя не только «правилами», но и проблематикой «великих событий», тематикой мифологической, исторической, «экзотической». Классицистическая закваска была в Вольтере так сильна, что он писал трагедии всю свою жизнь помня о «трех единствах» и лишь изредка делая уступки «смешанному жанру», жанру «серьезной» драмы («Нанина, или Победенный предрассудок», 1749; «Шотландка», 1760 и др.).

Скованность эстетики Вольтера, особенно в начальный период творчества, сказалась и в его поэзии. Как истинный классицист, он попытался написать свой вариант героического эпоса, создал «Генриаду» (1728), где за злоключениями исторически достоверного лица, короля Генриха IV, без труда просматривались перипетии «Энеиды» Вергилия. Ограниченность раннего этапа просветительской идеологии Вольтера наглядно обнаружилась в идеализации Генриха IV, которого он превратил в образцового, просвещенного монарха.

После пребывания в Англии, в 40-е годы, Вольтер написал еще одну поэму — «Орлеанскую девственницу» (опубликована в 1755 г.). В художественном творчестве Вольтера до 1750 г. эта поэма — высшая точка крити-

¹ Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись с точки зрения социологии // Искусство и литература. М., 1948. С. 175.

ческого пересмотра им наследия средневековья и феодализма. Такой обобщенной, итоговой оценки уходящего в прошлое общественного уклада Вольтер еще не рисовал, и поэма обозначает переход ко второй половине века — ко времени подготовки и свершения антифеодальной революции.

В поэме Вольтер не прячется за подставными фигурами, не обряжает свою мысль маскарадом трагических персонажей. Он предстал самим собой — смелым ниспровергателем вековых устоев; во всей силе и открыто проявилась его мысль, перед светом которой ничто не могло устоять, и его знаменитая «вольтеровская» ирония, превращенная в могучее средство подтачивания престижа всех авторитетов средневековья, абсолютизма и церкви.

Стихия иронии и сарказма захлестывает буквально все — даже героиня оказалась в положении трагикомическом, ибо спасение родины, защита Франции от англичан поставлена в прямую зависимость от защиты ее невинности. Жанна д'Арк — комический персонаж поэмы Вольтера, и хотя к своей героине он относится с сочувствием и явной симпатией, показать ее истинное величие он не сумел. Но совсем иное отношение вызывают у поэта вовлеченные в историю Жанны многочисленные персонажи высших сословий общества, дворянства и духовенства. Вольтер поистине безжалостен, он делает смешными и землю, и небо, и ад. Используя мышление средневекового человека, который верит в чудеса, как в реальность, Вольтер пишет фантастическую поэму, где целый мир несуразиц, предрассудков, суеверий оказывается вполне реальным, а значит, смешным, сниженным, приземленным. Между святыми на небе развертывается такая же «земная», комическая потасовка, как между французами и англичанами на земле, как между доблестными рыцарями и добродетельными красотками, отважно и яростно (хотя и безуспешно) обороняющими свою честь от настойчивых и дерзких атак.

С именем Орлеанской Девы по традиции связаны героические страницы истории Франции, Вольтер же перенасыщает поэму сценами скабрёзных «битв», кругами расходящихся от главного «сражения» за овладение Жанной. Сам король занят не битвами, а поисками своей исчезнувшей любовницы и попадает в такие положения, которые ясно говорят, что Вольтер относился к образу «непросвещенного» монарха терпимо, но крайне непочтительно.

Вольтер приземляет все возвышенное, все святыни прошлого. Легенда становится бытом, ад — «белым светом», а «белый свет» — настоящим адом. В аду оказываются все те, кого сословное общество произвело в ранг непогрешимых и великих, вплоть до королей и церковных святых — на «белом свете» ад подлости, жестокости, распутства. В своих отступлениях от героико-эротического сюжета, от подвигов Жанны, спасающей Францию и свою невинность, от многочисленных «галантных» эпизодов, написанных в духе тогдашней фривольности, Вольтер выступает как публицист, как общественный обвинитель.

В «Орлеанской девственнице» стало ясным окончательно, что главный противник Вольтера даже не монархия (монархия все же может быть «просвещенной»), а церковь, поскольку просвещение и церковь несовместимы. Святые могут быть и смешными, но церковники — страшны. Все земные пороки, все преступления сосредоточены в служителях бога. Даже любовная страсть, о которой вдохновенно и с озорством пишет Вольтер, извращена, как в сцене, где преследующий дев монах утратил человеческий облик, уподобившись кровожадному волку. Святая инквизиция с ее зловещими кострами достойно венчает деяния церкви.

Поэма «Орлеанская девственница» — создание свободного ума, плод раскованности, результат освобождения сознания от цепей рабства и фанатизма. По всем своим показателям поэма Вольтера — гимн свободе, она зовет забыть распри, покончить с кровопролитными войнами, с церковным фанатизмом, предаться турнирам любви, вернуться к человеческой природе и ее естественным проявлениям. Раскованность характеризует даже жанровую специфику поэмы. Следуя «Неистовому Роланду» Ариосто, итальянским образцам комической эпопеи, иронически трактующей рыцарские подвиги, Вольтер углубил социальное содержание поэмы, расширил сферу комического, изменил его социально-критическую функцию в соответствии с просветительскими идеологическими задачами. Раскованный, освободившийся от «правил» поэт царит в поэме как Господь во Вселенной, творя свой мир по собственной прихоти — то общаясь с читателем, то возвращаясь к своим героям, то смеясь, то гневаясь.

К 1750 г. пребывание в Париже стало для Вольтера невозможным. По приглашению прусского короля Фридриха II, игравшего роль «просвещенного монарха», Вольтер переехал в его дворец в Потсдаме. Однако великий

вольнодумец прижиться возле короля не смог, рассорился с Фридрихом и в 1753 г. его покинул. Вскоре он поселился в Швейцарии, с 1760 г. — в Ферне, возле границы с Францией, где и прожил до своей смерти.

Маленькое швейцарское селение стало на это время центром притяжения для европейского свободомыслия. Вольтер в период эмиграции открыто бросает вызов реакции, прежде всего церкви. Из Ферне распространялись нашумевшие на весь мир письма, памфлеты, трактаты со знаменитым призывом «Раздавите гадину!». Вольтер взял на себя роль общественного обвинителя по делу о преступлениях религии и роль защитника тех, кого церковь преследовала. Знаменитым стало дело Каласа, протестанта, казненного по подтасованному обвинению в убийстве сына, перешедшего в католицизм, и другие подобные дела. Они были выиграны Вольтером, сумевшим поднять общественное мнение на защиту справедливости и терпимости. В мире беззакония, предрассудков и фанатизма своим необыкновенным поведением Вольтер утверждал принципы высокой нравственности, принципы гражданской ответственности искусства — само по себе это было революционным преддверием великой Революции.

В эти годы Вольтер пишет свои итоговые философско-публицистические произведения — «Эссе о нравах и духе наций» (1756), «Философский словарь» (1764), статьи для энциклопедии. В 1760—1762 гг. он издал два тома «Истории русской империи при Петре Великом». Обратившись к еще одному «просвещенному монарху», Вольтер в то же время закрепил свой подход к истории, который основывался на старательном изучении фактов, на изучении эпохи, на поисках объективного критерия оценки эпохи («тот, кто выдает плоды своего воображения за истину, достоин презрения»).

Продолжалось и художественное творчество Вольтера, интенсивное и разностороннее: драматургическое, поэтическое (писал большие «дидактические» поэмы и маленькие стихотворения, эпиграммы, мадригалы в духе тогдашней «легкой поэзии»), прозаическое. К 50-м годам на передний план выдвигается художественная проза Вольтера, его философские повести. И не случайно они тоже приобретали характер итога, обобщения, всестороннего и концентрированного выражения всей деятельности Вольтера, совокупности его философских, исторических, эстетических трудов.

Первая из этих повестей — «Задиг, или Судьба» — была напечатана в 1747 г. В еще большей степени, нежели трагедии, повести изображают не характеры, а «положения», которые определяются авторской идеей, его философией. Следовательно, сюжет вторичен, он служит иллюстрацией, примером. «Задиг» — целый цикл таких эпизодов-примеров, связанных воедино судьбой героя. Судьба в самой незначительной степени зависит от него самого, хотя герой и умен, и храбр, и даже мудр. Задиг — тоже иллюстрация. Он призван показать своим примером судьбу добродетели в недобродетельном мире. Его судьба — непрерывная цепь уроков, которые преподносит жизнь этому «простаку».

Правда, соприкасается этот «перс», этот восточный человек не с новой для него действительностью Запада — «простак» Вольтера соприкасается с неизведанной сутью бытия. Повести Вольтера представляют процесс обнаружения этой сути. Она не имеет прямой конкретно-исторической локализации, в данном случае предстает в облике некоего Вавилона, почти что сказочной страны. Вольтер, вслед за Монтескье, прикрыл свою идею маскарадом восточных одеяний. За ними, конечно, проступают конкретные черты общества, с которыми сражался Вольтер.

В сказочном восточном наряде предстает общество, основанное на парадоксах. Задига преследуют несчастья, которые могут показаться случайными. На самом деле они закономерны в мире, где разумное не совпадает с действительным, где реальность неразумна и безнравственна. В этом мире распоряжаются тщеславие, злоба, зависть, клевета. Суд там творится быстрый и несправедливый. Своей судьбой Задиг как бы проявляет черты общества, которое держится на предрассудках, суевериях, нелепых обычаях. Пытаясь найти разумное начало бытия, Задиг сталкивается ни с кем иным, как с ангелом. И вот он-то раскрывает герою глаза на смысл происходящего. Причины зла оказываются не просто в неразумном обществе, их корни в самом механизме жизнеустройства. Деизм Вольтера, его соображения о боге, как высшем и разумном смысле бытия, — конечный пункт блужданий и поисков Задига. Как только он этого пункта достиг, все мгновенно устроилось, зло потеснилось, добро восторжествовало. Задиг стал просвещенным монархом, государство начало процветать; все благословляли Задига, а Задиг благословлял небеса.

В «Микромегасе» (1752) попытка одного из дискутирующих философов возложить все на бога вызывает

осуждение жителя Сириуса — это «все равно, что вовсе не существовать». Дела человеческие оценивают в этой философской миниатюре представители Сатурна и Сириуса. Выйдя в космос, Вольтер сделал смешными и нелепыми претензии землян на то, чтобы, согласно учению церкви, считать Землю центром Вселенной. Даже по своим размерам люди — едва заметные насекомые рядом с гигантами, путешествующими по кометам и планетам. Все относительно — наглядно убеждает Вольтер своей сказкой, и это его убеждение звучит как приговор фанатизму и религиозному догматизму. В мире, созданном фантазией Вольтера, нет ничего, что было бы раз и навсегда создано богом или же утверждено церковью.

Вместе с тем не обнаруживает и не утверждает Вольтер того, что может приобрести значение истины. Спасителен и целителен сам скептицизм, сама возможность иронически обозреть весь мир, убедиться, что бога-творца и в помине нет. Найти же истину довольно трудно в мире, в котором торжествуют суеверия и фанатизм.

Трагикомическая панорама такого мира нарисована в «Истории путешествия Скарментадо, написанной им самим» (1756). Некий Скарментадо (родившийся в 1600 г.) рассказывает о своем путешествии в Рим, Францию, Англию, Голландию, Испанию. Он добрался до Китая, до Африки, объездил весь мир и везде одно и то же — каждый твердит свое и во имя своей веры казнит неверных, во имя своего закона творит беззаконие.

Точно такая же картина предстает перед глазами героя повести «Кандид, или Оптимизм» (1759). Оптимизм, ранее питавшийся вольтеровским деизмом, его верой в высший разум и божественное провидение, в «Кандиде» — признак неискренности и социальной неграмотности. Одновременно он и способ раскрытия сути бытия приобщением к этой сути наивного сознания «простака», «перса». Кандид — тоже своего рода «простак», ибо он вслед за своим учителем, философом Панглосом, пытается приложить к жизни мерку оптимистическую. Мерка эта оказывается достаточной только для демонстрации тупого догматизма и слепоты человека, у которого нет собственного мнения ни о чем, — жизнь же измеряется бесконечностью страданий, неразумностью, чудовищным беззаконием. Вольтер осмеивает, конечно, не философию, а метафизику, т. е. абстрактное, оторванное от жизни знание, осмеивает схоластику и слепую веру.

С каждой из своих философских повестей Вольтер все глубже проникал в реальный мир, все пристальнее вглядывался в суть его социальных пороков. Поэтому он довольно быстро отказался от условности сюжета, от фантастики «Микромегаса». Вместе с тем правдоподобие не соблюдалось Вольтером; он сочинял, имея в виду доказательство своих тезисов, и никакие условности его не стесняли, никакие выдумки не останавливали.

Сама повествовательная манера Вольтера содержательно-активна, поскольку представляет собой пародирование системы мышления и поведения человека, произведенной целой исторической эпохой, воспитывавшей в человеке слепую веру и фанатизм. Чтобы опровергнуть такой тип мышления, писатель сталкивает своего символического героя с необозримым опытом человеческого общества.

В «Кандиде» оживает плутовская традиция. Герой странствует и открывает мир. Однако традиционный плут удачлив, он идет в ногу со всеми, подтверждая своим поведением суть бытия; вольтеровский же герой все время попадает впросак, и познание, открытие сути совершается через вопиющее несогласие простодушного героя и действительности. Если плут открывал нравы общества, то простак у Вольтера идет глубже, в суть общественных установлений и одновременно в суть бытия вообще. Общие законы бытия познаются не в схоластическом отрыве от реальности, а в ней самой.

Благодаря этому очевиднее становится способность Вольтера представить философские истины в наглядных жизненных ситуациях, в бытовых картинах, в увлекательном сюжете. Все необыкновенно емко, объемно, поскольку каждая сцена, каждый поворот сюжета аллегоричны, содержат в себе обобщение опыта истории в целом и символизируют общие законы бытия. Кроме того, мир вольтеровской прозы — это особенная вселенная, в которой ее создатель соперничает с самим богом. Прикидываясь простачком, Вольтер критически осматривает и оценивает все божье творение, погружает его в стихию всепроникающей иронии и тем творит особую «вольтеровскую» атмосферу, особый стиль мышления и выражения. С помощью бесчисленных парадоксов он вскрывает вопиющее несоответствие видимости и сути, принятого на веру и действительного. Стиль Вольтера — это способ осмеяния и разрушения установленных, консервативных, схоластических точек зрения.

В повести «Простодушный» (1767) появляется еще один «перс», или «простак», — гурон Простодушный. Полная неосведомленность и простодушие гурона вновь проявляют различные нелепости и условности общественной жизни. В этом зеркале здравого смысла и рассудка отражается мир, явно не обнаруживающий никаких признаков «благих божьих предначертаний», — одну только злую волю церковников, начиная от самого папы. В «Простодушном» почти не остается привычных вольтеровских небылиц, тех выдумок, которые призваны были в заостренной, гротескной, предельно обобщенной форме выразить идеи писателя. Его герой просвещается, познавая не Вавилон, Константинополь или же Сатурн, а Францию. Впервые в прямой, незавуалированной форме Вольтер изобразил в философской прозе современную Францию, монархию «короля-солнца». И предстала она отнюдь не такой, как в «Веке Людовика XIV».

Не успел Простодушный приблизиться к его двору, как оказался в Бастилии, в плену всемогущих иезуитов. «Что за страна!» — с возмущением восклицает его возлюбленная, которой тоже пришлось познакомиться с нравами придворных, погубивших ее. Не идеи, не философские системы сталкиваются в «Простодушном», а обыкновенные, порядочные, «естественные» люди сталкиваются с укладом сословно-религиозного общества. При всей своей иронии, никогда его не оставлявшей, Вольтер наделяет Простодушного и его возлюбленную разумом и любовью, качествами, которые он не осмеивает. Гурон говорит голосом самого Вольтера, он мудр, независим и дерзок. Когда умирает любимая женщина, Простодушный предстает героем трагическим. Но финал повести не трагичен, скорее элегичен. Обостренные до крайности конфликты никак не решаются. Акт мести герой не совершает — он становится образцовым офицером. «Время смягчает все», — Простодушный, как и Кандид, на свой манер, занялся возделыванием своего сада.

Видно, что писатель шел к познанию современности и к прямому ее отражению — и в драматургии, и в поэзии, и в прозе. Это познание само по себе было актом революционным, оно готовило, воспитывало революционное осознание действительности. Но стихией Вольтера было сомнение, отрицание — он останавливался, не решаясь на следующий шаг, на вывод, который следовал из его разрушительного скептицизма: на шаг революционный Вольтер не решался. Отсюда поразительное несоответст-

вие основного содержания его повестей и их концовок. Не логику сюжета, а логику истории нарушал Вольтер. Героев его произведений на самом деле ожидала иная судьба — не фисташки и финики выращивали они в своем саду, а готовились к взятию Бастилии.

ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Дени Дидро

Проспект «Энциклопедии» появился осенью 1750 г. Его окончательный проект сложился у **Дени Дидро** (1713—1784) в тюрьме, куда он попал за «богохульство» после публикации «Письма о слепых в назидание зрячим» (1749). Уже первое его произведение «Философские мысли» (1746) было приговорено к сожжению. С 1751 г. «Энциклопедия» выходила ежегодно, до 1759 г., когда издание было запрещено и 10 томов были напечатаны нелегально. «Энциклопедия» — высшее и итоговое выражение просветительства. Просветители оценивали все, всю совокупность знаний; свет разума они противопоставляли фанатизму, схоластике, слепой вере — к энциклопедичности была устремлена просветительская мысль на всех ее этапах. Сам по себе свод позитивных, научных данных выполнял разрушительную и революционную роль в обществе, основанном на незыблемости сословных и церковных догм. «Энциклопедия» просвещала, освобождала разум от оков — готовила революцию.

«Энциклопедия» сыграла роль и первого организатора антимонархических и антирелигиозных сил французского общества. Вокруг Дидро собрались самые просвещенные умы Франции (170 сотрудников), — для этого уникального издания писали Вольтер, Монтескье, Руссо, знаменитые ученые, специалисты в социальных, естественных, даже технических науках. Ближайшим сотрудником Дидро был известный математик Даламбер. «Энциклопедия» воочию, наглядно показала вопиющее противоречие между анахроническим сословным укладом Франции и колоссальными потенциями общества, социальными и интеллектуальными.

Больше двадцати лет отдал Дидро «Энциклопедии». Он был самым смелым, самым последовательным организатором этого грандиозного предприятия, его истинным вдохновителем. Такая роль Дидро проистекала не только из его организаторских талантов, но из его мировоззре-

ния, атеистического, материалистического, в конечном счете революционного. «Если кто-нибудь посвятил всю свою жизнь «служению истине и праву»— в хорошем смысле этих слов,— то таким человеком был, например, Дидро»¹. В своих философских работах Дидро высказывал мысли смелые и глубокие, предвещавшие научный материализм последующей эпохи. В «Разговоре Даламбера и Дидро» (1769) это мысли о единстве материи, о материальности всего природного, об ощущениях, лежащих в основе познания. «Все извлекается из природы»,— Дидро полагается только на «опыт и разум», пытаясь установить «законы природы». В «Сне Даламбера» (1769) «спящий» философ «в капле воды созерцает историю Вселенной», которая «непрестанно вновь начинается и кончается»; «любое животное есть более или менее человек; всякий минерал есть более или менее растение, всякое растение есть более или менее животное». «Высший разум», столь ценный деистами, обретает в «Сне» облик «паука», «нити которого протянуты ко всему». Но так как этот «паук» был бы «материей во Вселенной», то он бы «старел и умирал», как все на свете,— бог и в этом, компромиссном варианте ниспровергается, уничтожается материалистической философией Дидро. В противоположность Вольтеру, сохранявшему религию как социально необходимую «узду» дурным нравам, Дидро доказывал (например, в «Разговоре философа с женой маршала де...», 1777) дурное влияние религии на нравы, напоминал об «ужасных бедах, произведенных религией».

Основы нравственности, различие добра и зла Дидро полагал в «естественном законе», в «общей воле», в «согласии со всеми и согласии всех с вами», т. е. в общественных узах и в нравственной, разумной основе человеческой природы. Размышления Дидро о морали, о нравах содержали в себе набросок нового социального уклада. В статьях по вопросам политики, опубликованных в «Энциклопедии», Дидро возлагал на «верховную власть» заботу о счастье граждан. Государственное устройство, по Дидро, есть результат добровольного согласия людей, объединившихся ради своего благополучия, избравших себе государей «ради более надежной охраны своего счастья и ради самосохранения». В монархии, таким образом, Дидро ничего противоестественного не видел — противоестественным был для него тиран. Харак-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1961. Т. 21. С. 290.

теристика тирании, развращенного двора, беззакония и безнравственности, воцарившихся в обществе, напоминает о реальной картине Франции конца абсолютизма. Философ полагал, что республиканский строй хорош для небольшого государства, а для объединения больших стран необходима монархия, единовластие, но при условии, что монарх будет «просвещенным», радеющим о пользе соотечественников и государства.

Общество должно быть основано на «конституционных и гражданских законах»; конституцию он именует «священным» учреждением. Закон призван гарантировать равенство граждан, во всяком случае, оговаривался Дидро, «насколько возможное равенство». Видимую пользу он обнаруживал в торговле, этом источнике богатства и «смягчения нравов».

Дидро оговаривал право каждого гражданина на владение «своими благами», хотя допускал, что «дух собственности — источник всех пороков». Дидро радел о «денежном обращении и промышленности», о развитии ремесел, о целесообразном применении рабочей силы.

Словом, по всем признакам, Дидро обосновывал и оправдывал буржуазное общество как общество прогрессивное, даже идеальное с точки зрения политических, социальных, экономических, юридических завоеваний. Прогрессивность всех этих завоеваний не подлежит сомнению при сопоставлении с нормами сословно-религиозной системы, которую прямо или косвенно опровергал энциклопедист, тем паче, что буржуазно-ограниченное конечное содержание его программы было скрыто пафосом просветительства, пафосом борьбы за свободу и разум.

Для «Энциклопедии» Дидро написал статью «Философ», в которой предстал облик подлинного героя того времени. Философ — это человек, «действия которого определяет разум». Он «разъясняет причины», «наблюдает», «исследует». Он не просто судит, но ищет истину и пытается «судить правильно». Это «порядочный человек», который «хочет быть полезным». Философ «ревнив ко всему тому, что называется честью и честностью», «понятие честности столь же глубоко проникает в плоть и кровь философа, как и свет разума».

Героя просветительского Дидро превращает в идеального. Просвещение отождествляется для него с нравственным преобразованием человека и общества; разум и добро тождественны. Само собой разумеется, великий

переворот XVIII в. имел общечеловеческое и общенародное значение и его идеи могли облекаться в форму абсолютных истин и ценностей. Но и здесь не обошлось без характерного для буржуазной революции «маскарада»: буржуазно-ограниченное содержание было скрыто за костюмом Философа, за понятием разума как всемогущей и творящей добро силы.

Этот «маскарад» обозначал границы революционности Дидро. Он, например, допускал, что можно «соединить какого-либо государя» с Философом и в результате получить «совершеннейшего правителя». Не удивителен интерес Дидро к «правителю», который и Вольтеру показался «просвещенным», — к Екатерине II, купившей у Дидро его библиотеку и назначившей его пожизненным ее хранителем, пригласившей писателя в Россию. Дидро был в Петербурге с октября 1773 по март 1774 г., беседовал с Екатериной, изучал Россию и русскую литературу, собрал библиотеку русских книг.

Много писал Дидро об искусстве, выступая одновременно как философ-эстетик, теоретик литературы и как писатель, осмыслявший свою собственную художественную практику. В статье «Прекрасное» для «Энциклопедии», при всей абстрактности рассуждений Дидро, заметна его идея относительности, многозначности самого понятия, обусловленности «точкой пространства и времени» и его умозаключение: «природа всегда правдива». Многолетние «Салоны» (1759—1781), обзоры художественных выставок, свидетельствуют об отличной осведомленности Дидро в изобразительном искусстве, его вкусе, уверенности суждений. Любимыми своими художниками Дидро именовал Шардена и Греза, который «осмелился ввести быт в искусство и нанизывать события, на основании которых было бы легко написать роман». Грез «посылает свой талант повсюду — в народную толпу, в церкви, на рынки, на гулянья, в дома, на улицы». В Шардене и Грезе Дидро рассмотрел примеры искусства правдивого и нравственного («два качества необходимы для художника — мораль и перспектива»), сторонившегося той аристократической фривольности, которая воплотилась в творчестве Буше (этого «первого живописца короля» Дидро не жаловал).

Писатель постоянно возвращался к теоретическим проблемам драматургии и театра. Главные его работы: «Разговор о «Побочном сыне» (1757), «О драматической литературе» (1758), «Парадокс об актере» (1773). Дидро

не подвергал прямому опровержению наследие классицизма, с большим пиететом писал о великих драматургах XVII в., даже о «единствах» отзывался одобрительно. Его отношение к прошлому было отношением новатора, который, отдавая должное предшественникам, ясно осознавал новые задачи. Дидро тщательно обдумал все стороны театральной деятельности, все вопросы обсудил в своих диалогах. Но самым главным был вопрос о жанре современной драматургии. Уже в «Разговоре о «Побочном сыне» Дидро обосновывал н о в ы й ж а н р, который именовал то «домашней и буржуазной трагедией», то «серьезным жанром». В рассуждении «О драматической литературе» речь идет о «серьезной комедии». Этот именно жанр представляется Дидро соответствующим новому времени, новым общественным и эстетическим целям. При этом Дидро усматривал бесконечные возможности, которые можно извлечь из «общественного положения» человека, и залог правдивости усматривал в «природе характеров».

Однако принцип правды, уточненный такими важнейшими компонентами, как «общественное положение» и «характер», вступал в противоречие с ориентацией Дидро на воплощение идеала. Философ появляется и в рассуждении «О драматической литературе», в облике Автора: «Хотите быть автором? Станьте сначала добродетельным человеком». Драматург должен быть добродетельным — и добродетель призван он воспитывать своими произведениями. Идеал не противостоит действительности у Дидро так, как будет противостоять у романтиков XIX века, — идеал призван исправлять нравы, поучать, воспитывать, что вполне возможно, по убеждению Дидро, ибо «человеческая природа хороша, и очень хороша».

В литературной теории Дидро тем самым сказалась вера просветителей во всемогущество просвещения, вера в некое абстрактного человека, человека вообще и в некую общую, «в основе хорошую» его природу. Но в этой теории сказался и просветительский «маскарад», облакавший конкретное содержание в абстрактную формулу Добродетели, Добродетельного Автора. Идеал Дидро был слишком идеальным, слишком общим, обретал видимость образца, навязанного реальной действительности, никак не соотносимого с ее познанием. Дидро объяснял и нищету, и горе тем, что есть еще дурные люди, — следовательно, надо сделать их добрыми, в этом все дело. Поскольку же природа хороша, а разум и мораль всемогущи, просвещение всесильно, то достаточно воспользо-

вать на эту природу высоким примером, чтобы сделать людей добрыми и добродетельными. Именно такую задачу призваны выполнить пьесы «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758).

С одной стороны, эти произведения стали новаторскими, они вдохновлены высокими целями, за ними стоит просветительская программа. Когда Дидро изображает добродетельных людей, он посягает на целую общественную систему. В «Побочном сыне» говорится, что «происхождение» может иметь и злодей, что, следовательно, положение в сословном обществе не может выполнять роль шкалы ценностей. «Добродетель принадлежит нам», т. е. истинная ценность человека определяется его личными достоинствами, и только ими. С другой стороны, новаторская драматургия Дидро 50-х годов поражает своей искусственностью. Слабость ее — в откровенной назидательности, в подчинении жизненной правды морали. Дидро разыгрывает спектакль, чтобы показать зрителю преимущества добродетели. В «Побочном сыне» душераздирающие сцены происходят оттого, что герой пьесы, Дорваль, вынужден уговаривать девушку, которую сам любит, полюбить его друга, которого она не любит (она любит Дорваля). В конфликте дружбы и любви герою помогает разобраться его неодолимая добродетельность, а вместе с тем и услужливый случай: в конце выясняется, что предмет раздоров — сестра Дорваля. Все счастливо устранивается.

Все муки, все страдания в «Отце семейства» тоже основаны на недоразумении. Подлинного конфликта, в сущности, нет, он сочиняется дурным человеком, интриганом. Дидро достаточно смел, чтобы соединить героя этой пьесы, человека «с положением», с бедной девушкой, но недостаточно решителен, чтобы оставить эту девушку безродной: в конце пьесы выясняется, что избранница не только высоко нравственна, но и хорошего происхождения.

Дидро откровенно идеализирует своих добродетельных героев, он не жалеет восторгов и восклицаний. Пьесы «Побочный сын» и «Отец семейства» — «слезливые комедии», чувствительные и восторженные.

В герое комедии «Отец семейства» самое главное то, что он отец семейства. Его общественное положение, конечно, важно, поскольку как будто бы это и порождает конфликт: сын полюбил бедную, безродную девушку, а отец запрещает им соединиться, ибо брак будет неравным для людей «с положением». Так возникает семейная

драма, далекая от заповедей классицизма. Дидро обращается к повседневной, обыденной жизни, к ее прозе (пьесы и написаны прозой), ищет коллизии и примеры для подражания в жизни своих современников, людей рядовых. Величие он разыскивает в повседневном и доказывает, что истинное благородство, подлинная добродетель доступны каждому человеку, ибо «столько путей ведут к доброте». Не так уж важно, что Отец — человек «с положением». Гораздо важнее, что его «природа хороша, и очень хороша». Поэтому, как бы ни старался коварный и упрямый шурин Отца запутать дело, опорочить хороших людей, из этой затеи ничего не получилось. Добро неодолимо, с ним, судя по пьесе Дидро, злу явно не справиться.

В последней пьесе «Хорош он или дурен, или Любезный насмешник, или Тот, кто служит всем, но никому не может угодить» (1781) Дидро отказался от идеальных героев, предпочел таких, о которых невозможно даже сказать, хороши они или дурны. Таковы все персонажи комедии Дидро, таков вообще человек, человеческая природа. Герой пьесы, г-н Ардуэн, сочинитель стихов, пьес и дивертисментов, выступает в роли ловкого организатора различных проделок. Он не щепетилен, надувает, хитрит, но делает все это ради того, чтобы помочь наладить дела несчастных влюбленных, обездоленной вдовы и т. п. Освободившись от героев идеальных, Дидро написал веселую, озорную комедию с живыми персонажами и потешными ситуациями. В естественности и простоте он явно преуспел; это лучшая пьеса Дидро, картинка из жизни парижского света, нарисованная наблюдательным художником и выполненная в традиции нравоописательной литературы и жанровой живописи Шардена или Греза. Однако вместе с Идеалом из драматургии Дидро ушла значительная, просветительская проблематика.

В соотношении драматургии и прозы Дидро обнаруживаются судьбы и возможности, роль и значение драматургических и прозаических жанров в XVIII в. При всем значении комедий Мариво и трагедий Вольтера драматургия не сыграла в век Просвещения такой роли, какую она сыграла в век классицизма. Она бытовала больше в первой половине столетия, когда более прочными были связи с предыдущей эпохой. Что же говорить о поэзии, ставшей в XVIII в. второстепенным видом литературной деятельности, несмотря на «Орлеанскую девственницу», малые жанры поэзии Вольтера?! В стихотворчестве ца-

рили строжайшие правила; все, что приводило к нарушению установленных норм, строго осуждалось.

Свободная от такого сурового контроля проза развивалась успешно, приобретая во второй половине столетия значение ведущего вида литературы. Просветительство с его энциклопедичностью, публицистичностью, философичностью полнее и органичнее всего реализовалось в прозе, создавая такие своеобразные, но характерные для эпохи жанры, как философские повести Вольтера, как проза Дидро.

Для XVIII века, таким образом, показательным было и то, что Дидро преимущественное внимание уделял теории драматического искусства, и то, что не драматургия, а проза венчала творчество писателя, обнаруживая его новаторский и революционный характер. Не на драматургию, а на прозу Дидро оказала влияние английская литература. В «Похвале Ричардсону» (1761) Дидро писал об английском писателе восторженно («я буду читать тебя всегда»). Он не преминул похвалить Ричардсона за то, что его романы воспитывают добродетель, совершенствуют человеческую природу, возбуждают сочувствие несчастным, «заставляют плакать». И все же на передний план Дидро выдвинул правдивость романов Ричардсона и оценил их за то, что писатель не уводит в далекие, сказочные края, но возвращает в тот мир, где «мы живем»; за то, что персонажи его реальны, характеры почерпнуты в современном обществе, страсти героев «как у меня».

Образцы добродетели и слезливость Дидро оставил в своей драматургии 50-х годов. Его проза прямо отражала просветительский пафос познания и критического осмысления «природы вещей».

Роман «Монахиня» (1760) содержал в себе такое разоблачение церкви и монастырей, что был напечатан лишь после смерти Дидро, после революции, но и позже, в XIX веке, в годы Реставрации, подвергался запретам. Роман написан в принятой в то время форме исповеди, в виде дневника героини романа. Однако функция этой формы необыкновенная. Мариво или Прево использовали ее для того, чтобы обнажить душу, возвеличить то, что казалось самым ценным — способность к любви. Героиня Дидро лишена возможности любить и поведать о счастье любви — она монахиня.

Повествование от первого лица придает роману не только исповедальный, но и публицистический характер. Мария-Сюзанна Симонен выступает в роли обвинителя.

Сюзанна заговорила голосом самого Дидро, и многие страницы романа уподобляются просветительской публицистике. Правда характера не соблюдается в таких случаях; вряд ли самой Сюзанне доступна зрелость социального мышления, которая обнаруживается в ее речах, в ее рассуждениях о «человеке общественном», его нравах и «склонностях, заложенных природой» и т. п.

Сюзанна — тоже скорее «общественное положение», чем характер. Но как таковая героиня предстает во всей характерности своего «общественного положения», причем в самой наглядной, самой вопиющей форме демонстрируется справедливость радикальных выводов и обобщений вождя просветительства Дени Дидро.

Сюзанну обманом и угрозами заключили в монастырь, как в тюрьму. Монастырь и представляет собой тюрьму, вырваться из которой нет возможности. Попытки героини обрести свободу вырастают в символическую картину борьбы человека с целой системой подавления, закабаления, унижения личности. Сюзанна — человек, осознавший на пороге революции свои права: право на любовь, семью, право на свободу и, наконец, на жизнь. Тем самым ее борьба, ее вызов приобретают объективно революционный смысл.

Религия, по уверению церковников, является источником добра и основой нравственности. Но сами церковники предстают в романе Дидро «дикими зверями». Сюзанна подвергается невыносимым, изощренным пыткам, которые могут изобрести только церковный фанатизм и религиозное изуверство, а все изуверские истязания были расплатой за стремление быть собой, обрести свободу, вернуться к нормальному существованию.

Сюзанна находилась в двух монастырях. В первом из них истязаниям подвергали ее, пытки были организованы жестокой настоятельницей, подлинной тюремщицей, настоящим палачом. Во втором на муки и гибель была обречена сама настоятельница: дело, следовательно, не в том или ином тюремщике, а в противоестественности самой тюрьмы, монастырского заключения, извращающего человеческую натуру, уродующего все чувства и порывы. В воссоздании монастырских нравов, в изображении монахинь, особенно настоятельниц, торжествует реализм Дидро. Давняя традиция нравоописательной прозы была обогащена у Дидро просветительской идеологией, придавшей сценам «Монахини» смысл глубоких обобщений.

Бог в учениях церкви — опора человека, источник веры и надежды, приобщения к другим людям. Но голос Сюзанны, взывающий о помощи, — глас вопиющего в пустыне, ее дневник — та «бутылка», которую она в отчаянии бросает в бушующие волны земной юдоли, надеясь, что хоть кто-нибудь (некий загадочный «маркиз», к которому она обращается) ее случайно подберет.

Роман Дидро создает ощущение абсолютного одиночества героини. Революция была не за горами, а Дидро не мог снабдить свою свободолюбивую героиню никакой надеждой на общественную поддержку. Правда, тем самым он добился очень сильного эффекта: выразительно предстали и необыкновенное мужество героини, и мощь ее противника — целой общественной системы, этой глухой стены, о которую бьется монахиня, разбивая себя и не слыша отклика.

Одиночество героини Дидро было predetermined тем, что, объективно готовя революцию, великий просветитель субъективно не устанавливал с ней прямой связи. Морализаторство и утопизм не были признаком только его драматургии, поскольку проистекали из общей позиции Дидро, из его просветительской установки на преобразование личности, на совершенствование нравов. За широкими, общенародными горизонтами просветительства скрывался буржуазный индивидуализм. Освобождение личности — в данном случае личности Марии-Сюзанны Симонен — объективно было условием и задачей революции, антисословной, антифеодальной и в то же самое время революции буржуазной, освобождавшей личность во имя индивидуализма и частной инициативы.

На подступах к революции Дидро сумел осознать ту социальную опасность, которая заключена в индивидуализме, в раскрепостившейся и осознавшей свой интерес личности. Поистине пророческим и поныне кажется диалог «Племянник Рамо» (1762, опубликован во Франции в 1821 г. с немецкого перевода, осуществленного Гете, с оригинала — в 1823 г.). В мире, продуктом и героем которого ощущает себя Рамо, нет никаких принципов и идеалов, ничего возвышенного, нет и намека на нравственность. Дидро мастерски представил его типизированный облик в сложнейшем характере Рамо. Но подлинная сила и историзм прозаической миниатюры Дидро в том, что он, подводя итоги, заглянул и в будущее, рассмотрел в настоящем обескураживающие приметы того социаль-

ного уклада, который ожидал Францию впереди, после свершения революции.

Рамо предвещает буржуазное общество по своему содержанию, по смыслу своих убеждений, по вопиющей, принципиальной беспринципности. Ничего святого не осталось — осталась лишь непререкаемая уверенность в том, что золото всемогуще, что счастье лишь в богатстве, что общество разделилось на имущих и неимущих (а не на «сословия»). Рамо хочет быть имущим, все остальное не имеет никакой цены — ни сословия, ни происхождение, ни должности, ни какие-либо ранги. Во имя этой цели он готов играть любую роль, быть кем угодно. Жизнь — «гнусная пантомима», поскольку ради обогащения все пожирают всех.

Вне этого тотального разложения остается только Философ, только это идеальное воплощение разума и бескорыстия. Реплики Философа, спокойные, уверенные, иронические, напоминают о силе, которая стоит за этим, по видимости, скромным «я», о силе просвещения, силе разума. Эта сила проявляет себя и в том, что на свет разума извлекается его оппонент и противник, Рамо. Образ Рамо не упрощается, оценка не предопределяет анализ, отношение Философа к Рамо не навязчиво. Дидро предоставляет Рамо трибуну и с интересом, как естествоиспытатель, рассматривает это поразительное творение природы. В оценке Рамо выявляется диалектичность мышления Дидро. Рамо — истинное единство противоположностей, сплетений, переходов одного состояния в другое. Все элементы этой системы, имя которой Рамо, взаимосвязаны, составляют законченный и цельный характер беспринципного и циничного игрока в «гнусной пантомиме» безнравственного общества. Но не все здесь заведомо дурно; Рамо по-своему мудр и в своем роде талантлив. Дидро намекает на относительность истины, на ее диалектический характер тем, что разделил мудрость между оппонентами. Истина в споре — она и есть этот спор, этот диалог.

Особенно подчеркнут в Рамо его артистизм. Дидро — просветитель XVIII века, не реалист века XIX, и его герой не мог выступить в облике, например, отца Горио. Рамо артистичен, в его цинизме еще много плутовского, много от той игры в мошенничество, которую затевал традиционный плут. Высвобождение частной инициативы еще идеализировалось и поэтизировалось Дидро, переводилось в план интеллектуальной «игры».

Примером такой «игры» является последний роман Дидро «Жак-Фаталист и его хозяин» (1773), столь же необычный и «несвоевременный», как романы Стерна, под впечатлением которых он был написан. Роман Дидро сохраняет связь с традицией плутовского романа, с жанром романа-путешествия. Жак и его хозяин путешествуют, по дороге плутуют. Но не в этом путешествии смысл романа. Да и путешествие само по себе крайне странное. Роман начинается вопросами — откуда идут герои и куда, зачем направляются. Ответ — «из недалеких мест», неизвестно куда и неизвестно с какой целью. Соответственно такой вызывающей бесцельности вырастает роман, который шокирует читателя незавершенностью, «открытостью» своей формы.

Авторское «я» выступает здесь не только в традиционной форме собеседника, обсуждающего с читателем волнующие его проблемы. «Я» совершенно откровенно сочиняет роман, и об этом именно занятии ведет свои беседы. «Я» равноправный персонаж романа, в ряду других, но и выше всех прочих благодаря тому, что не скрывает, что роман представляет собой некую сочиняемую этим «я» условность. «Я» повторяет, что это и вовсе «не роман», — но если желательно читателю, то может стать и романом.

«Жак-Фаталист» — тоже своего рода «сентиментальное путешествие». На протяжении всего романа хозяин требует у Жака, чтобы тот рассказал ему о своей первой любви, и любовь становится лейтмотивом. Рассказ, однако, никак не может состояться, так же как никакое другое связное и законченное повествование. Оно перебивается непрерывными отвлечениями, вставными эпизодами, новеллами, которые рассказывают все, включая и автора, выступающего в роли персонажа. Большая часть романа написана в форме диалогов. Диалогическая форма использовалась Дидро в его философских и эстетических работах. Она соответствовала просветительским задачам, боевому темпераменту Дидро, сути его деятельности как непрерывного спора и опровержения. Всю свою жизнь Дидро вел дискуссию и предпочитал писать дискуссии, «разговоры». В «Монахине», правда, звучит голос только героини, но и это форма монолога, прямого обращения, форма художественной публицистики.

«Жак-Фаталист» — не только путешествие «сентиментальное». Это и философская, просветительская притча. Ее идеологическое просветительское содержание выра-

жено прежде всего в навязчивой идее фатализма, которой якобы одержим Жак, — точнее, в иронической подаче этой идеи, в панибратских отношениях слуги и самого рока, знаменующих освобождение человека от сковавших, поработивших его сил. Такое освобождение определяет жанр романа, его шокирующую нетрадиционность, его свободную форму. Вольтер мог сочинять небылицы для воплощения своих идей — Дидро гораздо более «жизнеподобен», его небылицы выражались не в персонажах, прибывших с других планет, а в авторе романа, который пытается убедить читателя, что он и не намерен писать романы. «Жак-Фаталист» в конечном счете написан о том же, о чем написаны и «Монахиня», и «Племянник Рамо», — о раскрепощении личности. Накануне буржуазной революции Дидро распознал и изобразил обе стороны исторического процесса: благотворное обретение свободы и губительное для нее утверждение свободного предпринимательства.

Раскрепощению личности у Дидро недоставало, однако, прямо выраженного политического идеала. От раскрепощения личности, от осуществления естественного права индивидуума на свободу — к общественной системе, основанной на равенстве экономическом и политическом, на «общественном договоре» свободных граждан, — такова программа Руссо, в которой на передний план выдвигаются политические задачи, задачи кануна революции.

Жан-Жак Руссо

Жан-Жак Руссо (1712—1778) родился в Женеве, в семье часовщика. С 16 лет началась его кочевая жизнь. Время от времени он останавливался в Париже, где сблизился с энциклопедистами. Первоначально Руссо занимался музыкой, давал уроки, переписывал ноты, сочинял музыку («Я, верно, рожден для этого искусства, так как начал любить его еще в детстве и только его любил постоянно и всегда», — писал Руссо в «Исповеди»). Заметное место на французской сцене заняла комическая опера Руссо «Деревенский колдун» (1752). Для «Энциклопедии» Руссо писал статьи о музыке. Затянувшееся становление Руссо, мыслителя и художника, дало зрелые плоды лишь в 50-е годы, когда появились его знаменитые трактаты. С этого момента странствия Руссо приобрели вынужденный характер, характер политической эмигра-

ции всеми гонимого бунтаря, осмелившегося бросить вызов целой общественной системе.

В «Исповеди» Руссо подразделял свою жизнь на два этапа — растянувшейся «посредственной молодости» с ее удачами и случайным, проходящим благополучием и «длинную цепь бедствий». Переломный момент приходится на то время, когда рождалась «Энциклопедия». Летом 1749 г. Руссо наткнулся, по его воспоминаниям, на предложенную Дижонской Академией тему «Способствовало ли развитие наук и искусств порче нравов, или же оно содействовало улучшению их?». «Как только я прочел это, передо мной открылся новый мир и я стал другим человеком... Вся остальная моя жизнь и все мои несчастья были неизбежным следствием этого рокового мгновения». «Вся остальная жизнь» — это жизнь «руссоиста», это борьба Руссо против неравенства, его попытки заложить основы справедливого жизнеустройства.

Уже в «Рассуждении по вопросу «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» (1750) он писал о несвободе человека, о рабской его доле. Цивилизация, в понимании Руссо, — составная часть опутывающих человека уз, способ извращения его естественной сути, подчинения искусственным, унифицирующим правилам. Главное, самое ценное для Руссо — это суть людей, то, «что они есть», а в обществе человек превращается в часть «стада». «Просвещенность» Руссо явно отождествлял с нравами своего века, феодально-буржуазного общества, рассуждая о той поверхностной благовоспитанности, за которой скрываются всевозможные пороки. Руссо исходит из констатации двух очевидных, совпадающих во времени процессов: с одной стороны, просвещение, «совершенствование наук и искусств», с другой — «развращение наших душ». Руссо соединил их в один процесс. Он исходил из того, в чем человечество затем многократно сможет убедиться, — достижения наук вовсе не знаменуют собой «очищения нравов», да и процветание искусств еще не признак торжества доброты.

У Руссо сразу же определилась оценка «наук и искусств» как понятия сословного, скомпрометированного вековой историей «роскоши, распушенности и рабства». Поэтому невежество, неискушенность — признак свободной от всех этих пороков человеческой природы, которая одновременно естественна, добродетельна, а также и «третьесословна» — в оценку «наук и искусств» Руссо внес пафос демократизации общества, борьбы против

привилегий. Нравственное, природное, народное — для Руссо едино суть.

Сразу же после трактата о науках и искусствах закономерно появляется «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1755). Революционная сущность руссоизма заявила о себе в этом «Рассуждении» самыми категорическими декларациями о желании «жить и умереть свободным», жить «при правлении демократическом», которое обеспечивается выборами «наиболее способных и наиболее неподкупных» граждан для осуществления правления и правосудия. И хотя Руссо решительно отмежевался от «философов», от книжного, рационального решения волновавших его вопросов, сама задача, сам пафос «Рассуждения» созрел в атмосфере просветительства. В «Исповеди» Руссо вспоминал, что именно произведения Вольтера развили в нем «любовь к знанию». Путем исследования и путем рассуждения — просветительскими путями — Руссо устанавливает, что для человека в его «естественном состоянии» неравенство почти совершенно не свойственно и что оно являет собой губительный результат эволюции человека от доброго по природе дикаря к злему сочлену «гражданского общества». «...Эти равные между собой люди-животные имели одно преимущество перед прочими животными: способность к совершенствованию, к дальнейшему развитию, а эта способность и стала причиной неравенства. Итак, Руссо видит в возникновении неравенства прогресс. Но этот прогресс был антагонистичен, он в то же время был и регрессом... С каждым новым шагом вперед, который делает цивилизация, делает шаг вперед и неравенство... Мы видим у Руссо и в подробностях целый ряд тех же самых диалектических оборотов, которыми пользуется Маркс: процессы, антагонистические по своей природе, содержащие в себе противоречие; превращение определенной крайности в свою противоположность и, наконец, как ядро всего — отрицание отрицания»¹.

В трактате «Об общественном договоре, или Принципы политического права» (1762) главный тезис Руссо — «человек рождается свободным, но повсюду он в оковах» — прозвучал как тезис политической декларации, декларации прав человека, уверенно и твердо заявленных писателем. Этот трактат, при всех издержках руссоизма, говорил о политической зрелости Руссо — и о политической

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1961. Т. 20. С. 143—144.

зрелости антифеодалного движения, и о формировании революционной идеологии в преддверии 1789 г.

Руссо уже не только критикует существующий общественный уклад как несправедливый и противозаконный — он противопоставляет ему совсем иную систему общественных отношений, возможную только при условии ломки, уничтожения старого строя. Новая система основана на общественном договоре, на добровольном соглашении свободных граждан, которое закрепляется законами, творимыми народом во имя «наибольшего блага всех», а именно во имя свободы и равенства. Как и все просветители, Руссо допускает возможность монархии («монархия подходит для больших государств»), но при условии, если монарх окажется «просвещенным», добродетельным и разумным — в чем Руссо, в отличие от Монтескье или Вольтера, явно сомневается. Выше всего воля народа, заключающего общественный договор, который может быть и расторгнут, правители могут быть отстранены от своих функций, а граждане имеют право обрести свободу.

Эстетические взгляды Руссо определеннее всего сформулированы в «Письме Даламберу о театральных представлениях. О статье «Женева» в седьмом томе Энциклопедии и, в частности, о проекте учредить театр комедии в этом городе» (1758). Недоверие к цивилизации, к наукам и искусствам выразилось в «Письме» в недоверии к социальной, нравственной роли театра. Руссо поставил под сомнение и классицистический тезис о совершенстве театрального зрелища, и просветительскую веру в ту пользу, которую эти зрелища приносят. В этих сомнениях содержалось складывавшееся в XVIII веке восприятие классицистической трагедии как анахронической, отвлеченной от реальной действительности формы изображения «великих имен, великих злодеяний и великих добродетелей». Такую отвлеченность от реальности Руссо видел в трагедиях как Кребильона, так и Корнеля, Расина и Вольтера, не усматривая меж ними различия. Вольтер как истинный просветитель рисовал примеры, чтобы просвещать умы; Руссо осознавал недостаточность слова, чтобы изменить общество: «Надо отложить в сторону философию, закрыть книги, взять в руки меч».

Видно, что Руссо улавливает существеннейшую слабость просветительства, чрезмерную веру в силу просвещения, недостаточную связь слова с делом, с политической практикой, а тем самым и преувеличение возмож-

ностей слова, в том числе литературы, в том числе драматургии.

Казалось бы, ближе Руссо комедия, и действительно, Мольером он «восхищается больше всех». Однако Руссо осудил и Мольера, усмотрев в его театре «целую школу пороков и дурных нравов». В таком восприятии Мольера сказалось то, что в конечном счете сблизало Руссо и Дидро, создателя «серьезной драмы», прославлявшей добродетельного человека. Мольер «высмеивает пороки, но не прививает любовь к добродетели» — такой приговор выносит Руссо великому комедиографу. В суровости приговора ощутимо не только недоверие к «искусствам», но и такая вера в исконную добродетельность, которая делала Руссо страстным моралистом, с пеной у рта спорившим с Мольером относительно тех уроков морали, которые должен преподносить театр. Руссо так преувеличил при этом возможности театра, что, например, с возмущением писал: «Просто невероятно, что в самом центре Парижа, с разрешения полиции, дают комедию, где... самые непростительные проделки собраны, словно для потехи», — речь идет о «Единственном наследнике» Реньяра.

В этих противоречивых рассуждениях Руссо (он и сам очень часто сознавался в крайней противоречивости своих взглядов) следует видеть и недоверие к растлевающей нравы феодальной цивилизации, к культуре той сословной верхушки, которая была поражена всеми болезнями упадка и разложения, и в то же время мифологию буржуазной революции, скрывавшей под обликом естественного, добродетельного человека свое конкретно-историческое содержание, создававшей образ некоей идеализированной, абсолютной сущности человека «как такового».

Основанная на недоверии к безнравственной цивилизации и вере в добродетель эстетика Руссо превращалась в этику, в эстетику поведения, общественных нравов. В работе о театре Руссо звал изучать не спектакли — «изучайте женщин», — писал он, поскольку «их удел — мирные заботы о семье и хозяйстве», поскольку «украшение их пола — скромность» и прочие черты прекрасного, добродетельного существа.

В «Письме Даламберу» на основе эстетики Руссо выстроилась характерная для руссоизма картина жизни противопоставленного большим городам маленького населенного пункта, жители которого трудолюбивы, разумны, свободны от тщеславия и подражательности, естественны и естественно добродетельны. Эта картина в нема-

лой степени питалась теми впечатлениями от жизни в Швейцарской республике, которые вдохновляли раннего Руссо, с гордостью именовавшего себя «гражданином Женевы». Швейцария была и всегда оставалась для Руссо не только местом рождения; при органических связях с французской культурой, руссоизм созрел в швейцарской атмосфере, на швейцарских озерах и островах, питавших сентиментальные идиллии.

Хотя Руссо безапелляционно осудил театральные зрелища, свои силы в драматургии он все же испытал, в основном, правда, в начальный период деятельности, до 1750 г. К этим попыткам принадлежит комедия «Нарцисс, или Влюбленный в самого себя» (1733), трагедия «Открытие нового света» (1741), комедия «Смелая затея» (1747).

Но именно проза сделала Руссо знаменитым «руссоистом», главой целого направления. В 1761 г. вышел роман «Юлия, или Новая Элоиза. Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп». Руссо, в свою очередь, вслед за Монтескье использовал те просветительские возможности, которые предоставлялись самой жанровой формой романа в письмах. Как бы ни иронизировал Руссо по поводу «философов» — а это он делает постоянно — «Новая Элоиза» являет собой некое подобие «Энциклопедии». Герои романа наделены поистине феноменальной способностью к рассуждению и, как истинные просветители, обсуждают в своей переписке все возможные проблемы, все подвергают анализу — и собственные сердца (в первую очередь), и свои отношения, и нравы различных государств (Париж и Женева по преимуществу), и быт, и природу, и проблемы воспитания, и вопросы религии, и состояние дел с театром, и способы создания идеальной семьи и идеального хозяйства. Можно сказать, что «Новая Элоиза» — своего рода дискуссия, идеологический спор в духе эпохи, участники которого обнаруживают в себе соответствующие эпохе данные, а именно повышенную, даже чрезмерную способность к рефлексии, прекрасную ориентацию во всех вопросах, энциклопедичность знаний и интересов.

Однако для Руссо самой главной чертой его героев была «чувствительность», утвердившаяся с этого момента как признак целого литературного направления — с е н т и м е н т а л и з м а. «Новая Элоиза» — прежде всего энциклопедия чувств, беспрецедентный по размаху эпос человеческого сердца. Вот тут как нельзя кстати пришлась

форма романа в письмах. Письма у Руссо — форма исповеди, прямых «сердечных» контактов, плод повышенной возбудимости и крайней чувствительности героев. Их сердца — тончайшие органы чувств, передающие свою вибрацию, свой трепет листкам бумаги, идущим от сердца к сердцу. Весь огромный роман Руссо — такая трепещущая, живая, подвижная материя страстей. Их поток, их эволюция составляют то, что можно назвать сюжетом романа.

Событий в «Новой Элоизе» немного, и все они служат тому, чтобы стимулировать эмоциональную жизнь героев. Юлия и ее молодой учитель Сен-Пре полюбили друг друга. Так возникает поток страстных излияний. Однако Сен-Пре беден, без роду и племени, а отец Юлии «благородной фамилии», и сама мысль об их союзе вызывает гнев у этого, в общем достойного человека. Поток переживаний трансформируется, влюбленные страдают и делятся своими горестями. Сен-Пре отправляется в длительное морское путешествие. Показательно, что перенасыщенное приключениями путешествие, которое само по себе могло составить роман в духе той эпохи, осталось совершенно вне внимания Руссо. Юлия тем временем выходит замуж, Сен-Пре возвращается — возникает море новых ощущений и переживаний. Муж Юлии делает Сен-Пре учителем своих детей. Юлия умирает, спасая тонущего сына.

Сюжет, как видно, банален до крайности. Но дело и не в нем — дело в жизни сердца, в неистощимом богатстве чувств, которые возникают в обыденных в общем ситуациях. Обыденное возвышается до эпического, до трагического, утверждается в роли возвышенного поэтического сюжета. Сердце каждого человека может быть источником воссозданных в романе страстей, чувств и размышлений — в основе романа с таким, казалось бы, заурядным сюжетом заложены самые большие и самые боевые идеи руссоизма — идеи свободы и равенства.

Чувствительность — это прежде всего проявление природы, естественное выявление сущности человека. «Мы свободны», — говорят герои романа. Это та свобода, которая, по Руссо, дана человеку изначально, представляет собой важнейшую характеристику его сущности как человека и как существа природного. Свобода героев проявляется в том, что они открывают свои сердца, дают волю своим естественным влечениям, не подавляя их пред-рассудками, условностями и «правилами». Это становится особенно ясным, когда Сен-Пре делится своими впечат-

лениями от светского общества Парижа. Общество фальшиво, лицемерно, все в нем поддельно, все подчиняется моде, пустым условностям. Герои романа принадлежат природе. Они и живут в постоянном слиянии с ней. Руссо вновь использовал Швейцарию для создания панорамы естественного существования на лоне чистой и прекрасной природы, не тронутой цивилизацией. Пейзажи, с любовью нарисованные художником,— важный элемент картины естественного бытия, характеристики героев.

Чувствительность вместе с тем — признак добродетели. Природа прекрасна, а прекрасное добродетельно в той мере, в какой прекрасна добродетель. Чувство любви, по Руссо,— самое мощное, поистине всесильное обнаружение природной добродетельности человека. Можно сказать, что «Новая Элоиза»— история добродетели столь же, сколь она является историей любви. Все перипетии любви имеют в виду перипетии добродетели, испытания, которым она подвергается, и ее славные победы. Руссо создает традиционный «треугольник» (Юлия, Сен-Пре, муж Юлии г-н де Вольмар), который представляет собой отнюдь не традиционную демонстрацию этого могущества добродетели. Самые сильные искушения отступают перед природной нравственностью героев. Души их очищаются в испытаниях, бури страстей стихают, свой голос подает разум, наступает блаженное состояние бескорыстной преданности, возникает поистине «союз сердец», союз возвышенных душ, умеющих жертвовать во имя счастья ближнего. Так закладывается фундамент идеального общества, социальной этики, разумного существования.

Руссоизм содержит в себе целую социальную программу. «Новая Элоиза»— декларация прав сердца, которая звучит как декларация прав человека. Открытие, изучение и утверждение внутреннего мира личности обретает смысл утверждения ее самобытной ценности в обществе, которое подчиняется условностям феодально-иерархической системы. «Личные достоинства»— только они определяют цену личности в романе Руссо. В исповедях героев раскрывается мир подлинных ценностей души, противопоставленных неподлинным ценностям,— происхождению, положению, богатству. Руссо пишет всего лишь о любви, но для него любовь предстает опровержением целой социальной системы, ее основополагающих понятий.

Поэтому роман об идеальной любви перерастает в роман об идеальном обществе. В этой части повествования

особенно очевидным становится утопизм и идилличность руссоизма. Ниспровергнув всю систему ценностей несправедливого общества, Руссо создает новую систему на основе нравственных понятий. Добродетель настолько всемогуща, по убеждению Руссо, что ей не составляет труда преобразовать общество. Идеальная семья Юлии становится ячейкой идеального общества. Имение Вольмаров — сущий земной рай, где хозяева и слуги живут в согласии и любви, «возделывают землю и живут ее плодами» вдали от цивилизации.

Ставка на личность, на внутренний мир, противопоставление этого мира омертвевшим условностям цивилизации — все это предвещает романтизм, формирует его ранние предромантические черты в рамках Просвещения. Сен-Пре, одинокий скиталец, не имеющий ни семьи, ни родины, гордый и независимый, — это человек как таковой, вырвавшийся, наконец, на свободу из пут иерархической системы. Это герой, начинающий сознавать свою отчужденность, свою несовместимость с обществом. Но это еще и не романтический герой: отчужденность у Руссо не приобретает смысла непреодолимой коллизии, общество без труда усваивает уроки добродетели, которые преподносит герой, охотно уподобляется ему — хотя бы в границах той пейзажной идиллии, которую создают супруги Вольмар.

Вскоре был опубликован роман «Эмиль, или О воспитании» (1762). В нем подтвердилась одна из важнейших особенностей творчества Руссо: его пропагандистский, просветительский пафос, насыщенность проблематикой, рефлексия. «Эмиль» больше похож на трактат, чем на роман, он выполняет роль иллюстрации к той системе воспитания, которую предлагал писатель в трактатах. Об этой системе много рассуждали и герои «Новой Элоизы». Коль скоро ключевое значение для Руссо имела нравственность, решающую роль приобретало формирование личности, воспитание.

Все идеи руссоизма собраны в «Эмиле» и сосредоточены в истории главного героя, в его жизненном пути, который предназначен для того, чтобы проиллюстрировать способ создания идеального человека. При этом обнажились слабые стороны руссоизма — утопизм и сентиментальная идеализация того, что Руссо называл природой человека. Природа нравственна — цивилизация безнравственна. В этих пределах располагает Руссо свою воспитательную систему, призванную лелеять первозданную

добродетель и оберегать ее от тлетворных воздействий. При этом, однако, активизируются и развиваются способности человека, его задатки; обучение имеет практический, близкий к реальной жизни смысл, противопоставленный схоластическому знанию. Важнейшим этапом жизненного пути Эмиля является создание семьи на фундаменте любви и добродетели, выработка соответствующей социальной этики. Для воспитания члена общества огромное значение, по Руссо, имеет религия. В романе о воспитании Руссо развернул свои идеи «естественной религии», некоего «народного бога», доброго и мудрого, открытого добродетельным и близким природе людям. Как все понятия в системе руссоизма, бог — плод поэтического воображения и лирического переживания, интимного общения сердец друг с другом и со всем мирозданием. К истинному богу Руссо догмы и ритуалы официальной религии никакого отношения не имеют — недаром церковь поторопилась сжечь «Эмиля», книгу и в самом деле святотатственную.

В «Исповеди» (не закончена, писалась в 1765—1770 гг., частями издавалась после смерти писателя — в 1782—1789 гг.) утвердилась еще одна черта творчества Руссо — его неизменно субъективный, исповедальный характер. Открытие сердца должно было увенчаться открытием собственного сердца, что, в сущности, и совершал Руссо во всех своих произведениях: все его герои — более или менее очевидно лица подставные, рупоры идей или носители чувств самого Руссо. Нельзя, конечно, сомневаться в принципе типизации, которая определяет характеры, созданные Руссо. Но эта типизация осуществлялась в рамках и по законам сентиментализма, для которого доля субъективно-личного была решающей.

Заявить о правах личности — такова была главная задача Руссо. Она была задачей революционной. Осуществлялась она не только в темах и идеях творчества, но прежде всего в жизненном опыте этого необыкновенного человека, в его судьбе, в истории его сердца. Декларацией прав стал исповедальный рассказ писателя об «одном человеке во всей правде его природы», рассказ о самом себе. «Исповедь», при всей органичности этой книги для творчества Руссо, обозначает движение в сторону реализма. Руссо не переписал свою биографию, он создал достоверный портрет простолюдина XVIII века в характерных чертах внешней и внутренней его истории.

Примечательно, что автобиографичность, достоверность освободили образ героя романа от идеализации. Он от природы дурен, нехорош, по своим задаткам склонен и к добру, и ко злу, противоречив и непостоянен. Гораздо внимательнее теперь Руссо к внешним обстоятельствам, к среде, формирующей личность, а не тем константам добродетели, которые ранее предопределяли свойства личности. Пафос исповеди питается намерением писателя поведать о себе все, а это «все» далеко от идеала, от добродетели. Хоть и родился он в семье, где получал «лишь уроки благонравия», он и красть научился, и вообще в годы ученичества без труда «спускался с высот героизма к низости негодяя».

Руссо в «Исповеди» несравненно диалектичнее, чем в ранее написанных произведениях. Многие свойства личности повествователя вообще нелегко классифицировать — они говорят о сложности натуры и неоднозначности ее проявлений («мое бескорыстие не что иное, как леность», и т. п.).

Вкус к идеальной личности не вполне исчез при создании «Исповеди». Он обнаруживает себя в некоторых самохарактеристиках («пламенная любовь ко всему великому, истинному, прекрасному, справедливому», «смелый, гордый, неустрашимый»), которые, однако, могут быть скорректированы внимательным читателем. Поскольку Руссо все же старался подтвердить свое обещание — «говорить правду», читатель может выполнить требование писателя — «быть справедливым», и составить достаточно точное представление об авторе «Исповеди» не как о существе идеальном, а как о личности необыкновенной в силу одаренности и в силу того плебейского вызова, который нес в себе автор. Что же касается его характера и душевных свойств, то склонность к постоянному исторжению слез, особенно во время любовных свиданий, сочетается с жестким тоном характеристики Дидро и других энциклопедистов. Руссо, например, не забывает сообщить читателю, что его бывший друг («самый старый») Дидро женился на женщине с дурным характером и сам «нескромнен и бесхарактерен», что философы, его бывшие друзья, — тираны и заговорщики и т. п.

Многие из черт рассказчика существенны, они определили в дальнейшем облик писателя, его жизнь, его общественное поведение и творчество. К ним относится любовь к свободе, независимости («Я обожаю свободу») и одновременно особая душевная чувствительность («по-

жираем потребностью любить») и т. п. Руссоизм в немалой степени — плод жизненного опыта и особенностей натуры Руссо, которая толкала его к тому, чтобы удовлетворять потребности сердца, создавая «страну химер», некий идеальный мир, населенный воображаемыми существами. «Я создал себе общество из существ совершенных, — исповедывался Руссо, — каких никогда не находил здесь, на земле».

Вот такой, вооруженный лишь талантами, потребностью в свободе и «химерами», молодой человек дерзко пускается в путь и погружается в реальный мир, не имея никакой опоры, никакой опеки. Его история — история разночинца, попытавшегося обрести экономическую независимость, личную свободу в условиях Европы середины XVIII столетия. Жизнь Руссо может показаться плутовским романом, а сам герой — одним из многих искателей приключений и удач на бесконечных дорогах Европы. Но удачи не ожидают героя, и ему не приходится надеяться на всемогущий случай. Не случайности, а закономерности говорят о себе в перипетиях истории рассказчика — закономерности социального положения человека без роду и племени, человека, осмелившегося посягнуть на устой общества.

«Химеры» быстро испарились; рассказчик понял, что «быть бедным и независимым не всегда так легко, как это воображают». Остались таланты, но стало ясным, что «слишком трудно мыслить благородно, когда мыслишь для того, чтобы жить».

На место жизни среди воображаемых «химер» пришла жизнь, сосредоточенная на самом себе, на «одиноких прогулках и мечтаниях, которыми они наполнены».

В «Прогулках одинокого мечтателя» (1778), продолжении «Исповеди», появляется образ предромантического героя. Одинокий, измученный страданиями, разочарованный во всем, гордый, ушедший от практической жизни в мир созерцания и размышления, «опирающийся только на себя», создающий «философию для себя» в противоположность тем, кто создает «философию для окружающих», занятый собственным совершенствованием, пестованием своей добродетели — таков этот герой. Трудно сказать, в каком соотношении он заключал в себе черты подлинного Руссо и черты очередной писательской «химеры». Последние говорили о себе хотя бы потому, что свое состояние Руссо изображал как идеальное, как достижение «жизни счастливой и отрадной». Действитель-

ности это никак не соответствовало, как и реальному положению писателя, но соответствовало идеалам сентиментализма.

«Прогулки одинокого мечтателя» закрепляли позиции сентиментализма во французской литературе, тогда как идеи Руссо, его трактаты воспитывали не созерцательность и мечтательность, а ненависть к угнетению, вдохновляли деятелей революции, которые не забыли, что Руссо звал «взять в руки меч».

ЛИТЕРАТУРА КАНАУНА РЕВОЛЮЦИИ И ТВОРЧЕСТВО ПЬЕРА-ОГЮСТА КАРОНА ДЕ БОМАРШЕ

Влияние Руссо на литературу, на умонастроения его современников было исключительным. Затем это влияние вышло за пределы XVIII века, стало одним из живительных источников литературы начала следующего века, романтического искусства. В творчестве Руссо заключались импульсы, стимулирующие развитие близких, но отнюдь не совпадающих идейно-художественных тенденций, в начале XIX в. ставших разными течениями внутри романтизма, а также реализма.

Одно из них питалось сентиментализмом Руссо, его чувствительностью и идиллическостью, его поэзией идеальной любви и идеальной семьи. Таков нашумевший роман близкого друга Руссо **Бернардена де Сен-Пьера** (1737—1814) «Полю и Виржиния» (1787). Как и излюбленные герои Руссо, герои этого романа живут в отдалении от губительной цивилизации, на далеком экзотическом острове, в постоянном общении с прекрасной и чистой природой, которая позволяет и человеку сохранить первозданную чистоту, исконную добродетель. Убеждение в гармоничности «естественного существования» Бернарден де Сен-Пьер сумел пронести через всю свою жизнь, через годы революции, через всю наполеоновскую эпопею («Гармонии природы» вышли в 1815 г.). Отдавая свою страсть природе, он стал выдающимся пейзажистом, его пейзажи вдохновляли романтиков.

Поклонником «Новой Элоизы» был и **Пьер-Абруаз Шодерло де Лакло** (1743—1801), издавший в 1782 г. роман «Опасные связи». В этом романе, однако, на передний план выдвинулась критическая тенденция руссоизма, отодвинувшая идиллическую и сентиментальную тенденции. Шодерло де Лакло писал о том обществе, с которым сражался Руссо,— развращенном, циничном. Соот-

ветственно в «Опасных связях» дала о себе знать характерная для XVIII века традиция галантного любовного романа. Однако тема любовной игры под пером Шодерло де Лакло получила углубленную социально-психологическую трактовку, сделавшую «Опасные связи» предшественником не только романтической, но и реалистической литературы XIX в.

«Опасные связи» — роман в письмах, как и «Новая Элоиза». Акцент и здесь ставится на переживаниях, на анализе чувств и интимных отношений. Как и у Руссо, письма являют собой форму исповеди, сердечных контактов, через которые завязываются «опасные связи». Персонажи романа сводятся в систему с помощью этих связей, целой полифонии чувств. Шодерло де Лакло преодолел одномерность в раскрытии темы любви, которая была свойственна литературе XVIII века, дававшей образцы то эротического, то сентиментально-идиллического, то слишком серьезного, то чрезмерно фривольного решения важнейшей для тогдашней литературы темы. В «Опасных связях» представлены самые разные оттенки чувства, поскольку через любовные связи раскрываются связи социальные, общественные нравы, реальный мир.

Нравы аристократического общества определяют участь руссоистского варианта любви. Ее воплощение — Сесиль Воланж и ее первая любовь, искренняя, доверчивая, чистая, добродетельная по своей природе. Письма в романе расположены таким образом, что излишняя Сесиль и ее друга оказываются в плотном кольце из иных признаний. Тем самым вместо страсти, идеализированной сентиментализмом, она обретает смысл просто первой юношеской любви, сохраняющей свою прелесть в той мере, в какой она сохраняет себя вдали от извращенности «света». В переписке виконта де Вальмона и маркизы де Мертей, перемежающейся с письмами юных влюбленных, проступает облик той «цивилизации», которую ненавидел и отвергал Руссо. Эти аристократы наделены и умом, и изобретательностью, и знанием людей, они образованны, располагают всем — и все обращено во зло.

Во Франции кануна революции распространялись не столько сентименталистские утопии Руссо, сколько его демократические и революционные идеи. Прямым наследником Руссо был **Луи-Себастьян Мерсье** (1740—1814), который занял видное место благодаря открытому демократизму своих идеалов. Словно бы предвзя и предвещая появление комедии Бомарше, вслед за

Дидро, Мерсье в своей теории драмы («О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве», 1773), в своих пьесах («Судья», «Тачка уксусника», «Неимуший» и др.) закладывал фундамент реалистического, демократического театра. В очерках «Картины Парижа» (1781) содержится правдивая картина жизни французского общества того времени.

Поклонником и последователем Руссо был **Никола Ретиф де ла Бретон** (1734—1806), написавший даже «Нового Эмиля» (1776), с тем чтобы подтвердить руссоистские идеи. В необозримом творчестве Ретифа видное место занимает роман «Совращенный поселянин, или Опасности городской жизни» (1775), тоже в письмах, тоже об опасностях, которые подстерегают «естественного» человека в условиях противоестественной городской цивилизации. Человек этот — крестьянин. Ретиф сам был из крестьян, жизнь крестьянскую знал хорошо и непременно возвращался к ней в своем творчестве как к жизни естественной.

Сколько бы ни преувеличивал Ретиф, в соответствии с сентименталистской традицией, антагонизм города и деревни, в его основе была совершенно справедливая, сделанная внимательным наблюдателем критика пороков, условностей, фальши, действительно заразивших социальную жизнь феодальной Франции. В этом романе, как и во всем творчестве Ретифа, резко увеличивается, по сравнению с произведениями сентименталистов, доля бытописательства, драматического изображения реальных жизненных обстоятельств. Как и Мерсье, Ретиф описывал Париж, оглядывая сторонним взглядом «поселянина» этот «совершенно новый мир», мир городской цивилизации, который и пугал и притягивал одновременно.

Накануне революции свое веское слово сказала, наконец, французская драматургия. Это слово произнес **Пьер-Огюст Карон де Бомарше** (1732—1799). Начиная Бомарше с создания пьес в духе «серьезной драмы». В предпосланном драме «Евгения» (1767) «Опыте о серьезном драматическом жанре» он писал об «очаровании» того пути, который «начертал прославленный Дидро» написав «Отца семейства». Бомарше — за «трогательные драмы, почерпнутые из быта», за правдивость во всем, включая язык («я считаю, как и г-н Дидро, что серьезный жанр должен создаваться в прозе»).

Однако слава пришла к драматургу лишь тогда, когда он использовал и развил традицию комедии Мольера,

Реньяра, Мариво. Путь к знаменитой трилогии («Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность», 1775, «Безумный день, или Женитьба Фигаро», 1784, «Преступная мать, или Второй Тартюф», 1792) — путь радикализации идей Бомарше в условиях подготовки революции. Менялся не просто жанр — менялось мировоззрение писателя. Приметное событие на этом пути — организованное Бомарше снабжение оружием североамериканских колоний, начавших в 1775 г. войну за независимость.

В «Евгении» граф заявлял: «Мир в себе самом и уважение честных людей — это единственная цель, к которой я смею стремиться», а барон напоминал: «нет выше блага на земле, чем добродетель». «Серьезная», но «сентиментальная» драма подгоняла действующих лиц к стандартному олицетворению поучительных примеров. В трилогии о Фигаро каждый занял место в соответствии со своим общественным положением и положением Франции накануне революции.

Фигаро — образ заимствованный, излюбленный персонаж комедии. Находчивый, изворотливый, остроумный слуга, организатор дел и делишек своих господ, уступающих ему по всем данным, кроме социального положения, — таков этот персонаж и таким он переходит в комедии Бомарше. «Севильский цирюльник» — пьеса вполне традиционная. Традиционен набор персонажей: влюбленный граф, ревнивый старик, невежественный доктор, корыстный учитель музыки. Любовный сюжет развивается как сюжет комический, преисполненный смешными положениями и недоразумениями. Переодевания, одурачивания, маскарад лиц, участвующих в любовной игре, — все это было и до «Севильского цирюльника».

Однако уже в «Севильском цирюльнике» Фигаро готовится к той роли, в какой он выступит в «Женитьбе Фигаро». Амплуа традиционного слуги узковато для него; любовные дела графа он устраивает как бы попутно, среди множества других дел, которыми ему приходится заниматься. При этом он действует как «плут Фигаро», собирая в себе традицию плутовских приключений. Но и этого недостаточно — в Фигаро ощущается третьесословная широта, плебейская, вызывающая раскованность, вызов, который он готов бросить обществу.

Само по себе это общество рисуется в «Севильском цирюльнике» традиционно-условно, и лишь в отдельных штрихах, в отдельных репликах содержится намек на

время, когда пьеса создавалась; время действия и вовсе неуловимо. С этим, со слабо выраженной социально-исторической конкретностью, связан и традиционный выбор Испании как места действия пьесы. Тем не менее эта комедия воспринималась как бунтарская: «Казалось, я потряс основы государства, — писал Бомарше, — пьеса четыре раза проходила цензуру, трижды снималась с репертуара перед самым спектаклем и даже обсуждалась на заседании тогдашнего парламента».

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» — вершина творчества Бомарше, шедевр комического жанра. Ко времени создания «Женитьбы» он окончательно утвердился на позиции сторонника жанра комедии. И соответственно поставил под сомнение такие компоненты «серьезной драмы», как «благопристойность, чистота нравов», — о чем писал в «Предисловии к «Женитьбе Фигаро». Бомарше ни в коей мере не подвергал сомнению нравственные задачи комедии; он напоминал о необходимости возвращения на сцену искусства интриги и «неподдельной веселости». И вместе с тем возвращался к мольеровской традиции «срывания масок», утверждая, что «без острых положений, беспрестанно рождаемых социальной рознью, нельзя достигнуть на сцене ни высокой патетики, ни глубокой нравоучительности, ни истинного и благодетельного комизма».

Отбиваясь от своих многочисленных недругов, защищая свою комедию, объясняя ее, Бомарше дал точную характеристику ее поэтических качеств: «Назидательность произведения в целом и отдельных его мест в сочетании с духом несокрушимого веселья, разлитым в пьесе, довольно живой диалог, за непринужденностью которого не виден положенный на него труд, да если к этому прибавить еще хитросплетенную интригу, искусство которой искусно скрыто, которая без конца запутывается и распутывается, сопровождаясь множеством комических положений, занятых и разнообразных картин, держащих внимание зрителей в напряжении...»

Все сказанное составляет замечательные качества комедии Бомарше как классического образца этого жанра. Однако Бомарше замаскировал словом «назидательность» важнейшую особенность своей пьесы, к которой настроенно и враждебно отнеслось общество его времени. Защищаясь от нападков, Бомарше писал: «В «Севильском цирюльнике» я еще только потрясал основы государства,

в новом же своем опыте, еще более гнусном и зловредном, я его испровергаю».

Так оно на самом деле и было. За пять лет до революции совершенно недвусмысленный социально-политический смысл приобретал антагонизм графа и его слуги. Бомарше внес изменения в образы традиционных героев, прежде всего в образ слуги. С первого же появления на сцене, в первой же реакции на планы графа, желающего распространить свои права на невесту Фигаро, ощутил иной Фигаро. Это уже не просто ловкий и умный слуга — это человек с чувством достоинства и чести, сознанием своего превосходства над графом, «великим коррехидором Андалусии». Фигаро, не задумываясь, не медля, бросает графу вызов, у него нет никаких колебаний и опасений, которые можно было бы ожидать от человека с низким общественным положением (он «графский камердинер и домоправитель»). В «Севильском цирюльнике» Фигаро устраивал дела графа, теперь же он устраивает свои собственные дела вопреки своему хозяину.

Сквозь «множество комических положений», через многослойную любовную интригу (Фигаро намерен жениться на Сюзанне, граф — воспользоваться своими правами на служанку; Марселина мечтает выйти за «красавчика, весельчака и сердцееда Фигаро»; паж Керубино млеет при виде любой женщины), которая влечет за собой сцены в духе галантной и фривольной литературы XVIII в., развивается главный конфликт — хозяина и слуги. Фигаро без труда ставит графа в положение стороны обороняющейся, играет с ним как кошка с мышкой. Если сравнить пьесу Бомарше с опубликованным почти одновременно с ней романом «Опасные связи», то бросается в глаза, как переменялись роли: всесильные по роману аристократы беспомощны в соревновании с Фигаро.

Блистательный монолог Фигаро об английском языке — верх остроумия, находчивости, свидетельство несомненной одаренности слуги, в том числе и литературной. Граф рядом с камердинером кажется плоским и косноязычным. И в этом заметна эволюция: в «Севильском цирюльнике» граф и умнее, и находчивее, и симпатичнее, чем он же в «Женитьбе Фигаро». В дерзких репликах Фигаро: «А если я лучше своей репутации? Многие ли вельможи могут сказать о себе то же самое?»; «С умом, и вдруг — продвинуться? Шутить изволите, ваше сиятельство. Раболепная посредственность — вот кто всего добивается», в характеристике политики, ставшей знаменитой («при-

кидываться, что не знаешь того, что известно всем»), ощутимо зрелое, сложившееся миропонимание, проявляется сдерживаемое обстоятельствами, но безапелляционное осуждение аристократического общества в его основах.

Фигаро — третье сословие накануне своей революции. Его голос недвусмысленно звучит в большом монологе Фигаро в начале последнего, пятого действия. Здесь все поставлено на свои места благодаря политической мудрости камердинера. «Вы дали себе труд родиться, только и всего», — говорит он о графе. Сила господствующего сословия — всего-навсего положение, зависящее от происхождения. Тогда как сила Фигаро — в таком социальном положении, которое вынудило его развить в себе все возможные способности, обрести «такую осведомленность и такую находчивость, каких в течение века не потребовалось для управления всеми Испаниями».

Голос Фигаро в этом монологе звучит как голос самого Бомарше. Возникает обобщенный образ выходящих на арену социальных сил. «Я все видел, всем занимался, все испытал», — такова эта мощная сила, которой пока еще предоставляется костюм камердинера.

«Была бы на то воля божья, я мог бы быть и сыном принца», — говорит Фигаро. Сословные границы предстают некоей случайностью, капризом «божьей воли». Серьезные, свободные от комической окраски рассуждения Фигаро о случае, о правде выдают в нем истинного философа и мудреца. В этих рассуждениях проводится мысль об относительности истин, о воле судьбы — в эпоху абсолютизма такие мысли звучали святотатственно, они вели к выводу о возможности совершенно иной социальной правды, иного общественного устройства. Забавы Фигаро, его плутни, его игры с графом словно бы предваряли, репетировали возможность изменения устоявшегося уклада, предполагали наличие некоей правды, «о которой умалчивают, потому что не всякую правду можно говорить». За эффектными сценами веселой комедии приоткрывался смысл «серьезной драмы» в ином варианте, нежели дидактический буржуазный театр, — в варианте разоблачительной, сатирической, реалистической комедии.

С эволюцией общественной позиции Бомарше изменялся и жанр его пьес — от «Евгении» он шел к «Женитьбе Фигаро», а от «Женитьбы» к «Преступной матери». Последняя часть трилогии, «Преступная мать, или Второй Тартюф» — «нравоучительная драма», поучительное пре-

вращение графа в добродетельного человека. Бомарше призвал зрителей пролить «сладостные слезы».

Впервые обозначено время действия — конец 1790 года. Место действия — уже не Испания, а Франция, Париж. Хотя революция состоялась, Фигаро по-прежнему камердинер. Правда, положение его улучшилось — он теперь «доверенное лицо графа»! К тому же граф строжайше запретил называть его «вашей светлостью». Перемены заметны, но не столько потому, что случилась революция, сколько потому, что неурядицы происходят в семье графа, подлинным бичом семьи является «коварный ирландец», «весьма низкой души человек», «второй Тартюф». Фигаро вновь обслуживает графа, освобождая его семью от этого злодея. Кончается пьеса декларацией Фигаро: «Умереть в вашем доме — вот моя награда».

«Преступная мать» — очень слабая пьеса. Внезапное истощение таланта Бомарше — иллюстрация к тезису о том, что большая идея поднимает искусство, а маленькая его принижает. Идея Бомарше стала столь незначительной, что ничего другого, кроме третьестепенной пьесы, получиться и не могло.

Во французской литературе Бомарше остался автором «Женитьбы Фигаро», писателем, ставшим у порога революции и предсказавшим ее неотвратимость и закономерность, обнаружившим ее исторический смысл.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕВОЛЮЦИИ

14 июля 1789 года народ штурмом взял Бастилию. Учредительное собрание приняло Декларацию прав человека и гражданина. «Люди рождаются и остаются свободными и равными в правах» — это заявление Декларации прозвучало как обобщение всего опыта просветительской, антифеодальной литературы XVIII в., как юридически оформленный ее пафос. В июне 1793 года развитие революции, задачи борьбы против внешней и внутренней контрреволюции привели к установлению революционно-демократической диктатуры якобинцев, вдохновленных идеями Руссо, идеями экономического равенства и социальной справедливости, даже культа природы. Робеспьер был истовым поклонником руссоизма. Революция обнажила и определила политическое содержание, политический пафос литературного движения XVIII в. в его прогрессивных тенденциях. Литература эпохи революции прямо наследовала литературному опыту предреволюци-

онной эпохи как традиции классицизма и сентиментализма, так и традиции предромантизма. Более того, великая революция, открывшая новую страницу всемирной истории, была разыграна в одеждах и декорациях, почерпнутых из прошлого. Такой исторический маскарад — примета литературы XVIII века, поднимавшего буржуазно-ограниченное содержание на уровень всеобщих интересов. Тем паче примета революции, удерживавшей, по словам Маркса, «свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹.

Развитие революции, ее этапы в общем виде сказались на литературе, хотя революция не обладала своей художественной системой, не разработала свою эстетику, свою художественную теорию. На первом этапе особенно сказывался авторитет классицистической традиции, ее исторического «маскарада».

И не случайно с усилением позиций классицизма усилились и позиции тех видов литературного творчества, которые с классицистической традицией были связаны прямым образом — драматургии и поэзии. Роман занял в годы революции позиции второстепенные, не выдвинув ни одного выдающегося произведения. Объясняется это тем, что годы революционных взрывов вообще благоприятны для малых, публицистических, лирических жанров. Кроме того, роман не был готов для освоения такого события, как революция, он не обладал необходимым для выполнения этой задачи уровнем историзма, несмотря на объективно революционное значение «Монахини» или «Новой Элоизы».

Два основных вида литературной деятельности периода революции — поэзия и драматургия — были представлены прежде всего творчеством братьев Шенье.

Большая часть стихотворений **Андре Шенье** (1762—1794) была написана им накануне революции. В традиционных нарядах античной мифологии (цикл «Античные стихотворения»), следовательно в абстрактномифологизирующих формах, проступала просветительская идеология. Шенье рисовал мир, который напоминал утопии Руссо, оазисы естественного существования на лоне прекрасной Древней Греции. Свою музу Шенье называл «пастушкой», она «обитала в лесах», отдаваясь «сельской невинности и тихим радостям».

При всей завуалированности и расплывчатости свобо-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 120.

долголюбивых идей Шенье, они выявлялись порой более или менее определенно. В «Гимне справедливости» воспевается свобода и равенство, социальная справедливость. В цикле «Античных стихотворений» выделяется большое стихотворение «Свобода». В диалоге двух пастухов один из них повторяет, как рефрен, слова: «я — раб», другой славит «дорогую Свободу, мать добродетели». Свободный человек счастлив, ему открыты радости жизни — рабу доступна только горечь его рабской доли. Свободный добр, благожелателен, любвеобилен — раб обозлен, жесток, ни во что не верит, никого не любит. Буколические мотивы приобрели актуальный социальный смысл — воспевать «весенние цветы и прекрасную любовь» дано свободному человеку.

Интимная лирика «Элегий» Шенье, предвещавшая романтизм, примечательна проникновением во внутренний мир человека и утверждением его красоты и неповторимости, преодолевавшей стереотипность традиционноклассицистического мышления. Лирический герой поэзии Шенье, преданный любви и общающийся с музами, исповедующийся в своих страстях и страданиях, — один из предшественников романтического героя. Буколическая идилличность оттесняется пессимистической настроенностью поэта, который «во всем находит душу свою и свои страдания», пытается скрыться и «остаться наедине с собой». «Быть собой» — и «не служить владыкам», «не жить с глупцами» — оппозиция внутреннего и внешнего ощущается как предромантическая оппозиция личности и общества.

Начало революции преисполнило Шенье энтузиазмом. Франция, Свобода, Народ — постоянные темы его од. Однако в условиях революции его абстрактный, мифологизированный пафос быстро конкретизировался. Шенье — публицист и поэт — занял совершенно определенную политическую позицию. Восторженный гимн посвятил он Шарлотте Корде, убившей Марата, и не стеснялся, в брезгливых выражениях характеризуя якобинцев, призывать к расправе с ними.

Накануне революции сложилась характерная для ее первого этапа драматургическая теория **Мари Жозефа Шенье** (1764—1811). «Возбужденный с детства сочинениями великих людей, возмущенных тиранией» («О свободе театра во Франции»), т. е. возбужденный просветителями, Мари Жозеф Шенье посвятил себя жанру трагедии. Он считал, что «театр — это средство народного

просвещения», самый эффективный способ воздействия на сознание. Следовал Шенье древним грекам, французским классицистам, Корнелю, Расину, Вольтеру. Однако все они не смогли, по мнению Шенье, создать трагедию национальную — ее создание он и считал своей задачей.

Первой национальной французской трагедией Шенье называл свою трагедию «Карл IX, или Урок королям». Для этой цели он выбрал драматический момент истории — Варфоломеевскую ночь. Истребление гугенотов дало возможность драматургу преподнести наглядный урок, показать жестокость тирании, ее коварство и злобу. Пьеса была с огромным успехом представлена осенью 1789 г. В посвящении Шенье отразил ту атмосферу, которая возобладала с первых шагов победоносной революции, подготовленной просветительством. Шенье упивается свободой, он славит отчизну, добывшую это величайшее благо. «Свободному человеку свободной Нации» посвящает он свою трагедию. Бастилия разрушена — высокий просветительский лексикон приобрел теперь в глазах Шенье значение реальности. Реальности национальной: революция ознаменовала для него возникновение нового понятия, нового единства, национального единства. Таким образом, пафос национальной трагедии Шенье отражал не просто эволюцию жанра трагедии в сторону национальной тематики, но переход французского общества от феодализма к капитализму.

Главное в драматургии Шенье — не сюжеты, не темы, но идейный пафос, пафос республиканизма и свободолюбия. «Жан Калас» (1791) был написан на национальный сюжет, по поводу нашумевшего дела протестанта Каласа, ставшего жертвой фанатизма католиков, а «Кай Гракх» (1792) знаменует отступление от французской тематики, обращение к образу римского народного трибуна II в. до н. э. Однако этот образ не отдалил от революции, а приблизил к ней, отразив развитие и революции, и драматурга в сторону идей народной республики, идей якобинцев. В образе народного трибуна воплощены черты не просто тираноборца, а борца против имущих, за которым стоит новая социальная сила — неимущие, народ.

Пафос и стихию революции Мари Жозеф Шенье выразил в своей поэзии. Он создал «Песнь 14 июля» по случаю годовщины взятия Бастилии и целый цикл гимнов, воспевавших подвиги патриотов. Знаменитой стала «Подходная песня» (1794), марш республиканских армий, от-

правляющихся в бой и готовых умереть за республику и Францию.

На втором этапе революции возникла революционная публицистика (памфлеты Марата), народно-демократическая драматургия и революционная песня, самый демократический литературный жанр, возникший в ходе революции. Ее демократизм определялся связью с народной песенной традицией; часть революционных песен была анонимной. Образцом авторской песни осталась знаменитая «Марсельеза» **Руже де Лилия** (1760—1836), а к числу анонимных, народных песен относится «Карманьола». В отличие от стихов Мари Жозефа Шенье, пафос которых и стилистика определялись классицистической традицией, а значит, в немалой степени риторичностью и абстрактностью, революционная песня отмечена народным мышлением, она конкретна, естественна, в ней заключена такая сила, что «Марсельеза» осталась одним из самых живых и великих олицетворений революции.

Второй этап развития революции отражен в творчестве **Сильвена Марешаля** (1750—1802). Своей идейной эволюцией Марешаль как бы подвел итог всему этапу французской революции. Начиная с увлечения абстрактно-гуманистическими просветительскими идеями, а завершил свой путь будучи видной фигурой бабувистского движения, коммунистического «заговора равных». Не случайно он возвращался к своим стихам, дополняя и дорабатывая их в соответствии с новыми настроениями. Сначала это были весьма идиллические «Анакреонтические песни», потом, с 1781 г., три издания основного поэтического произведения, изменявшего свое название по мере изменения содержания, вторжения темы народа и революции, критических мотивов, разоблачительных по отношению к тиранам и религии. Марешаль вместе с революцией, с ее литературой шаг за шагом осмыслил и уточнял само понятие «народ», от того весьма неопределенного символа прогрессивности, которым широко пользовался Андре Шенье, до конкретного образа бедняка в его социально-экономическом положении, пролетария, санкюлота («Новая песня для предместий», 1796).

Итогом эволюции является пьеса Марешаля «Страшный суд над королями» (1793). Высокий уровень исторического и политического мышления писателя-революционера демонстрируется в этой пророческой аллегории, отражающей смену эпох, уход в прошлое всемогущих королей и приход к власти вчерашних бесправных и бессиль-

ных санкюлотов. Пьеса Марешаля публицистична; как вся литература революции, она рассчитана на сочувствующую, понимающую аудиторию. Она представляет собой, как все лучшие произведения революции, истинно революционный акт.

На пустынном острове появляются семь королей, римский папа и русская императрица Екатерина, в сопровождении санкюлотов разных стран. Увлекавшая Вольтера и Дидро, «просвещенная» русская императрица изображена распутной и развязной. Короли низложены, Европа свободна. Тираны смешны и нелепы. Следуют фарсовые сцены — недавние властители начинают меж собой драку. В конце они проваливаются без следа, земля расступается и проглатывает всех. Страшный суд свершился.

Сильвен Марешаль обошелся в своей пьесе без одежд и декораций, рожденных классицистической традицией. Для этого революционера не было необходимости в историческом маскараде — Марешаль выражал интересы той части третьего сословия, идеи и задачи которой были свободны от буржуазной ограниченности. На этом, самом радикальном крыле революционных сил, там, где создавались «Карманьола» или «Новая песня для предместий», отступала классицистическая традиция, уступая место революционному романтизму и реализму, открывая путь XIX веку.

«Но как только новая общественная формация сложилась, исчезли допотопные гиганты и с ними вся воскресшая из мертвых римская старина — все эти Бруты, Гракхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам Цезарь»¹.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1957. Т. 8. С. 120.

ХІХ ВЕК



ВВЕДЕНИЕ

В истории французской литературы период 1794—1871 гг. воспринимается как период особенный прежде всего благодаря четким границам социально-политической истории: ими являются революция 1789—1794 гг., революции 1830 и 1848 гг. (как промежуточные границы) и Парижская коммуна. По классическому определению В. И. Ленина, «первая эпоха, с великой французской революции до франко-прусской войны, есть эпоха подъема буржуазии, ее полной победы. Это — восходящая линия буржуазии, эпоха буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности, эпоха быстрой ломки переживших себя феодально-абсолютистских учреждений. Вторая эпоха полного господства и упадка буржуазии, эпоха перехода от прогрессивной буржуазии к реакционному и реакционнейшему финансовому капиталу. Это — эпоха подготовки и медленного собирания сил новым классом, современной демократией. Третья эпоха, только начинающаяся, ставит буржуазию в такое «положение», в каком были феодалы в течение первой эпохи. Это — эпоха империализма и империалистских, а также вытекающих из империализма, потрясений»¹.

Революция 1789—1794 гг. подвела итог как эпохе классицизма, так и эпохе Просвещения, соединив их литературно-идеологический опыт и подкрепив его авторитетом великого политического события.

Начало новой литературной эпохи обозначалось по мере формирования романтизма. 1794—1830 годы — вре-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 143.

мя возникновения и утверждения **романтизма** как главного художественного направления («эпоха романтизма»), 1830—1871 годы — время утверждения в такой роли сформировавшегося и ранее **критического реализма** («эпоха реализма») и одновременно дальнейшего развития и трансформации романтизма.

Тотчас же после термидорианского переворота появились первые произведения тех писателей, которые стали ведущими на новом, послереволюционном этапе,— Шатобриана, Констан, Жермены де Сталь. Но осознаны как романтические, как предвестники нового направления они были не сразу. Осознание этого шло в немалой степени через усвоение и обсуждение иностранных, английских и немецких примеров. Немалую роль в этом сыграл Бенжамен Констан, который познакомился с Гете и Шиллером в Веймаре, не скрывал своего восхищения великими немецкими писателями, а в 1807 г. попытался поставить вдохновенную Шиллером трагедию «Валленштейн». Нашумело предисловие Констан к этой трагедии, поскольку автор высказался в пользу созданной немцами драматургической формы, считая ее современнее французской, классицистической. В 1813 г. появился французский перевод «Курса драматического искусства» Шлегеля с его резким противопоставлением искусства романтического искусства классицистическому.

Никакая другая страна в мире не приобрела в то время такого богатейшего опыта социально-политической борьбы, как Франция. Пройдя в течение очень короткого периода с поистине головокружительной скоростью все фазы буржуазной революции, прошла затем этапы Директории (1795—1799), Консульства (1799—1804), Империи (1804—1814), Реставрации (1814—1830) и вновь революции 1830 г. Весь период 1794—1830 гг. во Франции — период необычайно ожесточенной и открытой политической борьбы. И Шатобриан, и де Сталь, и Констан, и Ламартин, и многие другие романтики были не только писателями, но и политическими деятелями, публицистами.

Важнейшими особенностями французского романтизма были его зависимость от просветительства и его противостояние классицизму. Романтизм осознавался как нечто прежде всего противостоящее классицизму, нечто постоянно соотносящееся с ним и от него отличающееся. Классицизм в начале XIX в. напоминал и об эпохе Просвещения, и об одетой в классицистические одежды рево-

люции. Поэтому поначалу скорее левые, чем правые, были сторонниками классицизма. Лишь позже классицизм отождествляется с контрреволюцией, с Империей, он начинает поставлять свои «одежды» реставрируемой монархии, которая нуждалась в исторических параллелях для доказательства своего мнимого величия. Классицизм стал оживать особенно тогда, когда при дворе недавнего республиканца, а теперь императора Наполеона вновь появились напудренные парики; затем появятся упраздненные революцией дворянские титулы, а еще позже, в годы Реставрации, и сами дворяне, которые постараются возродить уклад абсолютистской монархии.

Впрочем, классицизм стал использоваться как оружие в борьбе с революцией и просветительством тотчас же после переворота 9 термидора; промонархистские круги все откровеннее противопоставляли абсолютистский XVII век веку XVIII. Наполеон тоже поддерживал классицистические традиции, но предпочитал возвращение не к монархическому XVII веку, а к античности, к республиканскому Риму, что больше импонировало Империи, выросшей из республики и своим республиканизмом козырявшей. При всем том Наполеон категорически предпочитал Корнеля Шекспиру. Империя Наполеона сыграла немалую роль в сдерживании новых, романтических веяний.

Трудности, возникшие перед новыми, романтическими веяниями, определялись и распространившимся в наполеоновскую эпоху национализмом. Романтизм во Франции воспринимался как иноземное, «немецкое» явление, книга де Сталь о Германии была уничтожена, а сам автор выслан за пределы страны. Легенда о романтизме как о «варварском» продукте «германского духа» держалась во Франции очень долго, противопоставление ему «организованного», «дисциплинированного» и «цивилизованного» французского начала осуществлялась правыми во Франции на разных этапах XIX и даже XX вв. Если классицизм, питающий реставрационные иллюзии, постепенно отождествляется с консервативным прошлым, то просветительство воспринимается как рациональное ядро революции, как олицетворение абсолютных истин Разума и Равенства, защита которых становилась делом все более необходимым и все более нелегким по мере того, как Франция — как казалось — поворачивала от эпохи Просвещения к феодально-церковному средневековью.

ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННАЯ ЭПОХА И ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНТИЗМА

Поскольку весь период от революции 1789—1794 г. к революции 1830 г.— переходный, период тяжелых боев за утверждение складывавшегося в эпоху Просвещения буржуазного общества, то и традиция просветительства сохраняла свою жизненность. Этим объясняется, например, факт исключительной популярности Вольтера после Революции. Так, в 1799 г. **Эварист-Дезире де Парни** (1753—1814) издал «вольтерьянскую» поэму «Война богов». Незадолго до революции Парни написал цикл «Любовных стихотворений», сблизивший его с сентименталистским, руссоистским направлением, непосредственно предшествовавшим романтизму. В полном соответствии с традицией просветительства, в «Войне богов» верный Вольтеру поэт осмеивает христианскую религию, богов, ангелов и святых. Игривая, фривольная поэма Парни, как и «Орлеанская девственница» Вольтера, снижала высокие сюжеты христианских мифов, придавала священному писанию характер непристойного фарса. Пародировать Библию Парни продолжал и позже, в сатирических поэмах «Потерянный рай», «Галантные приключения Библии» (1804).

Французская литература складывалась в начале XIX в. в условиях, когда свое великое слово сказала История, когда в движение пришли социальные силы и на переднем плане оказалась их борьба. Общественные потрясения, опыт социальной жизни эпохи революции развивали историческое миропонимание. Наиболее очевидным свидетельством формирования историзма во французском самосознании было возникновение знаменитой школы и с т о р и к о в, которые, путем изучения источников, фактов показали жизнь общества, открыли решающую роль классовой борьбы. К этой школе принадлежали труды Франсуа Гизо («История английской революции», «История цивилизации в Европе» и др.), Огюстена Тьерри («История завоевания Англии норманнами», «Письма по истории Франции» и др.), Жюль Мишле («Принципы философии истории», «История Франции» и др.).

Исторический принцип объяснения жизни общества мало-помалу распространяется и на жизнь литературы; в эпоху романтизма складывается литературная критика, основанная на изучении истории литературы. Появился первый крупный литературный критик, игравший в лите-

ратурной жизни роль не меньшую, чем писатели, — им был **Шарль-Огюстен Сент-Бёв** (1804—1869)¹. Метод исследования литературы, который связывается с именем Сент-Бёва, прямо определялся историзмом, привнесённым социально-конкретным мышлением романтиков, получил название биографического. Биографический — значит отказавшийся от измерения произведений неизменными, абсолютизированными канонами, значит исходящий из самого произведения, из неповторимой индивидуальности писателя, в которой отразилось неповторимое своеобразие эпохи. Сент-Бёв заговорил о необходимости создания научной литературной критики, об ее уподоблении естественным наукам, изучающим законы природы. Такое научное изучение литературы начинается с постижения «внутренней сущности и закономерности гения», полагал Сент-Бёв, будучи в то же время уверен, что «эхо социальных потрясений рано или поздно должно найти отклик в поэзии»: видно, что Сент-Бёв, как и все романтики, был сыном своего века, века революции. Именно поэтому ему нетрудно было оценить значение литературной деятельности своих современников, своих соратников. Ему было ясно, что деятельность эта знаменует не что иное, как «революцию в сфере искусства». Начало этой революции, по убеждению Сент-Бёва, положили Шатобриан и де Сталь, представители двух противоборствующих идейных течений в романтизме.

Уже первые годы существования нового, буржуазного общественного уклада, как бы он ни назывался — республикой или империей, поражали несоответствием того, что желали увидеть просветители, тому, что на самом деле получилось. Восторжествовали собственники и предприниматели, они с энтузиазмом обогащались, предав забвению энтузиазм борьбы. Жизнь подтверждала справедливость того беспокойства, которое выражал Марат, предвидевший, что власть аристократии по происхождению сменится властью аристократии денежной.

Разочарование было наиболее отчетливо выраженным умонастроением мыслящей Франции. Разочарование испытали сторонники ниспровергнутой монархии. После переворота 9 термидора они объявили войну революции, просветительству и послереволюционному общественному

¹ Основные труды: «Литературные портреты», «Пор-Рояль» (5 т.), «Беседы по понедельникам» (15 т.), «Новые понедельники» (13 т.) и др.

укладу, в котором выскивали и без труда находили органические пороки. Тотчас же после революции во Франции возник очаг, так сказать, «аристократического романтизма», точнее говоря, он возник за пределами Франции, поскольку такая литература в значительной своей части создавалась эмигрантами.

Франсуа-Рене Огюст де Шатобриан

В 1797 г. был опубликован «Опыт исторический, политический и моральный о прошлых и нынешних революциях, рассмотренных в их связи с французской революцией» виконта **Франсуа-Рене Огюста де Шатобриана** (1768—1848). Опубликован «Опыт» был в Лондоне, где с 1793 г. находился Шатобриан после службы в армии эмигрантов, в которую он попал из чувства долга перед рухнувшим режимом.

Шатобриан хотел определить свою позицию между крайностями — как атеизма, революции, так и религиозного фанатизма, контрреволюции. Он уходил в область чисто личного переживания, в сферу субъективности («этот труд я предпринял для себя, только для себя») — тем самым в его методе обозначались предпосылки романтического осмысления действительности. За «Опытом» стоит — не выдвигаясь еще на роль героя, не превращаясь в специальный предмет изучения — страдающая личность, болезненно переживающая несовершенство мира и свое отчуждение, идущая «против всех».

Уже в первой книге Шатобриана видна закономерность исторического взгляда на действительность. Революция сама по себе раскрывает Шатобриану значение коренных социальных поворотов в судьбе отдельных людей и вынуждает искать прецеденты, а также причины революций, чтобы соотнести их с очевидными для современника французской революции последствиями. Шатобриан выступает в роли историка, исследователя, пытающегося найти закономерности человеческой истории, хотя понять ему хотелось одно — «кто я такой».

Шатобриан рисует «романтическую», исходящую из эмоционально-этических оценок («я пишу, весь дрожа») картину поведения «несчастливого», этой одинокой личности в мире коррупции. «Несчастный» пытается «полностью изолироваться, избежать общества, ибо оно естественный враг «несчастливого». «Несчастный» вырисовывается как фатально обреченный, отторгнутый, виновный без всякого

суда. Его ответ обществу — молчаливое гордое презрение субъекта, осознающего свое призвание и свою добродетель.

В 1800 г. Шатобриан вернулся во Францию и опубликовал «Гений христианства, или Красоты христианской религии» (1802). Свой труд он противопоставил «вольтерьянскому духу», и в частности поэме Парни «Война богов». Церковь в изображении Шатобриана щедра, бескорыстна, поражает писателя своими неисчислимыми благодеяниями. Революция с ее атеизмом и непочтительностью к устоям монархизма оказывается всего-навсего проявлением безнравственности. Шатобриан попытался доказать, что христианство — единственный залог устойчивого, гуманного, нравственного социального существования.

«Мученики» (1809) — эпическая поэма христианской веры противопоставлена эпическим поэмам античности. Шатобриан здесь верен классицистическим правилам. Он не сомневается в том, что «в литературе есть неизблемые принципы», среди них — «правило трех единств, которое относится ко всем временам, ко всем странам, ибо оно основано на природе и содействует высшему совершенству». Шатобриан полагал, что лишь «опираясь на великие традиции и славные имена», лишь в «неизменяемом примере старой литературы» французская современная литература найдет путь к совершенствованию. Он с «крайним удовольствием» наблюдал «возвращение к принципам вкуса и разума». Но следование древним примерам должно быть «в свете нового дня». Ни консерватизм, ни верность классицистическим «правилам» не помешали, однако, появлению в поэме живых картин, воссоздающих «дух эпохи», разнообразие сменяющихся друг друга цивилизаций, появлению проникновенных пейзажей. У Шатобриана была своя тропа к правде и искренности — это была тропа в девственный лес, к природе, к не отделившимся от нее дикарям.

В начале века Шатобриан создал образы романтических героев — Атала и Рене (повести «Атала» (1801), «Рене» (1802)). Писатель рассказывает о колонизации французами Америки, о племени индейцев начезов, о мудром индейце Шактасе, который побывал в мире цивилизации сначала как заключенный на галерах в Марселе, а потом как свободный человек при дворе Людовика XIV. Затем говорится о французе Рене, который добрался до начезов и стал приемным сыном Шактаса. «Атала»

представляет собой рассказ Шактаса о его приключениях, который выслушивает Рене. Шактас вспоминает свою молодость, встречу с красавицей Атала.

Красочно, с большой живописной силой воссоздана экзотическая природа, необычные нравы необычных, диких людей — фон истории Атала и Шактаса, их пламенной любви. Любовь возникает с первого взгляда, — ведь это чувство, соединяющее прекрасных, идеальных героев, венчающее их совершенство страстью идеальной. Шатобриан убедительно показал в «Атала» силу и красоту любви, и все же не мог не навязать своим героям драму столкновения любви земной и любви небесной. Как некогда Ева, первая женщина, Атала вынуждена расплачиваться за любовь, несущую печать греха. У самого порога земного блаженства Атала умирает.

«Рене» — тоже исповедь, но на этот раз Рене рассказывает, а Шактас слушает. Шактас поведал о том, что сделало его мудрым, обеспечив спокойствие души на всю жизнь, Рене — о том, что сделало его несчастным, одиноким.

Беспокойная натура его рвется на большие просторы, он путешествует, познает мир. Рене — один из первых в мировой литературе образов, ставших классическими для романтизма. Он — «несчастный», он живет с вечной мукой, нигде не находит себе покоя — ни в родной Франции, ни в девственных лесах Америки. Для него характерна фатальная, абсолютная несовместимость с любым образом жизни, как бы он ни вовлекался в жизнь племени своими поступками, воинскими подвигами, любовью к туземной женщине.

Атала и Рене — два облика консервативного утопизма Шатобриана. Они неравноценны и неравнозначны. Не ангелоподобная Атала сохранила жизненность, а нелюдимый и несчастный Рене. За этим странным французом скрывался другой «несчастный француз» — сам Шатобриан, его взгляд на историю народов и на современную эпоху с ее «испорченными нравами», скрывалось то мировосприятие, которое складывалось в эпоху резких социальных сдвигов и потрясений, закрепясь вскоре как романтическое. Исключительно популярный в начале XIX в. в кругах реакции как апологет христианства и реставрации, Шатобриан остался в литературе как один из первых выразителей романтического духа сомнений, разочарования и скорби.

«Политизированный» французский романтизм был «политизирован» в границах определенного, романтического метода. Благодаря этому возникла родственная близость между романтическими героями де Сталь и Шатобриана. Политизация сказывалась определенным образом в различии и даже противоположности идейных течений в границах романтизма, а романтический метод вел к неизбежному сближению всех «лишних людей», отмеченных «мировой скорбью».

Анна-Луиза-Жермена де Сталь

Анна-Луиза-Жермена де Сталь (1766—1817), дочь Неккера, министра финансов при дворе Людовика XVI, после термидорианского переворота вернулась во Францию (уехала в 1792 г.) и заняла видное место не только в литературной, но и в политической жизни Парижа. Она была противником и монархии, и империи Наполеона — в 1803 г. была изгнана из Парижа, а в 1810 г. — из Франции. Наполеон и де Сталь были непримиримыми врагами.

Выступления де Сталь отличала от писателей консервативно-монархической ориентации прямая связь с просветительством. В 1788 г. она опубликовала «Письма о сочинениях и личности Ж.-Ж. Руссо». В предисловии де Сталь писала о потребности «выразить свое восхищение» этим человеком. У него де Сталь нашла восхищавшую ее систему воспитания («Эмил»), убеждение в силе чувства, в добродетели, возникающей из чувства любви, поистине всецельной. В большом труде «Влияние страстей на счастье индивидуумов и наций» (1796) она пыталась основать социологию на фундаменте изучения «собственного сердца», на рассуждениях о личности, о страстях, добродетелях и пороках. Де Сталь, как писательница французская, сознававшая, подобно Шатобриану, что писать «не думая о революции» невозможно, в свою очередь размышляла о власти, о социальном строе, о силах, управляющих историей народов. Исследование человека «отдельного», «одного за другим» неудержимо влекло ее к исследованию «эффекта совместных действий». Связи личного и общественного у де Сталь возникают как нечто естественное, неизбежное, необходимое. Среди страстей есть одна, которую писательница явно предпочитает, — это любовь. Она превращает человека в существо альтруистическое и добродетельное.

На идее совершенствования общества и на идее исто-

рического развития «духа человеческого» основан труд де Сталь «О литературе, рассмотренной в ее связях с общественными установлениями» (1800). Задача де Сталь — «изучение влияния религии, нравов и законов на литературу и влияние литературы на религию, нравы и законы». Сама эта задача означала решительное отступление от классицистического принципа, согласно которому литература определялась незыблемой категорией «вкуса», реализовавшегося в античной литературе или же в литературе французского классицизма. Для де Сталь литература — явление относительное, поскольку варьируется в зависимости от времени и места возникновения. Она довольно пространно пишет об истории литературы, начиная от античной, включая итальянскую, испанскую, английскую, немецкую литературы. Такая широкая картина разительно отличалась от традиционного франкоцентризма. Де Сталь пыталась отдать должное всем народам и каждой из эпох.

Значение книги де Сталь «О литературе» не сразу было осознано. Лишь позже стало ясно, что на самом пороге нового века появилось произведение, предвещавшее коренные изменения в литературе, содержащее в себе многие из основных положений формировавшегося романтизма. Де Сталь намечала путь литературе нового времени в самом широком смысле, литературе, освободившейся от подражательности, от власти априорных критериев и от суровой регламентации, литературе, руководствующейся принципом правды, верности природе. В таком, широком значении идей де Сталь приоткрывается особенность французского романтизма, который — как никакой другой — создавал предпосылки развития критического реализма. Связав литературу с жизнью, с изменчивой природой социальных, национальных условий, де Сталь определяла начала объективного, научного понимания художественного творчества.

Книга де Сталь «О Германии» была представлена в издательство в 1810 г., долгое время подвергалась цензурной обработке, затем тираж был уничтожен, а автору было предложено покинуть Францию (во Франции это произведение вышло в свет в 1814 г.). Де Сталь осмелилась говорить об относительном превосходстве Германии над Францией, что для французского национализма, резко усилившегося в годы наполеоновской Империи, было невыносимо («Ваша книга не является французской», — писал автору министр полиции).

Чрезвычайно важна глава 11-я — «О поэзии классической и поэзии романтической». Важно само соотношение и противопоставление понятий «классический» и «романтический» (заимствованное у немцев). Де Сталь оспаривает отождествление слов «классический» и «совершенный» — для нее «классический» означает всегонавсегда «старый», ориентирующийся на древних греков и римлян. У двух типов искусства разные источники — этими источниками являются язычество и христианство. Искусство, следующее античным образцам, при всем возможном совершенстве, «не связано в наше время ни с чем национальным». Этим объясняется непопулярность французского искусства, «самого классического из всех современных». Романтическая литература, заключает де Сталь, является единственной литературой, способной к совершенствованию, «так как корни ее в нашей собственной почве, и только она может расти и вновь оживать».

Де Сталь считает условностью пресловутые «три единства», советуя отказаться от них в том случае, если они оказываются помехой для главного — «правды действия». «Изображение характеров», «точное наблюдение нравов», «правдивость языка» — вот что предпочитает де Сталь. К рутине относит она и «напыщенность александрийского стиха».

Выдающийся теоретик литературы, де Сталь пыталась осуществить свои идеи в романах «Дельфина» (1802) и «Коринна, или Италия» (1807). Сопровождающие «Дельфину» пространные «Размышления о нравственной цели «Дельфины» вскрывают прямую связь романа с просветительской традицией: де Сталь одушевлена мыслью о непосредственном эффекте произведения, о его пользе, о влиянии романа на нравы, которым надлежит улучшиться благодаря нарисованным в романе образцам.

Однако мысль автора об образцах и идеалах не исчерпывает сути героев де Сталь. Навязчивую мысль о должном все время перебивает мысль об истинном, реальном, «живом существе». Последнее было очень важным для писательницы, считавшей, что открытие человеком своего внутреннего мира, познание «живого существа» кардинальным образом изменяет искусство. Против норм и правил, против «выстроенных в ранг», раз и навсегда классифицированных героев де Сталь выдвигает героя, сердце которого представляет собой смесь различных чувств. Эта «смесь» и есть истина, она прежде всего должна быть обнаружена и воссоздана художником. Поэтому

роман должен уподобляться исповеди. Задача «наблюдения сердца человеческого» побуждает писательницу избрать высокоценимую ею форму романа в письмах.

Дельфина живет прежде всего своей страстной любовью к Леонсу. Страсть эта — «роковое чувство, опустошающее сердце», по признанию самой Дельфины, порождающее смесь разноречивых переживаний, настоящую бурю. Она пробивается сквозь такие внешние препятствия, как непонимание, козни, ревность, как общественное мнение и установленные обществом нормы, вследствие которых не могут соединиться Дельфина и Леонс, боготворящие друг друга, но разделенные ошибочным браком Леонса на нелюбимой им Матильде. Когда последняя умерла и освободила Леонса, Дельфина оказалась несвободной, ибо постриглась в монахини. Нагромождение препятствий кажется искусственным, но они необходимы автору романа — разлука порождает поток писем, составляющих роман, писем, в которых обнажаются сердца и демонстрируется страсть как главный герой произведения. Непреодолимые внешние препятствия позволяют сделать трагической любовь героев, в сущности, идеальных, не отказываясь от их идеальности, что крайне важно для литературы, намеренной улучшать нравы с помощью образцов добродетели, и в то же время окрасить чувства красками меланхолическими, изобразить страдания, что было совершенно необходимо для того, чтобы персонажи предстали не безжизненными образцами, а «живыми существами». Препятствия позволяют демонстрировать совершенство героини, ее способность дерзать, утверждать себя, свою любовь и одновременно показать границы этих дерзаний, приверженность неподвергаемым сомнению абсолютным истинам добродетели и религиозности, о чем Дельфина не забывает постоянно напоминать своим адресатам.

Было бы неверным считать, что де Сталь-романистка — в отличие от эссеистки — не была дочерью своего, революционного времени. Революционным было уже то, что героем романа стал человек, в себе самом, в своем сердце, в своих убеждениях находящий источник и основу поведения, осмеливающийся противопоставить свое право на любовь вековым традициям общества.

Противопоставление Дельфины всем окружающим придает ее исключительности черты романтические. Удалившаяся в монастырь, одинокая, не понятая людьми,

Дельфина предвещает героев романтической литературы, напоминает Рене.

В романе де Сталь «Коринна, или Италия» лорд Освальд, пэр Шотландии, направляется в конце 1794 г. в Италию (как Рене в Америку), будучи одержим тяжелой меланхолией. Не случайно, конечно, такой романтический персонаж появляется из Англии, «романтической» для де Сталь и ее поколения страны, точнее, даже из Шотландии, из которой по всему свету распространилась меланхолическая поэзия «Сочинений Оссиана», пленявшая и Жермену де Сталь. К достоинствам, какими должен быть наделен тот, кого полюбит Коринна, — Освальд умен, благороден, безмерно отважен — добавляются преимущества, которыми герой целиком обязан своему английскому происхождению. Соотнесение Освальда и Коринны — это обязательные для произведений де Сталь сравнительные характеристики различных наций, образа их жизни.

Коринна подобна Дельфине. Она прекрасна, необычайно одарена («все таланты»), независима, способна бросить вызов обществу. Она крайне экзальтирована, что проявляется и в страстной любви к богу, и в том, что любовь к Освальду она считает главным в своей жизни чувством. Натура страстная, она в высшей степени интеллектуальна. Образованность ее поразительна, рассуждать она может со знанием дела по самым разным вопросам. В очерке «О мадам де Сталь и ее произведениях» Бенжамен Констан писал, что «Коринна» «создала новую эру французской литературы». К величайшим достоинствам романа он относил естественность образов и органическую связь героя и среды: «Италия отражена в Коринне, Коринна — дочь этого неба, этого климата, этой природы».

Бенжамен Констан

Бенжамена Констан (1767—1830) и Жермену де Сталь сближало сходство идей. Поясняя принципы своей переделки пьесы Шиллера «Валленштейн», Констан тоже настаивал на необходимости создавать связанные со средой, сложные характеры (французы «изображают один факт или одну страсть, а немцы и англичане — рисуют всю жизнь и весь характер»); индивидуальность предстает в такой драматургии со всеми своими особенностями, со слабостями, непоследовательностью, с подвижностью, свойственной человеческой природе. «Правила» для Констан — нечто устаревшее; единство времени и места он

считает абсурдом, противоречащим природе, правде, развитию характеров. Важнейшим средством изображения общества является, по Констану, «местный колорит».

Констан был идеологом французских либералов, крупным политическим деятелем и публицистом. Его либерализм тоже, как и у де Сталь, складывался относительно крайностей того времени, олицетворенных для него Робеспьером и Наполеоном. Всячески поддерживая и оправдывая де Сталь, он говорил, что не разделяет восторженного отношения к революции. Не восторгаясь революциями, Констан считал необходимым исследование их причин и их исторического значения. Осуждая Наполеона за деспотизм, за насаждение устаревших, классицистических вкусов, Констан ценил его как «славу Франции», как создателя Гражданского кодекса, этого «очага либерализма».

Констан был идеологом восторжествовавшей после революции, укреплявшей свои позиции буржуазии. В труде «О духе завоевания и узурпации в их связи с европейской цивилизацией» (1814) он писал, что началась эпоха торговли, сменяющая эпоху войн. И торговля, и война — средства достижения одной цели, но торговля — средство более цивилизованное, тогда как война подвергает опасности общественные учреждения. Он взвешивает достоинства и недостатки разных форм правления. Особенно тщательно анализ политической власти осуществлен Констаном в работе «Принципы политики» (1815).

Роман «Адольф» (1816) — тоже исповедь. Есть что-то заданное раз и навсегда, что-то фатальное в безразличии рассказчика ко всему, в его неодолимой скуке. Наибольшее раздражение вызывали у Адольфа «глупцы», «посредственность», несовершенство общества как такового. Конфликт определяется неестественностью общества и естественностью, «натуральностью» героя.

Увлечение героя Элеонорой дает возможность автору показать прежде всего необычность самих чувств Адольфа. Именно в этом состоит необычность и самого романа, открывавшего для читателя мир «чувств смутных и сбивчивых», мир истинно романтической психологии. Адольф исповедуется в любовной горячке, в смеси радостных и горестных чувств, в любви-муче. Еще одно свойство романтической страсти — она ведет к пренебрежению практической жизнью, о чем напоминает Адольфу его отец. Со всех сторон раздаются голоса здравого смысла, оспари-

вающего необдуманную, опрометчивую страсть героя. К этим голосам Адольф прислушивается с интересом — ведь он по сути своей практичен, и как бы ни кружила ему голову любовь, он не забывает о необходимости занять «предназначенное ему в обществе место». В Адольфе два человека, каждый из которых искренне подчиняется тому или иному стимулу, но их сосуществование делает героя противоречивым и непоследовательным, «двуличным», лишает его врожденной «натуральности» и превращает его в орудие зла. Адольф разбивает сердце Элеоноры, и она чахнет, как истинная романтическая героиня, утратившая смысл жизни и жизнеспособность вместе с утратой любви. Герой наказан за это — он остается одиноким, один на один со своим эгоизмом, со своим запоздалым раскаянием.

Шарль Нодье

К числу крупных явлений романтической прозы относится роман **Шарля Нодье** (1780—1844) «Жан Сбогар» (1812). В начале века, как де Сталь и Констан, Нодье был увлечен немецкой литературой, особенно «Вертером» Гете. Среди самых первых литературных опытов Нодье — короткий рассказ «Крестница господина, или Новое вертерианство» о прекрасной девушке, чахнувшей от любви. Не без влияния немецких романтиков в Нодье закрепился вкус к фантастическому, к мистике, который проявился в циклах новелл, написанных в 20—30-е годы.

«Изгнанником», исключительной личностью предстает разбойник Жан Сбогар. Экзотическая фигура разбойника вырисовывается на фоне экзотического пейзажа, дикой и печальной природы, предоставлявшей возможность человеку остаться наедине с собой, забыться, слиться со стихиями. Еще до знакомства со Сбогаром героиня романа Антония до крайности заинтригована слухами, рассказами, таинственными происшествиями, благодаря которым создается легендарный образ прекрасного, отважного юноши, покровительствующего беднякам и презирающего богачей. Юноша этот сделал своим правилом таинственность, и из мрака волнующей, романтической тайны он предстает перед Антонией истинно сказочным существом, «высшим, нежели человек».

Не найдя ничего достойного в обществе, где правят «лицемерные фигляры», где живут лишь «корысть негодьяев» да «недолговечные правила морали», герой Нодье

бросает ему вызов, бросает вызов «правилам», дерзает. Так приоткрывается завуалированная суть героя — его облик скрывает лишь по молве злодейскую, а на самом деле прекрасную, романтическую душу, охваченную жадной свободой и обновления. Разбойник в романе Нодье — это бунтарь, свободный человек. В «записных книжках» Лотарио голос этой свободы звучит особенно мощно. Поэзия отрицания в те годы не нашла себе подобного воплощения. Облик абсолютного отрицания для Нодье прекрасен, как облик Лотарио, но он и ужасен, как Сбогар, рвущий «общественный договор», ставящий на один уровень злодеяние и закон. Стихия разрушения сметает все. Она же уничтожает и саму Антонию, которая лишается рассудка, а затем умирает.

Поиски уединения, внесоциального бытия и стремление к самоутверждению, так резко прошедшие через творчество Шарля Нодье, на позднем этапе воплотились в желании «стать героем какой-нибудь фантастической истории, походить в шапке-невидимке, поносить семи-мильные сапоги людоеда или по-дурацки посидеть на золотой веточке рядом с Синей птицей». Нодье то рассказывает историю доброго домашнего духа, эльфа Трильби («Трильби»), то злых ночных духов («Смарра, или Демоны ночи»), то пишет о разного рода провидцах, сомнамбулах. Навязчива у Нодье идея встречи с дьяволом, которому он готов отдать свою душу, но не может ясно представить, что потребует взамен от всемогущего беса, — в фантастике Нодье еще жива просветительская традиция, рациональная и ироническая подача чудес. Но она уже совмещена с традицией «готической», со вкусом к мистике, ужасам, непознаваемому.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

После всколыхнувших Францию Ста дней (20 марта — 22 июня 1815 г.), после внезапного и триумфального возвращения ставшего уже легендарным Наполеона, вновь установился режим Реставрации. Еще до Ста дней к власти вернулся (летом 1814 г.) Людовик XVIII со всей камарильей, мечтавшей о восстановлении «старого порядка», разрушенного революцией. В 1825 г. королевский престол занял Карл X. Режим Реставрации был откровенно антиреволюционным и антинародным, он пытался вернуть права аристократии и церковникам.

Контрастование реакции отразилось и в литературной борьбе. Шло оно под лозунгом утверждения «порядка» и соответственно осуждения романтизма как опасной «анархии», как символа разгула «черни». Естественно, что классицизм превращался все очевиднее в оружие политической борьбы — Шлегель объявлялся ни более, ни менее как главой бунтовщиков, посягающих на «порядок», за которым якобы стояли все абсолютные ценности «французского духа». Шлегеля именовали «врагом французской литературной славы». Раздавались призывы закрыть французские границы, чтобы помешать проникновению романтической «чумы» и уберечь от нее французскую цивилизацию, основанную на «вкусе и разуме», на «ясности и упорядоченности». В литературной полемике звучали намеки на роль, сыгранную немцами в разгроме наполеоновских армий и в бесчестье Франции (до начала 1818 г. продолжалась оккупация Франции войсками союзных стран). Романтизм тоже расценивался некоторыми горячими патриотами как форма иностранного вмешательства во внутренние дела Франции.

Но чем теснее сближались консерватизм и классицизм, тем свободнее чувствовал себя романтизм, отождествляясь уже не с прошлым, а с будущим. Правда, для этого ему нужно было порвать с цепкой традицией консервативно-романтической реакции на революционную действительность, традицией, которая оживилась в первые же годы Реставрации вместе с оживлением религии и мистики.

Режим Реставрации породил оппозиционное движение. В нем видную роль сначала играла сложившаяся в годы наполеоновской Империи либеральная оппозиция, выражавшая интересы буржуазии и требовавшая конституционного правления с преобладающим влиянием «среднего» класса, т. е. буржуазии. Среди идеологов либерализма были и выдающиеся представители литературы — Констан, Курье. Позже, к середине 20-х годов, оппозиция расширяется за счет демократического, республиканского движения, в котором важнейшее место занимает утопический социализм Сен-Симона и Фурье. На протяжении всего периода усиливается рабочее движение.

В период Реставрации общее для романтиков разочарование меняет свои политические тона. Если в первые послереволюционные годы они определялись аристократической реакцией на революцию и ее последствия, то постепенно преобладающей становится реакция на Рестав-

рацию и ее последствия. Романтизм, поднимая знамя свободолюбия, смыкается с республиканской оппозицией неомонархизму, с демократической оппозицией крупной буржуазии, которая срасталась с аристократией. «Романтизм — это либерализм», — скажет Виктор Гюго. Доминирующую в 20-е годы тенденцию прямо и резко выразил в памфлетах Курье, а в поэзии — Беранже, близкий Курье по своим идеям, по резкости, непримиримости к нежелающему уходить в прошлое старому миру.

Поль-Луи Курье (1773—1825) занимает особенное место в литературе начала XIX в. Типичная для французских писателей вовлеченность в политическую жизнь определила единственный, прославивший Курье род занятий — он стал памфлетистом. Объект осмеяния в его «письмах» — общественная система, при которой «труженик ничто, жандарм кое-что, префект много, а Бонапарт все», поэтому все хотят стать если не бонапартами, то, по крайней мере, жандармами, всесильными, творящими бесчинства во имя короля и «порядка». Противопоставив тружеников «благородным», Курье не различает «старую» и «новую» знать; наоборот, всех «благородных» соединяет он вместе, изображая их пережитком монархизма, той частью общества, которая его позорит.

«Я из народа», — повторял Курье. Его памфлеты отражали необходимость в развитии и утверждении революции, они были плебейским расчетом со знатью, которая стремилась реставрировать старые порядки. Памфлеты Курье стали поистине революционным актом («памфлеты всегда меняли лицо мира», — считал он), необычной формой не только выражения идей, но воссоздания облика самого автора, вызвавшего на поединок целую общественную систему, завязавшего с ней дискуссию. Поединок продолжался недолго — в 1825 г. Курье убили.

Немалое значение для формирования романтизма как направления и метода, а также для утверждения его левого крыла имело возникновение классических романтических произведений в живописи. Их появление придало наглядность тем принципам, которые еще были неясны. Эжен Делакруа, с именем которого связана целая эпоха — эпоха романтической живописи, прославился полотном «Свобода, ведущая народ». Тема картины наглядно и прочно связывала представление о романтизме с борьбой за свободу, с баррикадами, с революцией. Это полотно было откликом на революцию 1830 г., но подготовлено оно было тем увлечением романтическим искус-

ством, которое уже в эпоху Реставрации превратило Делакруа в крупнейшего представителя нового художественного направления. Вдохновлялся художник первоначально литературными примерами (например, картина «Смерть Сарданапала» навеяна Байроном). Большое влияние на Делакруа оказал художник Теодор Жерико, чье полотно «Плот Медузы», выставленное в 1819 г., остается рубежом, отделяющим эпоху господства классицизма в живописи от эпохи романтизма и реализма — эпохи, написавшей на своем знамени призыв к правде.

1819—1820 гг. были знаменательны в истории романтизма и рядом других фактов. С 1819 г. начинается публикация собрания сочинений Байрона на французском языке (вышло 6 томов). В 1820 г. в Париже была поставлена (в адаптированном виде) «Мария Стюарт» Шиллера. Переводы из Вальтера Скотта делают имя этого писателя популярным и влиятельным во Франции.

Формирование романтизма в литературное направление ознаменовалось во Франции изданием журналов, появлением групп и кружков, «сенаклей». В 1820 г. в Париже возникает первый романтический кружок. В 1821 г. собралась группа вокруг Стендаля, потом очагом стал журнал «Французская муза» (с 1823 г.). В 1824 г. сторонники романтизма сосредоточились вокруг Нодье и журнала «Глоб» (в нем публиковал статьи Сент-Бёв). Этот журнал уже недвусмысленно заявил о «праве поэзии на обновление», о свободе и правде как принципах искусства. Такое право журнал обосновывал ничем иным, как ссылкой на 14 июля, на революцию политическую, аналогию которой сотрудники «Глоб» увидели в романтизме. Формирование лозунга свободы как лозунга романтического направления шло в борьбе с классицизмом, в процессе быстрого отмежевания от классицизма.

Виктор Гюго писал, что в недрах современной литературы «образовались две школы» и что «обе эти школы — близнецы, возникшие на единой основе, вышедшие, так сказать, из одной колыбели» (статья «О лорде Байроне», 1824). Романтизм во Франции складывался в направлении, подчиняясь двум разнонаправленным факторам: размежеванию в зависимости от различной политической ориентации («консервативный» и «либеральный» романтизм) и объединению по мере осознания общности всех тенденций романтизма, всех его вариантов, объединению, отодвигающему на второй план политические различия, полемику между консерваторами и либералами. Второй

фактор, фактор сближения, действовал все сильнее, что сказалось в 1827 г. в появлении группы «Сенакль», в которой самую видную роль играл Гюго. Это была роль главы новой, наконец-то конституировавшейся школы. В «Сенакле» соединилось почти все значительное, что было тогда во французской литературе — Гюго, Виньи, Мюссе, Нодье, Мериме, Бальзак, Дюма, Ламартин, Нерваль, Сент-Бёв.

И все это, наконец, объединилось вокруг понятия «романтизм» как признанного понятия искусства нового, XIX века. В середине 20-х годов в журнале «Глоб», в группе «Сенакль» сложилось и окончательно утвердилось убеждение в том, что литература есть выражение общественной жизни и что, следовательно, романтизм — французское, современное явление, суть которого в правде и свободе, а значит, в отказе от «правил» и от подражания античным примерам.

Правда отождествлялась для романтиков с исторически достоверным, а в то же самое время с непосредственно данным, непосредственно выраженным. Романтизм утверждался в эпических полотнах исторических романов и драм и в форме лирических стихотворений.

Альфонс де Ламартин

Не случайно еще одним приметным событием в истории французского романтизма было появление в 1820 г. сборника «Поэтических размышлений» **Альфонса де Ламартина** (1790—1869), которым восхищались Гюго и Виньи. Сборник лирических стихотворений казался противоположностью жанрам классицизма с их рационализмом и подчинением «правилам», казался наиболее точной реализацией призывов к свободе и к правде, так как в стихотворении свободно, непосредственно отражалась жизнь души. Ламартин считал, что поэзия будет именно лирической, поскольку в ней отразится человек «откровенно и полностью». И действительно, во многих стихотворениях сборника «Поэтические размышления» лирическое «я» остается наедине с природой, словно бы выходит на «пенэр», предсказывая то открытие природы, которое к концу века совершится импрессионизмом. В таких стихотворениях поэзия отказывается от громоздких классицистических, мифологических аксессуаров (полностью от них Ламартин все же не освободился). Одновременно высвобождается и чувство, что сопровождается ощущение

нием разлада, звучат мотивы одиночества, тоски, томления.

Авторитет художественных традиций поддерживался в поэзии Франции (кроме всего прочего) очень строгой системой версификации, в которой — в немалой степени «благодаря особенностям французского языка — размер всегда царил, вынуждая мысль подчиняться его жесткому диктату. Эта система довлеет и над Ламартином, он побаивается отступить от классицистического «способа выражения». Поэты-романтики вообще были еще весьма «правильными», не особенно посягали на синтаксис, на традиционные размеры (из которых они предпочитали александрийский стих). Однако романтики — и Ламартин в числе первых — сделали стих более гибким, обогатили язык поэзии, заставили ее звучать, сверкать разнообразными красками, выражая лирическую стихию поэзии. Романтики затронули даже обязательное для классицистического стиха соответствие синтаксиса и размера, а в самых смелых своих попытках перестроили структуру александрийского стиха (передвинули цезуру и т. п.).

Ламартин стал ключевой фигурой формирующейся во Франции романтической поэзии. Именно формирующейся. Прожил Ламартин после 1820 г. почти полвека, написал очень много книг, писал даже романы («Грациелла», 1844; «Рафаэль», 1849), однако в литературе остался создателем поэтических циклов 20-х годов. Его творчество было лишено динамики и пафоса обновления. Это объясняется не в последнюю очередь тем, что либерализм Ламартина был очевидно выраженным буржуазным либерализмом, настолько отчетливым, что, открыто высказав свою ненависть к рабочим, восставшим в июне 1848 г., он стал министром Второй республики. Ламартин представлял либеральное крыло романтического движения, которое по мере развертывания революции все отчетливее выявляло свой консерватизм.

Альфред де Виньи

В 1826 г. был опубликован роман **Альфреда де Виньи** (1797—1863) «Сен-Мар, или Заговор в годы царствования Людовика XIII». Свой путь Виньи начал с создания «античных поэм», затем складывал поэмы в циклы, в «книжки», призванные отразить историю человечества от древних времен до современности. Большое влияние на него оказали английские писатели; он живо откликнулся

на переводы Шекспира, на издание сочинений Байрона, на смерть поэта. «Эпической поэмой» назвал Виньи и свой роман. Обдумывая замысел романа, он, несомненно, не терял из виду еще одного авторитетного тогда англичанина — Вальтера Скотта. В предисловии к роману «Сен-Мар» («Размышления об истине в искусстве») Виньи поставил рядом как равнозначные задачи искусства «изучение судьбы общества» и «анализ человеческого сердца». Он прямо связал проникновение истории во французское искусство с «нашими политическими движениями». Ратуя за истину, Виньи настаивал на «примерах добра и зла». Лишенные связи факты Виньи хотел снабдить Идеей («идея — все»), высшей красотой искусства, совершенствующего несовершенную реальность. «История — это роман», — писал Виньи и соотносил искусство с «идеальной красотой».

Заговорив как романтик, Виньи закончил речь как классицист. Это не удивительно, ибо он романтик французский. Однако его по видимости все еще классицистическая программа по сути была формой романтического осмысления истории и «сердца». Реальность, утверждал Виньи, предоставляет художнику индивидуумов, искусство создает из них тип.

Виньи в своем романе вывел на сцену по преимуществу не сочиненных, а подлинных деятелей Франции середины XVII в. Начинается роман в июне 1639 г., т. е. за три года до конца правления первого министра Людовика XIII кардинала Ришелье. Ришелье довершил централизацию Франции и укрепление абсолютной монархии. Для этой цели надо было сломить сопротивление аристократической оппозиции. Столкновение этих сил, этих исторических тенденций и определяет конфликт романа. Между началом романа и его концом протекает три года; тем самым нарушалось одно из классицистических единств. Вот почему, разделив роман на две совершенно одинаковые части (по 13 глав в каждой), Виньи предварил вторую из них рассуждением о своей готовности отступить от пресловутых «правил». Однако ему потребовался авторитет, чтобы решиться на такой шаг, — им стал Шекспир. Виньи напоминает, как смело Шекспир «пересекает время и пространство», и заявляет о своих «правах» на такую вольность.

Как и многие его современники, Виньи был склонен к пессимистической оценке послереволюционной Франции. Политическая история страны после 1789 г. казалась ему

историей постоянных утрат, когда даже видимое благо рождает зло. Взор его обратился к прошлому аристократии, низвергнутой революцией, к тому времени, когда она начинала терять свои позиции и предвидеть их окончательную утрату. Согласно его исторической концепции, «монархия возникла и погибла в течение 150 лет, прошедших с того момента, который отражен в романе, до революции 1789 г. Прошлое Франции Виньи изобразил через свою пессимистическую оценку настоящего. Аристократия былых времен нарисована романистом с интересом и явной симпатией. Из этой среды и выходит герой романа девятнадцатилетний маркиз Анри де Сен-Мар. Идеализированная писателем среда старой аристократии снабжает его всеми чертами подлинно романтического героя, прекрасного душой и телом, благородного и храброго. Эти черты не формируются, не изменяются — они заданы заранее, раз и навсегда. Как герой «байронический», Сен-Мар бледен и печален без видимой причины. Ему нетрудно пролить слезы, ими переполнена душа романтического героя.

В конфликте Сен-Мара и Ришелье заключено большое конкретно-историческое содержание, приоткрывается целая эпоха становления абсолютной монархии во Франции. Однако Виньи противопоставил своих героев так, как противостоят добро и зло. Он старательно изучил документы XVII в. и писал соответственно своему намерению «раскрывать судьбы общества». Но это старание подтверждается преимущественно красочными описаниями королевского двора, живописными массовыми сценами, коллективным портретом тогдашнего общества. Портреты же главных героев упрощены, и Сен-Мар и Ришелье (особенно Ришелье) не совпадают со своими прототипами. Сказались аристократические пристрастия Виньи и его намерение творить «примеры добра и зла» в духе классицизма, сказались слабости его исторической концепции, согласно которой монархия погибла, потому что Ришелье, ее создавая, лишил ее фундамента, т. е. противопоставил монархию старой аристократии. Добро — это Сен-Мар, зло — это Ришелье. Последний коварен, жесток, скуп, тиран без смысла, по своей природе, как по своей же природе безволен и безлик король.

Как герой истинно романтический, Сен-Мар высший стимул видит в любви. Во имя любви он идет на заговор против Ришелье, «по пути» подчиняя все прочее поглощающей его страсти к Марии Гонзага. Личные, а не

общественные, не государственные интересы руководят его поступками. Поэтому он готов даже на компрометирующий его союз с испанцами, врагами Франции. Историческая трагедия превращена в конце концов в трагедию любви. Над всем возвышается способность к дружбе: Сен-Мар идет на эшафот рядом со своим другом, идет спокойно и даже радостно. Возможность умереть рядом, возможность сохранить дружбу, несмотря ни на что, оказывается главным стимулом действий героев в финале трагедии, высшей ценностью, которая извлекается писателем из эпохи испытаний, из исторического опыта.

Такой же подход к идеалу Виньи сохранил и в книге «Неволя и величие солдата» (1835). Обращение к теме армии было естественным для писателя эпохи наполеоновских войн, для сына военного, прослужившего в армии с 1814 по 1827 г. «Неволя и величие солдата» примечательна прямым обращением к современности и прямой ее оценкой. Оценка эта крайне пессимистическая; современность для Виньи — «дни полнейшего равнодушия и уныния», время «крушения верований» и торжества эгоизма. Над этой унылой равниной возвышается Идеал. Он не детерминирован, он «не зависит ни от времени, ни от пространства, ни даже от вероисповедания». Абсолютный Идеал этот — Честь. Виньи кажется, что Честь «безраздельно господствует в рядах армии». Из такой позиции писателя проистекала, естественно, идеализация армии.

При всем этом книга Виньи об армии замечательна тем, что писатель насытил ее конкретно-историческим содержанием, отразил через военные эпизоды Францию XIX в., важные моменты ее истории. В замечательной сцене свидания Бонапарта с папой римским Виньи обнаружил большое мастерство психологической характеристики. Император Франции предстал здесь не в привычном для того времени облике исключительного героя, а в образе рядового человека со своими очевидными и вопиющими недостатками. Таким образом, и Виньи шел в сторону конкретно-исторического понимания современности, но все же упорствовал в своей позиции, настаивая на конфликте абсолютного идеала и ничтожной реальности.

Такую общественную позицию Сент-Бёв именно применительно к Виньи назвал «башней из слоновой кости», пустив в ход понятие, которое вскоре станет обозначением целого направления в искусстве. В центральном своем произведении 30—40-х годов — драме «Чаттертон» (1835) Виньи представил Поэта символом одиночества

и обреченности. В этой драме, как и в романе «Стелло» (1832), в основном конфликте, в антагонистическом противопоставлении личности исключительной всем прочим людям, противопоставлении чисто романтическому, ясно ощутимо неприятие и самое категорическое осуждение современного Виньи буржуазного общества. «Я хотел,— писал Виньи,— изобразить возвышенного человека, задушенного материалистическим обществом». «Общество» у Виньи — понятие конкретно-историческое, это буржуазное общество с его делячеством. А вот Поэт никак не детерминирован, Чаттертон появляется на страницах пьесы Виньи с заранее сложившимся убеждением в своей божественной миссии, своей несовместимости со всеми прочими людьми, с роковой печатью на челе.

Романтический герой Виньи добровольно уходит из жизни, в коей не может отыскать себе подобающего места. Творчество Виньи быстро истощалось, писатель, точно так же как и Ламартин, терял свое значение еще при жизни, оставаясь значительной фигурой 20—30-х годов, хотя скончался он в 1863 г.

Виктор Гюго

В противоположность искусству Ламартина и Виньи прогрессивный романтизм Гюго непрерывно обогащался. Гюго был универсально одаренным писателем, создавшим образцы романтической драматургии и прозы, поэзии и публицистики. Творческий путь Гюго был связан с главным содержанием XIX века — с развитием революции: «В наши дни во все, что есть, и во все, что будет, входит частица французской революции». Соответственно веками творческой биографии Гюго были 1830, 1848 и 1870-й годы — годы революций.

Виктор Гюго (1802—1885) родился в семье генерала наполеоновской армии, вышедшего из народа,— дед писателя был столяром. Гюго начинал как поэт, верный классицистической традиции. Самый жанр оды (первый сборник «Оды и другие стихотворения», 1822) он определял как «стихотворение, вдохновленное религиозной мыслью или глубоким изучением античных образцов». Его ранние произведения несли на себе следы роялистских увлечений. Героическая эпоха осенила первые литературные опыты Гюго, сделав историю объектом его размышлений — «История», так называется одно из стихотворений сборника «Оды и баллады». В стихотворении «Моему от-

цу» (1823) начинающий поэт осознает свое призвание на фоне величавых подвигов недавнего прошлого; в классицистической велеречивости его стихов ощущается дыхание истории. Сын своего времени, Гюго сразу же настроил музу на высокие тона социальной драмы. Уже юношеская повесть «Бюг-Жаргаль» (1819) выдает столь характерный для Гюго вкус к значительной, масштабной социальной теме. Восстание рабов на Гаити в 1791 г. легло в основу повести. И «Бюг-Жаргаль», и роман «Ган Исландец» (1823) свидетельствовали о формировании романтизма в искусстве Гюго.

Предисловие к драме «Кромвель» (1827) стало одним из важнейших манифестов романтизма. Манифест этот возник тогда, когда созрела решимость «ударить молотом по теориям, поэтикам и системам». Такая решимость Гюго проистекала из его убеждения в том, что «в нашу эпоху свобода проникает всюду, подобно свету». «Великое движение» в литературе Гюго считал «прямым следствием 1789 года». В предисловии к «Кромвелю» Гюго исходит из принятого романтиками исторического подхода к литературе («мы выступаем в качестве историка»). Со сменой эпох неизбежно меняется искусство — «все связано друг с другом». Так возникает современное искусство, противостоящее античному, то бишь романтическое, противостоящее классицистическому. Его признаки — гротеск и драма как форма отражения «страстей, пороков, преступлений», т. е. всего разнообразия жизни «невозвышенной». Вершиной искусства нового времени Гюго считал Шекспира, его драму, «сплавляющую в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию».

В Кромвеле Гюго привлекла «колоссальная», по его словам, личность, выразившая в себе политическую революцию. Кроме того, сообразуясь «не с разрешением Аристотеля, но с разрешением истории» и явно следуя примеру Шекспира, он увидел в Кромвеле «существо сложное, многогранное, многообразное». В «Кромвеле» уже намечались сквозные политические идеи творчества Гюго — антимонархизм, республиканизм, демократизм. Гюго вплотную подошел к теме, которая будет вдохновлять его на всем длительном пути — к теме революции.

Гюго дал бой «старому строю» и устаревшим литературным традициям целой серией драматургических произведений — вслед за «Кромвелем» последовали «Марьон Делорм» (1829), «Эрнани» (1829), «Король забавляется»

(1832). Сражение было исполнено политического смысла — «цензурное вето, последовательное запрещение двумя министерствами Мартиньяка и Полиньяка, и прямо выраженная воля короля Карла X» — таковы, по словам Гюго, препятствия на пути «Марьон Делорм» на парижскую сцену. Потребовалась Июльская революция, чтобы (в 1831 г.) премьера состоялась. «Эрнани» удалось поставить в феврале 1830 г., накануне революции. Но и Июльская революция не принесла той свободы, о которой говорил Гюго. Так, пьеса «Король забавляется» была запрещена после премьеры (1832) и появилась на сцене ровно через 50 лет.

В немалой степени ведущая роль Гюго была обусловлена тем обстоятельством, что он писал драмы. Именно романтическая драма посягала на главную цитадель классицизма, на жанр трагедии, с которым было связано творчество самых великих его представителей и в котором нагляднее всего воплотились классицистические «правила». Романтическое движение было поставлено перед необходимостью ниспровергнуть эту «Бастилию классицизма». Журнал «Глоб» яростно атаковал ее, ссылаясь на достижения английской и немецкой драматургии, особенно на Шекспира, пьесы которого переиздавались во Франции и ставились на парижской сцене одна за другой. Не случайно, а закономерно настоящее сражение разгорелось именно во время представления романтической драмы Гюго «Эрнани». Появление романтической драматургии лишало противников романтизма очень важного в тогдашней борьбе козыря — утверждения, что романтизм не национален, что он не французское явление, что он противоречит самому духу французского искусства, сориентированного на незыблемые идеалы «романского», античного искусства и нашедшего себе адекватное выражение в жанре классицистической трагедии.

Свидетель и участник величайших, переломных исторических событий, так или иначе связанных с борьбой против монархии, с низвержением абсолютизма, Виктор Гюго свою драматургию посвятил одной и той же, в сущности, эпохе — эпохе утверждения абсолютной власти, одной и той же задаче — оценке этой власти, нравственному суду над монархией. Гюго создает обобщенный, «итоговый» образ абсолютизма, поэтому местом действия, помимо Франции, оказываются Испания, Италия, Англия. Драматургия Гюго иллюстрирует такое важное свойство французского романтизма, как вкус к исторической тема-

тике. Его творчество поражает точным и тонким воспроизведением быта, «точным наблюдением» «местного колорита», нравов, костюмов и языка. Но нравственные истины Гюго всегда ставил выше исторических, а поэтому правда в его произведениях есть результат соотношения истин конкретно-исторических и истин «абсолюта человеческого». Вот почему конфликт в пьесе «Марьон Делорм» напоминает конфликт в романе «Сен-Мар».

Злу, ничтожеству власти (король) и тупой ее жестокости (Ришелье) противостоят добро, способность к верной любви и дружбе, отвага, благородство, честь. В отличие от Виньи с его аристократическими пристрастиями, носителями таких свойств у Гюго оказываются куртизанка Делорм и безродный ее возлюбленный Дидье. Сословный принцип, все основы феодальной иерархии сметаются поистине революционным актом: Гюго поднимает куртизанку выше короля! Здесь речь идет уже не столько о плохом короле, сколько о безнравственности абсолютной власти.

Конфликт добра и зла в драме Гюго по сути своей политический, исторический. Однако способом его изображения является романтическая символизация. Герои Гюго — олицетворение добра или зла, а потому это исключительные характеры в чрезвычайных обстоятельствах. Отсюда чересчур яркие, слепящие, контрастные краски в палитре художника. Он отбирает такие ситуации, которые могли бы иллюстрировать добро и зло в максимально наглядной, плакатной форме. Поэтому и действие без труда переносится в Испанию, Италию, Англию. Декорации меняются, уточняется «местный колорит», однако суть конфликта и способ изображения героев не меняются. Вслед за куртизанкой символом добра и благородства оказывается разбойник Эрнани. Он бросает вызов самому королю, и в их единоборстве на стороне нищего изгнанника оказываются все достоинства возвышенной души, тогда как на стороне его противника вся сила тиранического государства. Гюго рисует подлинные турниры чести, из которых выходят победителями его герои — мятежники, а поражение терпят власть имущие. Колосс абсолютизма стоит на глиняных ногах, ибо тирания безнравственна, противоестественна.

Безнравственность воцарилась во дворе, «подлом дворе» короля, который «забавляется», попирая честь и благородство. Роль обвинителя Гюго доверяет шуту. В роли обвиняемого выступает король. В драме «Король забавляется» он лишен даже тех остатков королевского

достоинства, которые порой возникали в образе короля из «Эрнани». Забавляющийся король ничтожен, он становится героем ночных увеселений, сомнительных проделок, превращается в заурядного ловеласа. Такое изображение короля само по себе заключало в себе революционный смысл — устранение ничтожного самодержца казалось делом неизбежным и нетрудным. Поэтому шут может посягнуть на жизнь самого короля и в этой попытке обрести ощущение своего величия. И Делорм, и Эрнани, и Трибуле — герои трагические. Они бросают вызов таким силам, с которыми им не совладать, и поэтому гибнут. Осуждение тирании заключено не только в нравственном превосходстве мятежных героев над тиранами, но даже в самом факте их гибели.

Гибель героев служит нравственному суду над злом и в романе «Собор Парижской богородицы» (1831). Зло в «Соборе» — это «старый строй», с которым сражался Гюго в годы создания романа, в эпоху революции 1830 г., «старый строй» и его основы, а именно (по словам писателя) король, правосудие и церковь. Действие в романе разворачивается в Париже в 1482 г. Писатель нередко говорит об «эпохе» как о предмете своего изображения. И на самом деле Гюго выступает во всеоружии знаний. Романтический историзм наглядно демонстрируется обилием описаний и рассуждений, этюдами о нравах эпохи, ее «колорите».

В соответствии с традицией романтического исторического романа Гюго создает полотно эпическое, даже грандиозное, предпочитая изображение больших, открытых пространств, а не интерьеров, массовых сцен, красочных зрелищ. Роман воспринимается как театральное представление, как драма в духе Шекспира, когда на сцену, ломая всякие «правила», входит сама жизнь, могучая и многокрасочная. Сцена — это весь Париж, написанный с поразительной наглядностью, с поразительным знанием города, его истории, его архитектуры, как полотно живописца, как творение зодчего. Свой роман Гюго как бы складывает из гигантских глыб, из мощных строительных деталей — так, как строился собор Парижской богородицы. Романы Гюго вообще подобны Собору — они величавы, грузны, гармоничны больше по духу, чем по форме. Писатель не столько развивает фабулу, сколько кладет камень за камнем, главу за главой.

Собор — главный герой романа, что соответствует описательности и живописности романтизма, характеру

писательской манеры Гюго — зодчего, — через стиль рассматривающей его черты эпохи. Собор — это и символ средневековья, непреходящей красоты его памятников и уродства религии. Главные герои романа — звонарь Квазимодо и архидьякон Клод Фролло — не только обитатели, но создатели Собора. Если в Квазимодо Собор достраивает его уродливую внешность, то в Клоде он формирует душевное уродство.

Квазимодо — еще одно воплощение демократической и гуманистической идеи Гюго. В «старом строе», с которым сражался Гюго, все определялось внешностью, словесной принадлежностью, костюмом — душа Квазимодо предстает в оболочке уродливого звонаря, отверженного, изгоя. Это самое низкое звено в общественной иерархии, увенчанной королем. Но самое высокое — в иерархии нравственных ценностей, устанавливаемых писателем. Бескорыстная, самоотверженная любовь Квазимодо преобразует его сущность и превращается в способ оценки всех прочих героев романа — Клода, чьи чувства изуродованы религией, простушки Эсмеральды, боготворящей пышный мундир офицера, самого этого офицера, ничтожного фата в красивой форме.

В персонажах, конфликтах, фабуле романа утвердилось то, что стало признаком романтизма, — исключительные характеры в чрезвычайных обстоятельствах. Каждый из главных героев — плод романтической символизации, крайнее воплощение того или иного качества. В романе относительно мало действия не только в силу тяжеловесной его описательности, но и в силу романтической природы героев: между ними устанавливаются эмоциональные связи, мгновенно, при одном прикосновении, при одном взгляде Квазимодо, Клода, Эсмеральды возникают токи необыкновенной силы, и они опережают действие. Эстетика гипербола и контрастов усиливает эмоциональное напряжение, доводя его до предела. Гюго ставит героев в самые необыкновенные, в исключительные ситуации, которые порождаются как логикой исключительных романтических характеров, так и властью случая. Так, Эсмеральда гибнет в результате действий множества людей, любящих ее или желающих ей добра, — целой армии бродяг, атакующих Собор, Квазимодо, защищающего Собор, Пьера Гренгуара, выводящего Эсмеральду из Собора, ее собственной матери, задержавшей дочь до появления солдат.

Таковы романтические чрезвычайные обстоятельства. Гюго называет их «роком». Рок — не результат писательского своеволия, он, в свою очередь, оформляет романтическую символизацию как способ своеобразного познания действительности. За капризной случайностью погубившего героя рока видится закономерность типических обстоятельств той эпохи, которая обрекала на гибель всякое проявление свободомыслия, любую попытку человека отстаивать свое право. Неестественна цепь случайностей, убивающих героев, но противоестественны «старый строй», король, правосудие, религия, все способы подавления человеческой личности, которым объявил войну Виктор Гюго. Революционный пафос романа конкретизировал романтический конфликт высокого и низкого. Низкое предстало в конкретно-историческом облике феодализма, королевской деспотии, высокое — в облике простолюдинов, в излюбленной писателем отныне теме отверженных. Квазимодо остался не просто воплощением романтической эстетики гротеска — вырывающий Эсмеральду из лап «правосудия», убивающий архидьякона герой стал символом мятежа. Не только правда жизни — правда революции приоткрылась в романтической поэтике Гюго.

После революции 1830 г. мятежный пафос Виктора Гюго начал снижаться. Он продолжал писать пьесы¹, по-прежнему критически изображая абсолютизм. Однако уже в «Лукреции Борджа» нагромождение преступлений, совершаемых тиранами, кажется искусственным, чрезмерным. В «Анджело» разоблачение тирании отодвигается на второй план, на переднем — любовные коллизии с эффектными мелодраматическими поворотами. В «Рюи Блазе» вновь появляется человек из народа. Игра случая превратила его, лакея, в государственного деятеля, и он обнаруживает выдающиеся способности, высоко поднимающие его над бездарными правителями и своекорыстными вельможами. Но разоблачаются в этой пьесе скорее интриганы, чем тираны, — королева предстает просто женщиной, любящей и страдающей, а человек из народа довольствуется ее вниманием и добровольно уходит из жизни, не помышляя о защите своих прав. Романтическая поэтика здесь заметно выхолащивается и служит созданию чрезвычайно эффектных коллизий.

¹ «Лукреция Борджа» (1832), «Мария Тюдор» (1833), «Анджело, тиран Падуанский» (1835), «Рюи Блаз» (1838). Позже были написаны драмы «Бургграфы» (1842) и «Торквемада» (1882).

Гюго считал драматургию трибуной, социальным действием. И не случайно он к 40-м годам оставляет эту трибуну, обращается к поэтическому творчеству. Настаивая на том, что поэзия имеет дело с человеческим сердцем, неизменным, не подвластным никаким революциям (в предисловии к сборнику «Осенние листья», 1831), что «вокруг туман и неуверенность внутри» (предисловие к сборнику «Песни сумерек», 1835), что поэту необходимо бесстрашие, созерцательность (в предисловии к сборнику «Внутренние голоса», 1837), «никаких обязательств, никаких цепей» (предисловие к сборнику «Лучи и тени», 1840). Поэтическая муза Гюго от сборника к сборнику уподобляется Творцу, который с удовольствием оглядывает все мироздание как успешное дело своих рук. Гражданские мотивы оттесняются; «все хорошо», повторяет поэт, любясь природой, славя ее совершенство, ее вечную гармонию, растворяясь в ней и с ее помощью «цивилизуя людей».

С каждым новым сборником стихов Гюго, при всех связях с классицистической традицией, осуществлялось романтическое обновление поэзии. Традиционное стихосложение качественно преобразуется в его поэтической практике, отражая то богатство внешнего мира и мира внутреннего, которое становится объектом романтической поэзии, верной главному принципу Гюго — принципу правды и свободы. Уже в сборнике «Восточные мотивы» (1829) Гюго потребовал для поэта свободы — и тем, и форм. Такое требование отражало содержание сборника с его мотивами борьбы за свободу политическую (например, борьбы греков против турецкого ига). Программным для поэзии Гюго был «Ответ на обвинение», написанный в 1834 г. и опубликованный гораздо позже в сборнике «Созерцания» (1856), шедевре лирической поэзии Гюго.

Поэзию прежних лет Гюго сравнил с «монархией», указав на то, что и она была своего рода замкнутой кастой, а свое наступление на «плотные ряды александрийских стоп» — с революцией. «К оружию, стихи!» — зовет Гюго. Благодаря этой поэтической революции повергнуты «правила», слова обрели равенство, упразднен высокий стиль. Позиции «правил» были столь прочными, что возникла надобность сопоставлять со взятием Бастилии разрушение «цезуры-темницы»!

«Созерцания» — в основном сборник лирических стихотворений. Богатая палитра чувств, впечатлений, раздумий, целый мир внутренней жизни поэта оформляется

в стихе необыкновенно гибком и подвижном. Ритмическое, интонационное, лексическое разнообразие стихов Гюго само по себе было программным, было признаком новой романтической поэзии (как и в сборнике «Песни лесов и улиц», 1865, где поэт решительнее всего отступил от александрийского стиха, обратился к песенным ритмам).

Не избегал Гюго и социальной тематики. Так, в стихотворениях «Melancholia», «То, что я увидел однажды весной» и др. нарисована жуткая картина нищеты, вопиющих противоречий («один владеет всем, другой всего лишен»), несправедливости, эксплуатации, каторжного труда. Видно, что у поэта наметился новый противник, сменивший старый абсолютизм,— современное буржуазное общество и новый герой — отверженные, труженики, бедняки. Стихотворения 30—40-х годов показывают поворот поэта к изображению современности. А затем современность буквально приковала его к себе — в 1848 г. вспыхнула революция, в 1851 г. произошел правый переворот. Безмятежности Гюго быстро пришел конец.

Полностью проявил себя в это время темперамент Гюго — политического деятеля. Член республиканского парламента, он отважно сражается за республику, а после переворота покидает Францию (до революции 1870 г.) и объявляет подлинную войну бонапартизму, тирании. Голос Гюго-публициста, автора речей, статей, деклараций, открытых писем, громко раздаётся над Европой. С необыкновенной энергией, мужеством и упорством Гюго сражается «за революцию во всех ее проявлениях — как в литературном, так и в социальном». В свойственном ему высокому, мощном стиле ораторской речи славит Гюго идеи народовластия, равенства, социальной справедливости, прогресса, мира, правды. «Первая потребность человека, первое его право, первый его долг — свобода», — повторял Гюго.

В 1852 г. была опубликована публицистическая книга «Наполеон Малый». Ранее Гюго писал о тиранах прошлых времен, сейчас всю силу своих убеждений и своего красноречия он обрушил на тирана новоявленного. В том же году была завершена «История одного преступления» (опубликована в 1877 г.). В 1853 г. Гюго издает цикл политических стихов «Возмездие». К памфлету прозаическому добавился поэтический: в семи частях «Возмездия» с гневом, беспощадной иронией создается законченный портрет узурпатора, выдающего себя за спасителя общества, порядка, семьи, религии. По сути, «Возмездие»

дие» — цельная эпическая панорама жизни общества на драматическом переломе, в момент ожесточенной схватки реакции и прогресса. «Возмездие» — уникальное явление политической поэзии XIX в. Цикл написан стилем высокой патетики, стилем ораторской речи — что ни стихотворение, то выступление с трибуны. Красноречие Гюго — прирожденного оратора и полемиста, — его эмоциональная энергия, могучий нравственный пафос сосредоточились в стихах, преобразив лирическую поэзию. Поэт предназначал слову важнейшую социальную роль, для него слово было действием, средством воспитания общества и человека, — таким действием стало слово в «Возмездии». «Живые борются», — звал поэт, и актом борьбы была его поэзия.

Стихи Гюго — это речи общественного обвинителя. Он подробно рассказывает о преступлении — кровавом перевороте, совершенном «бандитами» — генералами. Он требует сурового приговора убийцам и узурпаторам. Оставаясь в пределах традиционного, александрийского стиха, Гюго демонстрирует его богатые изобразительные возможности: стих то патетичен, то ироничен и сатиричен, прям, как удар шпаги, или метафоричен, монологичен или диалогичен; то он говорит голосом Гюго, то голосом обвиняемых; соответственно меняются ритм, тон речи, вся образная система стиха. Целый паноптикум безобразных, гротескных фигур выведен на всеобщее обозрение. Они представляют правящие круги — тут и кровавые генералы, и «пузатые» мошенники-биржевики, и «писаки подлые», и святоши.

Особое место в кругу тем «Возмездия» занимает народ. Он страдалец, он жертва (стих. «Полина Ролан»), но он «великий и вечный», он «океан», «лев», пусть и спящий в настоящий момент. С пробуждением народа Гюго связывает все свои надежды, к нему взывает, ибо он свободен от тех пороков, которые связали круговой порукой все «скопище мерзавцев».

Вскоре после издания «Возмездия» Гюго задумывает поэтические циклы, которые составили несколько книг под общим названием «Легенды веков» (опубликованы в 1859, 1877, 1883 гг.). Стихотворения этих циклов — эпизоды человеческой истории, части грандиозной панорамы бытия, части поэтического эпоса. Для выполнения такой задачи потребовалась глубина мысли и необыкновенная осведомленность Гюго, поразительная сила его вообра-

жения и версификаторское мастерство¹. И конечно, гуманистический и демократический пафос, который одушевляет все это монументальное сооружение, оберегает его от описательности и иллюстративности, насыщает драматизмом борьбы, присущей Гюго страстной публицистичностью в обличении тиранов и защите обездоленных — а именно в этом лейтмотив «Легенд».

Открытая политическая борьба довершила формирование демократического и гуманистического мировоззрения Гюго, его прогрессивно-романтической эстетики. В 1864 г. была написана книга «Вильям Шекспир» — дань писателю, сыгравшему роль ориентира на пути Гюго к романтизму. Эта книга — восторженная речь о гении, «которому все доступно», который «сама природа и свобода». Главное в литературной программе Гюго — пафос социальной активности, нравственной функции искусства, просветительской его роли. Исходя из сути эпохи («дети Девяносто третьего года»), Гюго заявил о необходимости создания свободной, а значит, открытой для всех, демократической, народной литературы («Цель современной литературы — народ»; «работать для народа — вот самая необходимая задача»). Естественно, что Гюго самым категорическим образом осудил «искусство для искусства», оказывающееся «вне человечества». Эстетика Гюго и эстетика «чистого искусства» — полюсы французской литературы того времени.

Годы изгнания вызвали к жизни эпические полотна. В 1862 г. Гюго начинает публикацию романа «Отверженные», в 1866 г. издает роман «Труженики моря», в 1869 г. — «Человек, который смеется».

События в «Отверженных» развертываются с 1815 по 1833 г. 1815-й — год Ватерлоо. XIX век по Гюго начинается Революцией и эпопеей Наполеона. Баррикада 1832 г., на которой собираются положительные герои романа — и Мариус, и Жан Вальжан, и Гаврош, и пламенные республиканцы — друзья Мариуса, играет роль идейной и эмоциональной кульминации романа. Это и есть символ нового времени, символ жертвенной борьбы за свободу, за будущее, против тирании.

¹ Оценивая «Возмездие» и «Легенды веков», Луи Арагон писал: «Главное чудо здесь — стих, французский стих, доведенный до непревзойденного совершенства... Нужно невиданное мастерство, головокружительная техника и несравненное владение стихом, чтобы писать просто...»

Герои романа, их судьбы так или иначе отражают основную закономерность эпохи. На баррикаде сражается Мариус, сын героя наполеоновских войн. Бескорыстие, душевная чистота, свободолюбие Мариуса воспринимаются как прямое наследие героического, революционного прошлого. На баррикаде Мариус обращается к покойному отцу, беседует с ним и так устанавливается связь поколений, связь прошлого с настоящим: «после Дидро — Дантон», «взятие Бастилии — подвиг величайший». Республика — знамя этой традиции, свободомыслия XIX века, идущего от просветительского свободомыслия. На баррикаде гибнет Гаврош, это воплощение духа Парижа, его вольнодумия. Образ Гавроша — одно из самых совершенных созданий Гюго. Вся талантливость народа, его отвага, как в капле, собралась в нищем, бездомном мальчишке, превратив его в Человека, в подлинного героя — в символ революционного века.

На баррикаде появляется и Жан Вальжан. И не только для того, чтобы завершить эстафету своих благодеяний, спасти Мариуса, вернуть его Козетте и счастливо завершить роман. Жан Вальжан не обладает политическим мышлением. Но он обладает жизненным опытом бедного человека, опытом Отверженного. По мысли Гюго, именно этот опыт оказывается в настоящее время самым ценным, через него открываются и суть настоящего и путь к будущему.

Жан Вальжан — это романтически гиперболизированная, даже схематическая, но тем более наглядная и впечатляющая идея писателя о несовпадении официального «правосудия», официального представления о праве и морали с истинной нравственностью. Если Жавер — воплощение безнравственного правосудия, то трактирщик Тенардьё — воплощение корысти. Гюго увидел в чертах Тенардьё не просто извечный порок, но отвратительный и опасный признак общества, складывающегося после героической революционной эпопеи, буржуазного общества. В этом смысле конкретно-историчны черты героев положительных, которые могут показаться чертами отвлеченными, — бескорыстие, свободолюбие, неодолимая тяга к справедливости, потребность в добре, в любви, без которых они просто-напросто не в состоянии существовать.

«Несколько страниц истории», эти вставные социологические этюды о Ватерлоо, Наполеоне, Реставрации, революциях, Париже, не чужеродны в романе — они свиде-

тельствуют об историзме Гюго. В отличие от драматургии, от «Собора Парижской богородицы», историзм в «Отверженных» в большей степени — черта метода, нежели жанра. Иными словами, романтизм Гюго развивался в сторону конкретно-исторического познания современности. Но метод оставался романтическим: истины нравственные Гюго по-прежнему ставил над историческими. Романтизм Гюго — прямое следствие его прогрессивной идеологии, его планов преобразования общества с помощью слова, путем воспитания высокой нравственности. Поэтому и возникают герои, подобные Жану Вальжану, который призван иллюстрировать тезис о всеилии добра и любви. Так построенные характеры оказываются романтическими, на них лежит печать исключительности, романтической символизации тех или иных качеств. Соответственно и внутренний мир героев определяется этими качествами, он иллюстративен; психология героев недостаточно индивидуализирована, она «типичная». Метод Гюго дедуктивен, он выводит частное из общего, из всеобщих законов бытия общества и человека.

Исключительные герои проявляют себя в необыкновенных ситуациях. Такими ситуациями перегружен роман «Отверженные», который можно прочесть как авантюрно-приключенческое произведение с погонями, переездами, роковыми встречами, невероятно эффектными коллизиями. В неотвязности Жавера, преследующего Жана Вальжана, есть романтическая преднамеренность, есть конструирование таких сюжетных ходов, в которых с максимальной эффектностью проявляет себя герой. Но и в этой случайности видна закономерность — Жана Вальжана преследует по пятам не просто полицейский Жавер, а целая общественная система, превращающая отверженных в опасных государственных преступников.

В «Тружениках моря» идеальный герой бросает вызов природе, социальные конфликты отодвигаются на второй план. Неукротимые, своенравные силы природы устраивают подлинный экзамен человеку, и герой Гюго выходит из этого единоборства победителем. Кульминация романа — те части, где описывается подвиг моряка Жильята, который пытается вырвать у стихии полузатопленный корабль. При этом простой труженик моря проявляет исключительное мужество, поразительную изобретательность. Конечно, в образе Жильята человеческие возможности гиперболизированы в соответствии с романтической эстетикой. Однако роман Гюго представляет собой вос-

торженный гимн труженику, гимн народу. Характерное для романтиков «точное наблюдение нравов» в данном случае служит созданию ослепительной панорамы естественного, природного бытия, а человек принадлежит этому бытию.

В романе «Человек, который смеется» Гюго изображает реставрированную монархию в Англии конца XVII — начала XVIII в. Вновь обратившись к прошлому, Гюго вернулся к своей главной теме — теме монархии, получившей особую актуальность в свете Реставрации 1815 г. и переворота 1851 г. Противоестественность, безнравственность, антинародность феодализма и монархии Гюго показывает с огромной силой, с почти плакатной наглядностью. Звучит голос самого писателя, с сарказмом и гневом изображающего растленный «высший свет» в обычных для Гюго социологических этюдах, публицистических отступлениях. Иллюстрацией авторских обличений является судьба героя романа — Гуинплена и даже самый его смех, его маска «человека, который смеется».

Вновь создан образ идеального героя, живущего любовью, — Гуинпен умирает, когда умирает его возлюбленная. Вновь парадоксальный образ, построенный на кричащем контрасте, на несовпадении внешнего и внутреннего облика. Изуродованное по воле короля лицо Гуинплена — символ жестокого, уродливого общества, его зеркало. Истинный облик героя открывается лишь слепой Дее, ибо она его любит и видит его суть, его душу. Желая сделать свою идею наглядной и поучительной, Гюго пишет такую историю героя, которая поражает обилием исключительных, необычных ситуаций. Сначала крайности бедствий и нищеты, потом — крайности богатства, почти королевского положения. Романтический герой избирает любовь, а значит, бедность, значит, смерть.

Гюго вернулся во Францию на следующий день после революции 4 сентября 1870 г. Он продолжает сражаться против всех форм реакции и мракобесия, славя Республику как высшее выражение общественного прогресса. В 1872 г. вышел в свет сборник стихотворений «Грозный год» — лирический и публицистический отклик на бурю, которая пронеслась по Франции. Гюго — в вихре всех событий. В грозных, саркастических строфах он бичует захватчиков-пруссаков и ввязавшегося в пагубную войну «разбойника», «Наполеона Малого», торжественно славит парижан и с восторгом пишет о своей любимой Франции.

Патетика патриотических стихов Гюго достигает необыкновенной мощи; любовь к родине до крайности обострена в них сознанием того, что «свора королей» завязала свою кровавую возню, угрожая Парижу — «купели свободы». «Грозный год» стал классическим созданием патриотической и антивоенной поэзии.

Последний роман Гюго «Девяносто третий год» (1874) представляет революцию как «очистительное горнило», где во мраке и хаосе созревают ростки современной цивилизации. Это вершина, она величественна и прекрасна, как величественны и прекрасны герои, сбросившие, наконец, гнет монархии и ставшие во весь свой человеческий рост. Симурдэн, Говэн и другие деятели революции написаны с обычным для Гюго романтическим пафосом, но в этом романе исключительное не кажется преувеличенным, для революции оно вполне закономерно. В романе содержится множество точных сведений о Франции 1793 г. И если одна из глав рисует кабачок, где вечером 28 июня собрались и разговорились Робеспьер, Дантон и Марат, то эта картина лишь укрепляет общее впечатление исторической достоверности романа. И не только в тщательном описании нравов того времени точен Гюго — можно говорить о его историзме, поскольку раскрыта суть революционной эпохи.

Не случайно, однако, Гюго обратился к 93-му году. Он рисует контрреволюционный мятеж в Вандее, т. е. гражданскую войну. Это дает ему возможность — при оценке революции как величайшего прогрессивного события, а мятежа как кровавого преступления ретроградов — выдвинуть на передний план нравственную проблематику. Нравственная основа борьбы с тиранией не вызывает у писателя сомнений так же, как нравственные основы борьбы с интервенцией. Но в войне гражданской брат идет на брата: главарь мятежников маркиз де Лантенак сражается со своим наследником, внучатым племянником — виконтом Говэном. В свою очередь Говэн связан тесными личными узами с представителем Комитета общественного спасения Симурдэном, а ведь они не только друзья, они и враги, поскольку один из них воплощает милосердие, другой — беспощадность.

Так связав своих героев, Гюго затем ставит их перед лицом исключительной ситуации: жертвуя собой, маркиз де Лантенак спасает трех маленьких детей. Социальный конфликт перерастает в нравственный. Гюго поднимает Истину и Справедливость «над революциями» в качестве

«абсолюта человеческого»; политика и мораль разошлись. Говэн выбирает интересы морали, «абсолюта человеческого» — и освобождает Лантенака. Симурдэн приговаривает к смерти Говэна — это поступок представителя Комитета общественного спасения, политика, практика. Человек же этого не может выдержать — Симурдэн себя убивает.

В этой эффектной, не лишенной нарочитости ситуации ясно видны сила и слабость идеи Гюго, его художественного метода. Величие нравственного пафоса сочетается с иллюзиями, глубина мысли — с наивностью чувств, уникальная изобразительная сила — с риторикой. Гюго справедливо и убедительно противопоставил практицизму высокие порывы души. Но оторванные от жизненной практики порывы называются идеализмом, согласовать же одно с другим великому романтику было нелегко.

Противоречия Гюго остались характерным признаком романтического движения, но его непреходящим вкладом в искусство отмечен весь XIX век, его творчество стало одной из вершин в истории мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА 1830—1848 ГОДОВ

Июльская революция 1830 г. заменила монархию Бурбонов Июльской монархией, властью крупной буржуазии. Таким образом, задачи республиканского, демократического движения не были решены. В то время на передний план выдвигается пролетариат с его требованиями, его нуждами. Так, 1831 и 1834 гг. отмечены восстания ткачей в Лионе. Распространялись учения утопического социализма.

Замечательной страницей этого периода остается поэзия Июльской революции. Поэты революции — **Эжезипп Моро** (псевд. Руйльо, 1810—1838) и **Огюст Бартеlemi** (1796—1867) были ближайшими наследниками Беранже. Как и Беранже, они создавали политическую хронику современности, поэзию большого эпического размаха. Господствующие позиции заняла сатира. Бартеlemi с весны 1831 по весну 1832 г. издавал еженедельные сатирические стихотворные обзоры под общим названием «Немезиды». В 1833 г. по его примеру Моро выпускал такие же циклы под названием «Диоген». Образцом для них был цикл стихотворений, который **Огюст Барбье**

(1805—1882) объединил в 1831 г. под названием «Ямбы». Во всех этих произведениях звучал голос Немезиды, голос народа, требующего возмездия; все они написаны как гневное обличение Июльской монархии, легитимизма и той «своры псов», которая, захватив власть после революции, растаскивает добычу (первое стихотворение «Ямбов» называется «Собачий пир»).

В «Ямбах» степень ненависти к «собачьему пиру» захватившей власть буржуазии измеряется степенью восторженного отношения к народу и его героям. Продажный и пошлый мир не в состоянии произвести героя — даже в легендарном Наполеоне Барбье не видит ни тени величия, а лишь опасного «идола», еще одного деспота. Барбье — выдающееся и характерное явление 30-х годов. Его творчество замечательно не только силой революционного осуждения буржуазной современности, но и постижением сути социальных конфликтов современного общества, конфликта паразитирующей буржуазии и бесправного трудящегося люда (сб. «Лазарь», 1837).

Поэты революции, особенно Эжезипп Моро, внесли в политическую и литературную борьбу 30-х годов пафос революционных сражений, плебейского бунтарства. Те, кто участвовал в парижских восстаниях, были воспеты в стихотворении Моро «5 и 6 июня 1832 года» и в стихах Бартеlemi «Лион», «Поэт и восстание», «Всеобщее восстание». Поэты революции 1830 г. болезненно ощущали главное противоречие складывающегося буржуазного общества, противоречие богатых и бедных. Так, Моро мечтает свергнуть гнет «сытых», для него нищета — сегодняшняя реальность; поэта не могут удовлетворить обещания «писателей-пророков». Поэтому он идет от темы страданий народа к теме народной революции (стих. «Зима»).

Из самой сути этих противоречий возникала утопическая социалистическая мысль, утопизм которой отражал незрелость и незавершенность революционного сознания той эпохи, а социалистическая ориентация — неотвратимое развитие революционно-демократического и пролетарского движения. В этих условиях бунтарский пафос питает эстетику революционного романтизма. Мысль социалистов-утопистов для французских романтиков из поколения революции 1830 г. оказывается необыкновенно привлекательной и влиятельной, а пронизанная этой мыслью литература предстает как знамение времени.

Жорж Санд

Самые значительные романы **Жорж Санд** (псевд. Авроры Дюдеван, 1804—1876) относятся к 40-м годам, когда писательница увлеклась идеями утопического социализма. Все герои **Жорж Санд** обладают поистине безграничными возможностями, заранее заданной одаренностью, душевной силой, готовностью к подвигу. Эти исключительные возможности в романах 30-х годов¹ проявили себя в любовных коллизиях, в попытках жить, повинаясь голосу сердца, а не условностям общества. И это немало, и это говорило о свободолюбии романтических героев **Жорж Санд**, тем паче, что по большей части это были героини. Романтическая потребность в любви, в праве на эту любовь, на проявление своих чувств обрело в творчестве писательницы значение важнейшей социальной проблемы тех лет — проблемы свободы и равенства. Романы **Жорж Санд** были романами о социальных нравах ее времени; таким образом, с первых же своих выступлений **Жорж Санд** приближала романтизм к конкретно-исторической современности².

На пути к познанию современности **Жорж Санд** отклонилась к прошлому — к эпохе революции XVIII в. Роман «Мопра» (1837) выявляет прямые связи творчества **Жорж Санд** с просветительской традицией и то значение, которое эта традиция сохраняла для прогрессивного романтизма и реализма XIX в. Написав еще один роман о любви, романтической, всепоглощающей, составляющей смысл жизни героев, **Жорж Санд** снабдила традиционный сюжет конкретно-историческим содержанием. Героиня романа, Эдмея, — не просто образ необыкновенной жен-

¹ «Индиана» (1832), «Валентина» (1832), «Лелия» (1833), «Жак» (1834) и др.

² Это было замечено Бальзаком в его отклике на издание «Индианы»: «Эта книга — реакция правды против фантастики, нашего времени против средневековья, внутренней драмы против вошедших в моду необычайных происшествий, простой современности против преувеличений исторического жанра».

Такую же оценку роману дал ведущий критик романтизма Сент-Бёв: «Развернув книгу, мы внезапно очутились в мире правдивом, живом, в подлинно нашем мире, за сто миль от исторических сцен и лохмотьев средневековья, которыми насытили нас по горло многочисленные дельцы от литературы; когда мы встретились с нравами и персонажами, подобные которым нам случалось видеть в жизни, обнаружили в ней естественный язык, знакомую обстановку...»

Правда, далее Сент-Бёв усматривал в романе множество несовершенств и «чистый вымысел».

щины, воплощение романтического идеала, это и образ верной ученицы Руссо. Идея воспитания, революционная идея преобразования человека с помощью любви и обучения лежит в основе фабулы романа. Воплощение диких феодальных нравов, герой-рассказчик романа, превращается «из дикаря в общественное существо» с помощью женщины, чье отвращение к любой тирании (в том числе мужской — это один из мотивов творчества Жорж Санд) возвещает и готовит великую революцию (действие романа разворачивается накануне революции).

Со свойственной Жорж Санд страстью она упивается идеями утопического социализма, в народе видит воплощение душевного величия и нравственной чистоты. Соответственно преобразуется романтический идеал писательницы, определенным становится размежевание в романтизме. Отсюда значение романа «Орас» (1841), где Жорж Санд провела резкую границу между двумя типами романтической личности, между активно-романтическим и пассивно-романтическим отношением к жизни.

Орас — романтический герой второго типа, «несчастный», «новый Рене». Жорж Санд передает через этот образ свое понимание новых, буржуазных условий существования и формирующегося в этих условиях героя. Можно сопоставить Ораса с Растиньяком и подобными персонажами. Как и эти честолюбивые молодые люди XIX в., Орас понимает, что буржуазная революция создала условия для них, честолюбивых, одаренных и лишенных тех преимуществ, которые предоставлялись ранее знатным происхождением или унаследованным состоянием («нет более привилегий»). Они начинают с нуля свою погоню за карьерой, за деньгами, за положением в обществе, внезапно их уравнивающим. Равенство и прочие блага, провозглашенные буржуазной революцией, оцениваются ими лишь в перспективе их честолюбивых стремлений, с точки зрения тех возможностей, которые раскрываются в ожесточенной борьбе каждого против всех.

Однако Орас — не Растиньяк, еще не Растиньяк. Орас не может на равных участвовать в борьбе за завоевание выгодного положения в обществе, за обогащение, поскольку он романтик и романтик «пассивный». В нем изначально, до его собственного жизненного опыта заложено отвращение к жизни, скука и пассивность. Он устал от жизни, еще не живя, это усталость по традиции, романтической традиции. Орас, при всем этом, — поздний романтический герой. В нем поэтому обнаруживается неко-

торая механистичность действий, деятельность по инерции, без определенной цели. Для прогрессивного романтизма Жорж Санд это, конечно, нетерпимо. Рядом с активными гуманистами пассивный романтик Орас предстает «себялюбцем». Признаки типа снижаются до черт личности, и горделивый романтик оборачивается заурядным эгоистом, никчемным и пустым. К тому же он «комедант», т. е. романтизм перестает быть его содержанием, становится его формой, его позой. Орас «проигрывает» унаследованные им признаки романтического героя, он словно бы ставит спектакль своей собственной жизни. Он терпит поражение и в любви, и в социальном действии — победу одерживают герои, олицетворяющие активный романтизм, его демократический пафос.

Галерею героинь аристократического происхождения (автобиографическая особенность романов — сама Жорж Санд по линии отца происходила из старинного дворянского рода) сменяет ряд героев самого «низкого» происхождения. Героиней двухтомного романа «Консуэло» (1842—1843) и его продолжения — романа «Графиня Рудольштадтская» (1843) — становится бедная испанка, певица Консуэло. Выходец из аристократических кругов, муж Консуэло, граф Рудольштадтский остается в кругу героев положительных только ценой отречения от своего клана и приобщения к народу.

«Консуэло» выходит далеко за пределы семейно-любовных коллизий «Индианы» и других ранних романов Жорж Санд. Героиня не знает границ не только семьи, но даже народа и государства, смело перемещается по Европе, встречает множество препятствий, решает трудные жизненные задачи. В своих приключениях Консуэло предстает женщиной, во всем равной мужчинам, практически доказывающей свои права, реально утверждающей их. В ее руках инициатива, она не подчиняется ходу событий.

Как романтическая героиня Консуэло — личность необыкновенная. Жорж Санд наделяет ее таким условием исключительности как талант певицы. Но возможности героини определены не только исключительными предпосылками, а и тем, что в ней течет «добрая плебейская кровь», — Консуэло бросает вызов уже не только условиям семейно-интимных отношений, но и самим основам отношений социально-экономических; благосостояние угнетает героиню, она мечтает «о бедности и свободе». За Консуэло стоит и ее собственное плебейское происхождение.

ние, и целый век — век революции. Действие этого романа происходит тоже в XVIII в., за пределами Франции, весь мир превращается в место действия романа, ибо грядет революция, ломаются границы и ограничения; феодальная, сословная узость сменяется широтой мысли современного общества, охваченного пафосом раскрепощения.

Еще сохранив вкус к исторической тематике, Жорж Санд продемонстрировала приверженность прогрессивного и революционного романтизма современности. «Совершенно недавно» происходят события в романе «Мельник из Анжибо» (1844). Как и Гюго, Жорж Санд оценивает всю социальную систему с точки зрения самых бесправных, которым, однако, присущи все достоинства. Баронесса проповедует идеи равенства, любви к ближнему, бескорыстия. Она стремится идти против «развращенного века», когда «ценятся только деньги», мечтая о братстве возвышенных душ, о «новой церкви» людей добродетельных. Любовь, по Жорж Санд, — это открытие других людей, это прорыв к будущему: «будем любить друг друга, как те, кто переплывает моря, чтобы покорить новый мир».

Видно, что в демократическом пафосе Жорж Санд (как и у Гюго) на передний план выдвигаются требования нравственного порядка, программа создания идеального человека. Социализм Жорж Санд вопиюще утопический. Вот почему ее романы не задержались на изображении реальных путей преобразования общества (например, на изображении революций), а остановились на воссоздании идеальной личности, воспитанной с помощью высоких примеров, силой любви.

В романе «Грех господина Антуана» (1845) путь к будущему через нравственное усовершенствование приобретает открытые и прямые формы социальной утопии. В речах героев романа содержится программа «коммунистического общества». Основы этой программы составляют просветительская декларация прав человека, утопические картины равенства и братства возвышенных душ и романтический пафос идеальной любви. Благодаря такому, социальному уточнению романтического идеала в этом романе явственнее, чем в других произведениях Жорж Санд, проступили социальные контуры зла. Буржуазное предпринимательство, деньги и порождаемая ими безнравственность, извращение человеческого начала в погоне за наживой — вот что изображается как характерная примета эпохи. Ближе всего к реализму Жорж Санд оказывается тогда, когда рисует таких персонажей,

как фабрикант Кардонне. Но фабрикант — персонаж все же второстепенный, на переднем плане романа — привычные для Жорж Санд идеальные герои. Писательница вынуждена идеализировать действительность, преобразовать ее в соответствии с утопическими планами. Прообразом будущей социалистической коммуны оказывается содружество бескорыстных людей в настоящем времени. Для того чтобы их планы приобрели практическую окраску, Жорж Санд сочиняет образ благородного маркиза, который награждает бескорыстную любовь главных героев романа наследством в четыре миллиона, завещая им создание коммуны будущего. Завершение романа поистине сказочно.

Видно, в какой мере социалистические идеи стимулировали развитие искусства Жорж Санд. Образы бунтарей, образы людей из народа — все это обогащало французскую литературу, приближало ее к познанию современного мира, к открытию закономерностей нового времени. Романтизм Жорж Санд, именно в силу своего прогрессивного характера, вплотную подошел к реализму, к неизбежности отказа от утопии. Сохраняя, однако, утопизм, она все больше отдавалась сентиментальным мечтам о союзе бедных и богатых, филантропической идеализации «простых душ» (сельские повести «Франсуа-найденыш», 1847, «Маленькая Фадетта», 1848). Горячо поддержав революцию 1848 г., Жорж Санд затем оставляет столь характерную для нее ранее жизнь общественного деятеля и публициста, отдается литературному творчеству. Писала Жорж Санд необыкновенно много, но поздние ее произведения в лучшем случае содержат перепевы романов 30—40-х годов.

Романтизм во Франции после 1830 г., судя по творчеству Гюго, Жорж Санд и революционных поэтов, — явление динамическое. Но грань между различными идейными тенденциями в пределах романтизма явственно обозначилась, она не ушла в прошлое, во времена Шатобриана и Жермены де Сталь.

Альфред де Мюссе и эволюция романтизма

Представление об эпохе, которое рождало «пассивно-романтическое» сознание, легло в основу романа **Альфреда де Мюссе** (1810—1857) «Исповедь сына века» (1836): «Все, что было, уже прошло. Все, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем ином разгадки наших

страданий». Таким образом, герою Мюссе дана лишь пустота настоящего времени, в которую он и проваливается, не находя в себе никаких способностей к сопротивлению,— ведь он романтик пассивный. Впрочем, дело не только в нем, в молодом человеке по имени Октав. Это «исповедь сына века»: Мюссе самым прямолинейным образом превращает своего героя в представителя поколения.

Завоеванный романтиками историзм выявляет себя в этой потребности и в этой способности Мюссе дать образ целого поколения. «Пустота» — это настоящее время, жизнь без смысла, без оставшейся в прошлом значительности и без надежд на будущее. Можно назвать эту эпоху послереволюционной; после бурь прошлого пришло подзрительное успокоение, воцарилась проза жизни, все потускнело. Мюссе резкими красками набрасывает такой образ «века», который можно считать одним из прообразов того «мира цвета плесени», что вскоре представит Флобер. «Душа» отделилась от тела, она во власти горьких сожалений, тогда как «тело», чувствуя себя героем своего времени, самодовольно говорит об «удовлетворении потребностей». Отношения деловые, денежные вытесняют и заменяют отношения «душевные», убивают способность к любви. Деловой век, бездушный век!

Исходный момент характеристики и в данном случае — революция. Однако Мюссе берет лишь негативные последствия революционных сдвигов. «Внуки Революции» на самом деле являются сыновьями Наполеона, порождением наполеоновской эпохи. Эпоха же, в интерпретации Мюссе, знаменует собой разрушение — не созидание. Как Гюго, как Жорж Санд, Мюссе видит свободу, добытую XIX веком, но свобода эта знаменует освобождение от веры, от идеалов.

Показательно, что Мюссе в своей исторической концепции, в своей картине XIX века вовсе пропускает то, что было важнейшим для Гюго и Жорж Санд: революцию 1830 г. и ее пафос, последующие революционные выступления и соответствующую идеологию. В этом смысле 30-е годы, т. е. современность с ее поучительным опытом, словно бы и не существовали для автора романа. Существует начало века, наполеоновская эпоха, а затем — пустота. Так герой и оказывается в этой пустоте между развалинами прошлого и совершенно неопределенным, неощутимым будущим.

Образ Октава в романе «Исповедь сына века» развертывается вне практической жизни. Его деятельность мыслима только в сфере интимно-семейных отношений, в сфере отношений с возлюбленными. Отношения эти подчиняются симптомам «болезни века». В начале — жизнь в мире мечты, целиком определяемая тем, что «любовь — основа мира». Затем наступает отрезвление, тяжелейшее разочарование и в любимой женщине, и в друге. Они оказываются коварными, неверными, лживыми существами. «Основа мира» рушится, соответственно состояние Октава рисуется как болезненное. Безумная любовь сменяется безумным разочарованием и безумным отчаянием, затем героем овладевает безумная злость. Все его состояния — крайние, все на пределе, герой до крайности экзальтирован, живет лишь эмоциональными порывами, слезы источаются из него беспрерывно.

Заболев «болезнью века», т. е. разочарованием, неверием, — Октав стал сущим дьяволом, олицетворением зла. Он — сама злость, и эта злость знаменует собой наступление бесчеловечной, бессмысленной, бесперспективной эпохи — XIX века — в понимании Мюссе. При всей наблюдательности и прозорливости Мюссе, при обоснованности его мрачных обобщений, их односторонность очевидна. Слабость романтического метода Мюссе в том, что он недостаточно детерминирует «болезнь века», логику ее развития как конкретно-исторического явления. В «болезни» Октава заключено нечто роковое, извечное; однажды разочаровавшись, он неудержимо катится навстречу злу, хотя ничто не оправдывает такую эволюцию. Так возникает впечатление, что дело не столько в обстоятельствах, — в самом XIX веке, — сколько в самой природе человека — роман и написан в форме исповеди, в форме лирического излияния, обнажающего эту «природу».

В 1836 г. Мюссе опубликовал «Письма Дюпюи и Котоне», где с иронией обсуждал, что же такое романтизм. Приводятся различные мнения, и каждое из них опровергается ссылками на опыт литературы, которая задолго до романтических баталей знала, что такое меланхолия, допускала смешение трагического и комического, нарушала «единства». Образцы романтического стиля подводят к выводу: «романтизм — не что иное, как неумеренное употребление прилагательных».

Эти образцы напоминают о романе самого Мюссе — самокритика, несомненно, содержится в ироническом определении романтизма. Факты истории романтизма,

приводимые в «Письмах Дююи и Котоне», совпадают с биографией Мюссе: он в самом конце 20-х годов тоже сблизился с «Сенаклем», увлекся Гюго, ринулся в романтические битвы. В самых первых произведениях Мюссе появились мотивы его главного творения, романа «Исповедь сына века». Уже в драматической поэме «Дон Паэс» (1828) есть безумная страсть, тяжелейшее разочарование, страшная месть. А в стихотворной драме «Каштаны из огня» (1829) те же мотивы иронически обрабатываются; страсти преобразуются в страстишки и даже страшная месть не очень-то страшна. В поэме «Порция» (1829) романтический любовный «треугольник» внезапно видоизменяется вторжением социальной проблематики — в роли любовника выступает бедный рыбак.

Поэзии Мюссе свойственна игривость, придающая ей особенную прелесть, стихия иронии, в которой купаются традиционные романтические темы и образы. В поэме «Мардош» (1829) герой и его возлюбленная от начала до конца представлены в снижающих страсть деталях быта. Повторяющаяся из поэмы в поэму сцена столкновения соперников, драматического, кровавого разрешения любовной коллизии похожа здесь на сцену бытовой комедии, но отнюдь не трагедии.

В посвящении большой драматической поэмы «Уста и чаша» (1832) Мюссе определял роль поэта словами: «Мне дела мало». В демонстративно сформулированном аполитизме, в принципиальной игривости Мюссе заключена была немалая степень разочарований, сомнений и отрицаний. Мюссе предпочитает брести «нивесть куда, не зная, как», наблюдая проныр, святош, ханжей, стяжателей — всех тех, кому слишком ясно, что им нужно. Правдоподобный слепок с бытия «проныр» Мюссе не устраивает так же, как не устраивают его «мечтатели слезливые», роняющие «море слез на ворохи бумаг». Свой путь Мюссе обозначает вне этих проложенных искусством путей.

Всерьез о своих разочарованиях Мюссе поведал в большом стихотворении «Бесплодные желания» (1830). Уже там прозвучал голос «сына века», оценивающего свой век в самых мрачных, самых пессимистических тонах. Там возникли и приметы «болезни века», которой поражен не вымышленный романтический герой, но сам поэт. Мюссе нечасто, но все же говорил в прямой форме, от первого лица о «болезни века» как о собственном заболевании. «Сыном столетия» именуется он себя в большом стихотво-

рении «Закон о печати» (1835), где содержится такая пристрастная, критическая картина политической жизни Франции, что говорить о каком-либо аполитизме поэта кажется неуместным. Стихотворение в своей основной идее предваряет роман. Речь также идет о начале века, о возникновении «распутства» на месте вольности, о зловещей диалектике буржуазной истории, благодаря которой «зло рождается от благ».

Выше всего ценя свободу, Мюссе не предполагал добывать ее в реальной борьбе. «В навозе городов» Мюссе свободу не различал — он звал взбираться ввысь, в горы. В решающий момент, в момент революции 1830 г., Мюссе сформулировал такое понимание освобождения духа, которое можно назвать консервативно-романтическим, чисто поэтическим.

В поэме «Уста и чаша» вещей Голос напоминает о двух жизненных путях. Один «идет лугами», он «покойный и гладкий». Другой — путь «бурь и волнений». Франк избирает второй путь, путь любовных страстей, поединков, войн и неизбежных разочарований, сомнений, отрицаний всего — «богатства, чести и любви». В горах Тироля, куда звал поэт, — лишь груда развалин, над которыми, в пустоте, витает абсолютно свободный — и опустошенный — дух героя. Даже природа — «мачеха» для этого неприкаянного духа. Мотив разочарований — лейтмотив творчества Мюссе.

Гассан, герой поэмы «Намуна» (1832), — «француз происхождением», пресыщенный, отдавшийся беззаботной неге, своим причудам. Напоминая, что поэзия — не развлечение, что каждая строка «питается кровью», Мюссе представляет «поэтическое создание» в облике современного Дон Жуана, очаровательного любовника. Дон Жуан в интерпретации Мюссе — искатель истины в мире, где разыскать ее нет никакой возможности. «Пронырам» противопоставлен «ловелас», создан культ любви, порой страстной и самоотверженной, порой мало к чему обязывающей.

И в прозаических произведениях Мюссе, его повестях («Эмелина», «Фредерик и Бернеретта» и др.) варьируются любовные истории с извечными перипетиями измен, расставаний и т. п. В других («Мими Пенсон», «Марго») изображена жизнь женщин незнатных, но во всех отношениях приятных, способных на то, что особенно ценил Мюссе, — на подлинную любовь и на легкий флирт.

Мюссе стал замечательным мастером игривой, шутливой, изящной поэзии, поэзии флирта как конечной точки поисков истины. Мнимая беззаботность, правда, была выстрадана поэтом — отсюда значительность даже того, что может показаться легковесным. В небольших, изящных, остроумных пьесах Мюссе видны как невероятные страдания людей, теряющих иллюзии, неизлечимо разочарованных и гибнущих («Андреа дель Сарто»), так и сердечные прихоти рядом с подлинной страстью («Прихоти Марианны»); любовные приключения с переодеваниями («Фантазио»), изощренный флирт («Подсвечник»).

Главное создание Мюссе-драматурга — пятиактная историческая пьеса «Лоренцаччо» (1834). Местом действия поэт избрал свою любимую Италию, двор флорентийского герцога Медичи, средоточие социальных противоречий, богатства и нищеты, деспотизма и свободолюбия. Пьеса написана с хорошим знанием истории, но подчинена пессимистическому романтическому миропониманию. Флоренция эпохи Медичи очень похожа на тот век, который сформировал героя Мюссе, его «молодого человека». Над жалкими, трусливыми людьми, над гнусностью бытия возвышается Лоренцо, Герой, исключительная личность, идущая к своему предназначению — убийству тирана. Но Мюссе столь мрачно взирает на мир, что святая цель лишается смысла. Убийство герцога ничего не меняет: один герцог сменяется другим, а пламя республиканского восстания не возгорается из брошенной героем искры. Все сводится к исполнению фатального предначертания, все совершается героем во имя этого рока, во имя него самого, все замыкается на личности одинокой, утвердившей себя в акте практически бесцельном, социально безысходном.

Романтический герой драмы «Лоренцаччо», как и герой романа «Исповедь сына века», сам заражен такими «болезнями века», которые грозят лишить его главной приметы, тех исключительных возможностей, которые противопоставляют героя всем прочим, поднимают над другими. Лоренцо сознается в том, что успел заразиться торжествующей в мире порочностью. Романтический герой нивелируется в изображении Мюссе, исчерпывает себя и после свершения своего предначертания исчезает не только как персонаж по имени Лоренцо (его убивают), но как романтический герой, как необыкновенная, отличная от других личность с ее особенной, возвышающей функцией.

Итак, романтический герой сходит со сцены в произведениях, созданных романтиком Мюссе. Иной герой ему на смену не приходит. Приходят лишь персонажи извечной комедии любви, очаровательные ее носительницы — представители «взбалмошного, пустого, но милого рода». Как это понимание героини далеко от героинь Жорж Санд, от ее Консуэло! «Вся правда в красоте» — у мозаичал Мюссе и не мог избежать красоты. Эстетская тенденция сама собой зарождалась в пессимистическом романтизме Альфреда де Мюссе.

Жерар де Нерваль (псевд. Жерара Лабрюни, 1808—1855) подтвердил ощущение исчерпанности и бесперспективности актом самоубийства. Свою роль сыграли, правда, нищета и тяжелая болезнь. В двадцать лет, примыкая к романтическим кружкам, Нерваль перевел «Фауста» Гете. В 30—40-е годы все его опыты в поэзии, прозе, драматургии не принесли ему достаточной известности. Известность и даже слава пришли к Нервалю много позже, в XX веке, особенно благодаря сюрреалистам. Сюрреалисты, несколько преувеличив близость Нерваля к их собственным экспериментам, уловили тот качественный сдвиг, который совершался в романтизме Нерваля и который выражал общее движение пассивного романтизма в направлении «чистого искусства», в направлении декаданса конца XIX в.

Нерваль писал, что «Энтузиазм и Любовь и Познание» у него от Виктора Гюго, что «свой неяркий огонь» он зажег «от его алтарей». Однако энтузиазма Нервалю достало ненадолго. Он признавал, что «первые стихи сочинял юношеским энтузиазмом, вторые — любовью, последние — отчаяньем». На последней стадии Нерваль уединился в поэзии зашифрованной, отвлеченной от реальности. Трудно представить себе, что цикл «Химер», герметических сонетов (опубликован в 1854 г.) написан автором «Октябрьских ночей», «Прогулок и воспоминаний», эскизов, зарисовок жизни Парижа, бережно и внимательно фиксировавших эпизоды повседневной жизни интеллигентской богемы, к которой принадлежал сам Нерваль. Все просто, обыденно в этих зарисовках, которые парижская пресса публиковала как систематическую хронику будней Парижа, составленную наблюдательным и верным жизни журналистом.

В «Химерах» — иной мир, он населен богами и героями, персонажами легендарными, сюжетами мифологическими. Романтический субъективизм, романтическое противо-

поставление творческого начала началу нетворческому нашло себе воплощение в поэзии, связь которой с реальностью установить нелегко, а может быть, и невозможно. Жизнь подлинная вытесняется мечтой о неподлинном, но истинном существовании, вытесняется «грезами».

Искусство замыкается в себе — в «башне из слоновой кости». Прямой переход от пессимистического романтизма к «чистому искусству» был декларирован другим романтиком — **Теофилом Готье** (1811—1872). Благодаря Нервалю, с которым Готье дружил еще в коллеже, Готье в 1829 г. познакомился с Гюго и, преисполненный восторга перед мэтром, вождем, принял самое живое участие в сражении вокруг «Эрнани». В 1835 г. был опубликован роман Готье «Мадемуазель де Мопен» со знаменитым предисловием (написано в 1834 г.), где было заявлено: «Истинно прекрасно только то, что ничему не может служить: все полезное безобразно...»

Предисловие к «Мадемуазель де Мопен» — подлинный памфлет на тот образ жизни, который установился во Франции после революции 1830 г. Готье осмеивает господство лицемерного благочестия и морализаторства, жеманной пристойности. Его лозунг заострен, несомненно, против буржуазного утилитаризма, против делячества и практицизма, ставших знаменем эпохи. Предисловие Готье — свидетельство того разлада искусства и действительности, который питал первые ростки «чистого искусства». Действительности буржуазной, в которой художники — надо отдать им должное — усматривали тревожное распространение меркантилизма, несовместимого со всем возвышенным и подлинно прекрасным. Но разлад этот имел трагические последствия для искусства, поскольку осуждалась не только буржуазная действительность, а действительность как таковая и с ее мертвящими, и с ее животворящими источниками. Готье издевательски комментировал любую попытку заговорить о «потребностях общества», любой вид общественной активности противен ему, любая социальная цель искусства для него противоестественна.

При всем этом эстетство Готье было непоследовательным, очень еще романтическим. Романтична его поэзия — от первого сборника (1830) до прославившего поэта сборника «Эмали и камней» (1852). Готье всегда тяготел к экзотике, к наядам, химерам, кариатидам, сфинксам, к эмалям и камням. За этим стояло разочарование в действительности («все лгут»), а потому поэт мечтает улететь

«в заоблачную даль». Все гибнет — бессмертно лишь искусство (стихотворение «Искусство»). Картины, нарисованные Готье, кажутся списанными с живописных полотен, а не с природы — искусство Готье светит ярким светом, но в нем есть печать вторичности. Однако порой врывается и стихия жизни — в образе покоряющей всех, всесильной Кармен, а то и в образе нищей мансарды, где «все бедней и проще, все неподдельно». Наглядность, замечательная живописность стихов Готье — все это связывает их с реальностью, как бы ни украшал ее поэт плодами своего воинствующего эстетства.

Устойчиво проявляет себя романтизм и в прозе Готье. Среди большого числа написанных Готье прозаических произведений выделяются два романа — «Мадемуазель де Мопен» и «Капитан Фракасс» (1863). И в прозе Готье ведется спор между искусственным и естественным, между красотой искусства и прелестью жизни. Спор этот идет с переменным успехом, как правило в пределах любовных коллизий, — то подлинной страсти, а то флирта, любовной игры. Рассказчик в романе «Мадемуазель де Мопен» — классический тип ловеласа, которого увлекает не женщина, а любовная игра, который подбирает себе игрушку согласно капризной, пресыщенной натуре. Все содержание его жизни — это мечта о красоте, погоня за прекрасным, но реализуется она в томлениях по идеальной любовнице и в разного рода пикантных развлечениях, которые должны освежить чувства героя романтического, т. е. преждевременно состарившегося и разочарованного. Это девальвированный романтический герой, сниженный до уровня заурядного себялюбца и сластолюбца, не способного на подлинное чувство. Герой этот — не только «скупающий», как подлинно романтический герой, но и «скучный».

Более поздний роман «Капитан Фракасс» свободнее от эстетских напластований, он близок романам Дюма. Прославившие **Александра Дюма** (1802—1870), создавшие ему поистине неувядающую славу романы («Три мушкетера», «Королева Марго», «Граф Монте-Кристо» и др.) написаны в основном в 40-е годы. Хотя авантурная интрига, захватывающий приключенческий сюжет отодвигают в этих произведениях некоторые признаки романтизма, особенно «пассивного», с которым несовместима необузданная активность героев Дюма, сложились они в традиции романтизма. Александр Дюма в конце 20-х в 30-е годы с увлечением отдавался пафосу романтического

движения. До цикла драм Гюго, в 1829 г., с необыкновенным успехом была поставлена драма Дюма «Двор Генриха III», обладавшая основными признаками зарождавшегося романтического театра (затем появились его пьесы «Ричард Дарлингтон», «Нельская башня», «Кин», «Молодость Людовика XIV»).

«Капитан Фракасс» напоминает романы Дюма бесчисленными приключениями и контрастным противопоставлением злодеям героя, безмерно великодушного и отважного, наделенного всеми добродетелями, которых нет в реальном, буржуазном обществе. Как и романы Дюма, «Капитан Фракасс» — сказка о борьбе добра и зла, хотя и в этой сказке немало жизненной правды, определяющей обстоятельства и среду, в которой разворачивается захватывающее действие романов.

Достаточно рядом с Дюма и Готье назвать Эжена Сю (1804—1857), а позже Жюль Верна, чтобы можно было сделать следующий вывод: французский романтизм сформировал жанр приключенческого романа в классических, законченных образцах. Романы Эжена Сю «Парижские тайны» (1843) и «Агасфер» (1845) не уступают романам Дюма в изобретательности; изобилие приключений, самых отчаянных авантур поражает и у того, и у другого романиста. Романтизм, освободив и активизировав личность, превратил роман в поле кипучей деятельности героя. Однако у Дюма действие — почти что самоцель, поскольку целью поступков является свершение бесчисленных подвигов, подсказываемых авантурным сюжетом. Поле деятельности, при всей достоверности многих деталей, — условно, кажется подмостками театра, а не жизненным, историческим пространством. В этом случае фантазия неизбежно исчерпывается, романы в конце концов становятся похожими друг на друга.

В романах Эжена Сю столь же активный и отважный герой действует во имя большой социальной цели. Благодаря этому авантурный жанр становится формой постижения жизни, ее «тайн», т. е. неизведанных социальных пластов — князь Рудольф Герольштейнский в погоне за тайнами обнаруживает «дно» Парижа, тот же мир отверженных, который был открыт Виктором Гюго. Подлинную добродетель, истинные чувства, неспорченность парадоксальным образом скрывает это «дно», тогда как «высшие сферы» поражены коррупцией, безнравственны. Такова главная «тайна» романов Эжена Сю.

Политическая программа Эжена Сю близка взглядам Жорж Санд, она питалась идеями утопического социализма, отсюда ее сильные и слабые стороны¹. При всей ограниченности Эжена Сю, его романы знаменовали эволюцию романтизма в направлении изучения реальных обстоятельств, изучения социальной среды. В этом направлении прогрессивный французский романтизм — Виктор Гюго, Жорж Санд — двигался неуклонно, обозначая одну из главных закономерностей литературного процесса XIX в. На этом пути исключалось то истощение, которое подстерегало и поздние плоды пессимистического романтизма, и ранние плоды «чистого искусства».

Следовательно, своей собственной историей французский романтизм определенно указывал на то центральное значение, которое в условиях XIX в. должен был приобрести и к середине века действительно приобрел реализм. Уже романтизм стремился изучать социальные обстоятельства; далее следовало определение этими обстоятельствами характера, следовал социально-исторический детерминизм — так складывался реалистический метод.

РЕАЛИЗМ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Формирование реализма во Франции было ускорено рядом обстоятельств. С одной стороны, — возникновением романтического историзма и социально-критическим пафосом романтизма. Уже романтизм приступил к осмыслению современности, «века», формирующего специфический тип героя, определяющий его «болезни» как характерные признаки эпохи. С другой стороны, — особенностями самой эпохи, которая поставила искусство Франции перед новым объектом познания и одновременно новым противником — самонадеянной и разжиревшей буржуазией. Французская литература формируется в таких условиях как оппозиционная. Борьба за современное, новое, свободное искусство, проходившая под знаменем романтизма, расчищала дорогу и для реалистической эстетики. Раньше всего и явственнее всего признаки реализма обозначились в поэзии, т. е. на том фланге французской литературы, где проявила себя плебейская оппо-

¹ Они нашли глубокий анализ в работе К. Маркса и Ф. Энгельса «Святое семейство, или Критика критической критики. Против Бруно Бауэра и компании». *Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1955. Т. 2.*

зияция буржуазно-аристократическому обществу, где развивалась традиция революционной и народной песни.

Пьер-Жан Беранже

Особенно явственно обозначились признаки реализма после того, как к жанру песни обратился **Пьер-Жан Беранже** (1780—1857). Беранже, по его словам, «прислушался к песням, распеваемым на улицах», задумав создать в противовес «выспренным одам» классицизма поэзию современную, свободную от мифологии, от подражания античности. И поэзию французскую — ему претило чрезмерное увлечение романтиков иностранными образцами¹. Беранже ориентировался на традиции поэзии Франции, на раблезианство, просветительство, на Вольтера и Руссо.

В 1815 г. был опубликован первый сборник его песен («Песни нравственные и другие»), сделавший поэта известным. Но слава пришла к нему в годы Реставрации, которой поэт объявил подлинную войну. Сборники песен издаются в 1821, 1825, 1828 гг. Власти преследуют поэта — в тюрьме (по обвинению в оскорблении короля, церкви и нравственности) он оказывается в 1821 г. (сменив в тюремной камере Поля-Луи Курье) и в 1828 г., когда Гюго и Сент-Бёв посетили Беранже в его заключении, засвидетельствовав уважение знаменитому песеннику. Слава Беранже была несравнимой — большая часть его песен становилась известной до их публикации. Он поднял народную песню до уровня высокой поэзии и вывел высокую поэзию на улицу, к народу.

На первом этапе песни Беранже были фривольными, в духе Парни, которого он считал самым замечательным поэтом современности. Постоянным гостем его стихов был Эпикур. Поэт «веселой нищеты», Беранже давал озорное, насмешливое обозрение человеческих недостатков и слабостей. Свободолюбивые и вольнодумные ранние стихи слишком часто были легкомысленны и крайне приблизительны в оценке социальных противоречий. Но даже неглубокие пасторали создавались поэтом, по его признанию, ради правды и ради приближения к народу, которого Беранже считал главной силой современности.

Все резко переменялось с Реставрацией. Уже в июне 1814 г., т. е. через месяц после возвращения короля, была

¹ Это заметил Сент-Бёв: «Он отличается тем, что обладает всеми чертами французского поэтического гения».

написана «Челобитная породистых собак о разрешении им свободного входа в Тюильрийский сад». У Беранже появился совершенно определенный политический противник. Ирония и шутка уступили место сарказму, сатире. Беранже рисует знать, возвращающуюся в сад королевского дворца Тюильри, в образе жалких «псов», готовых на все, чтобы заслужить милость хозяина. Образы собачек, марионеток, шутов, всяческой «мелюзги» станут затем постоянными при характеристике режима Реставрации. Поэзия Беранже берет на себя необычную задачу — создания собирательного образа целого общественного уклада — Реставрации и «священного союза» королей — «варваров». Целое возникает через характеристику его конкретных и полномочных представителей. Можно говорить о типизации как способе познания социальной реальности в поэзии Беранже. Сам поэт писал о своих образах как «обобщающих».

Своеобразие типизации у Беранже определяется сатирическим пафосом; поэт использует различные способы осмеяния — от прямого разоблачения, насыщенного публицистической нетерпимостью, до косвенного «саморазоблачения», когда стихотворение как бы произносится от имени разоблачаемого персонажа. Такой прием давал возможность раскрыть пустозвонство, лицемерие и ханжество (особенно церковников) в сопоставлении с прямыми, дерзкими и вольнодумными речами самого поэта, его лирического героя, плебея, смелого борца с тиранией. Поэт-«простолюдин» (стих. «Простолюдин»), и это свое социальное положение он с гордостью противопоставляет опорочившей себя знати. Нищета теперь привлекательна не столько тем, что она «веселая», сколько тем, что она предпочитает свой «старый фрак», свою независимость (стихотворение «Независимый»), свою свободную любовь обществу различных «маркизов де Караба». Эпикуреизм поэта приобретает радикальный социальный смысл.

Нарицательным стало имя героя сатирической песни «Маркиз де Караба» (1816). По таким произведениям Беранже тоже можно судить о мере его демократизма: родовая знать, «опора трона», которая в те времена нередко поэтизировалась («Сен-Мар» Виньи), представлена жалким, смешным хвостуном, над которым весело смеется и издевается простолюдин-поэт. Рядом со старой знатью в галерее сатирических персонажей оказываются герои нового времени, характерные представители буржуазно-аристократической верхушки. Поэт пристально наблюдал

за политической жизнью Франции и комментировал ее в своих стихах.

Беранже мастерски использовал возможности жанра для выполнения своих задач. Ритм, система рефренов, повторов, контрастных строф, лейтмотивов, монологов, произносимых персонажами в их переключке с авторской речью, простонародной по своему языку (что особенно ценил Беранже в песне), — все содержательно, все служит наглядному изображению и оценке действительности. Оставаясь песнями, многие его стихи близки поэмам по своему содержанию и умению поэта соединить лиризм с эпическими способами характеристики, изображением персонажей, событий, драматических сцен.

Беранже был по преимуществу сатириком. Все оттенки смеха зазвучали в его песнях, необыкновенно расширив изобразительные возможности стиха. Но Беранже умел быть и лиричным, и драматичным, и даже патетичным, в зависимости от тематики, а она варьировалась на протяжении всего пути поэта. Постоянной была тема патриотическая. Наполеон олицетворял для поэта величие Франции, погранное Реставрацией. Знаменитый «Старый капрал» показывает, как смог Беранже демократизировать даже тему Наполеона. Капрал воспет в классическом для Беранже стихотворении-сценке, эпизоде, удивительно живом и наглядном, максимально приближающем поэтический сюжет к сюжетам из реальной жизни. Такому приземлению Беранже придавал особое значение, ибо это был путь к правде, к реализму. Даже сам Господь в стихах Беранже предстает в «туфлях и халате».

Беранже воспел революцию 1830 г. и не принял Июльской монархии. Он дополнял свою галерею сатирических портретов новыми персонажами, героями буржуазного «прогресса» («улитками» и «червями»). Поэт увлекается утопическим социализмом, воспекает «безумцев», открывающих врата будущего, декларирует царство свободы и братства. Поэзия Беранже становится философичнее и одновременно отвлеченнее, аллегоричнее. Сентиментальность и мечтательность насыщают его стихи, все чаще он вспоминает прошлое, особенно наполеоновскую эпопею, создавая идеализированный образ императора как символ героической и революционной Франции.

В «Предисловии к последним песням» (1842) поэт заявил, что времена политической песни прошли, что песня «нуждается в отдыхе». Отстаивая свою независимость и отказываясь от правительственных подачек, Беранже

«покидал сцену спектакля» — так он сообщил читателям («Моя биография», 1840) свой отход от активной общественной жизни, а затем и от поэзии.

Проспер Мери́ме

При всем значении поэзии Беранже, реализм утверждался преимущественно в жанрах художественной прозы, особенно романа. Именно социальный роман адекватно выполнял главную задачу реализма — познание целого общественного организма, познание конкретно-исторических обстоятельств периода утверждения буржуазных общественных отношений, типических характеров, сложившихся в этих обстоятельствах.

Проспер Мери́ме (1803—1870) родился в Париже, в семье художника. Учился на юридическом факультете. С молодых лет обнаружился интерес будущего писателя к истории и литературе. Для эпохи романтизма такой интерес был более чем характерным. Франция открывала иные страны, иные литературы — Мери́ме «открыл» Испанию. Он печатает статьи об испанской драматургии, а в 1825 г. из печати выходит «Театр Клары Гасуль». Вскоре выяснилось, что под вымышленным образом испанской актрисы и комедиографа Клары Гасуль выступил сам Мери́ме. Мистификация носила прежде всего тактический характер. Французу трудно было от своего имени с такой откровенностью говорить о справедливой борьбе испанцев за свободу, против французов, как это сделано в пьесе «Испанцы в Дании». Французы в этой пьесе непривлекательны, служба отечеству и императору сделала их циниками и пронырами.

Столь же непросто было бы французскому писателю в годы Реставрации решиться на создание карикатурного образа вице-короля, но коль скоро в комедии «Карета святых даров» в такой роли выступает «вице-король Перу», действие происходит «в Лиме, в 17... году», то спектакль мог показаться безобидным. «За один час я успел стать развратником, клятвопреступником и убийцей!» — восклицает священнослужитель в пьесе «Женщина-дьявол, или Искушение святого Антония», но преступник в сутане оказывался председателем инквизиционного трибунала, действие происходило «в Гранаде во время войны за престолонаследие», и таким образом необычайно акту-

альная проблематика вновь обрела видимость исторической и экзотической.

Мистификация давала возможность Мериме придать достоверность тому открытию национального испанского колорита, который он совершил вслед за другими романтиками, «открывавшими» то английский, то немецкий, то итальянский характер¹. Театр Мериме открыто антиклассицистический. В «Прологе» к комедии «Испанцы в Дании», где появляется сама Клара Гасуль, ее устами заявлено, что «три единства ни к чему» и что «ни в чем» не следует подражать французам — свободолобие приобретает оттенок освобождения от классицизма как французской традиции.

Прямое выступление против классицизма легче было осуществить руками некоей Клары Гасуль. Прибегая к ее услугам, Мериме возрождал и пускал в ход целую драматургическую традицию, традицию великого испанского театра золотого века. Пафос борьбы с абсолютизмом, антисословность, свободолобие, демократизм, историзм, вторжение в драматургию стихии быта, «прозаических» жизненных коллизий, жанровых сцен, комизма — все это признаки испанского театра, и все они были так или иначе использованы Проспером Мериме для создания театра антиклассицистического. Никаких единств, никаких громоздких пятиактных композиций — Мериме пишет преимущественно одноактные, легкие и веселые комедии, составляющие даже по своим жанровым признакам оппозицию классицистической драматургии.

Сила «Театра Клары Гасуль» — прежде всего разрушительная. Мериме освобождал путь романтизму. Близость «Театра» романтизму состоит в интересе к «местному колориту» и к историческим темам, к интригам, тайнам и эффектным ситуациям, к теме любви как могучей, все-сокрушающей силы. Любовь сокрушает даже сословные преграды, так что за ней ощущается авторитет не только испанского театра, но и французской революции. «По-

¹ Чуть позже Мериме «открыл» славянский характер — в 1827 г. он издал еще одну мистификацию «Гюзла, сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине». Большой поэтический и выдающийся филологический талант Мериме проявился в этой подделке. Мистификация говорила о характерном романтическом вкусе к «местному колориту» и уже несерьезном, ироническом к нему отношении («я хотел посмеяться над «местным колоритом»). Сборник подтверждал и свойственное Мериме сочувствие освободительным движениям в разных странах Европы.

срамление предрассудка», сословного неравенства, Мериме демонстрирует и в «Испанцах в Дании», и в «Инес Мендо, или Посрамление предрассудка», и в «Карете святых даров», т. е. в самых значительных пьесах из «Театра Клары Гасуль».

Любовь поистине всесильна. Она творит героев, толкает их к самопожертвованию, к отречению от корысти и себялюбия, даже от социального происхождения — и она же делает смешными священников и вице-королей, она показывает, чего стоит их показное благочестие, какова цена их лицемерной нравственности. Однако романтические страсти поданы в театре Мериме как «африканские страсти», т. е. не без иронии. В пьесе «Африканская любовь» страсти накаляются до предела, начинается подлинная резня в честь любви, но тут же автор напоминает, что все это не больше, не меньше как спектакль, «игра» («ужин подан, а представление окончено»). Мериме одновременно и утверждает романтический мир фактом его изображения и отрицает его как мир «выдуманный», «сыгранный».

Одни и те же персонажи оказываются сначала в обстоятельствах романтической драмы «Инес Мендо, или Посрамление предрассудка», где все развивается в зависимости от силы страстей и все становится чрезвычайным, чрезмерным, исключительным — такова страсть гранда к дочери палача, во имя которой он отказывается от всех сословных предрассудков и привилегий, готов отказаться даже от самой жизни, таково самопожертвование палача, отрубающего себе руку, чтобы спасти гранда. А во второй части диптиха («Инес Мендо, или Торжество предрассудка») те же персонажи ведут себя иначе, подчиняются не року всесильных страстей, а своим сословным предрассудкам, привычкам, устоявшимся взглядам, своим не очень-то возвышенным интересам. Таким образом, Мериме как бы демонстрирует одновременно два художественных принципа — романтический и реалистический. Они сосуществуют на равных правах, но из второго проистекает иронический комментарий к первому, возникает сомнение в достоверности, в правдивости романтических преувеличений. Исключительное стало обыденным — изменился не объект, а метод изображения.

Об этом изменении свидетельствуют и самые крупные произведения Мериме — драма «Жакерия» (1828) и роман «Хроника времен Карла IX» (1829). И в том, и в другом случае Мериме пишет именно «хронику». «Подлинную

картину нравов и характеров данной эпохи» ценил он выше всего. И в пьесе, и в романе эпоха предстает во множестве сцен, через которые Мериме пытался показать совокупность характеров того или иного времени (XIV век в пьесе и XVI век в романе), а не выдающегося и исключительного героя (по образцу «Сен-Мара» Виньи). Полнота картины, ее социальная содержательность определялись тем вниманием, которое в пьесе Мериме уделил жизни народа и его борьбе. Не только Жакерию, восстание крестьян, но и Варфоломеевскую ночь Мериме считал «актом народного восстания».

В «Жакерии» нет ведущих действие героев и их столкновений, определяющих интригу пьесы. Сталкиваются феодалы и крепостные крестьяне («Жаки»), и только из этого проистекает драматическая коллизия. В своем построении пьеса Мериме следует скорее за романтическим романом, чем за драматургией, не говоря уже о классицистической драматургии, — «единства» здесь, конечно, не соблюдаются. Мериме вовсе отказался от деления на действия, и 36 сцен его пьесы больше похожи на главы романа, чем на акты пьесы. Романтический способ преодоления сословных перегородок с помощью страсти представляется сказочным на фоне той картины, какую рисует Мериме в «Жакерии». Идет война — феодалы воюют с собственными крестьянами, их эксплуатируя, унижая и убивая. Неудивительно, что долготерпению последних пришел конец — начинается жакерия — беспощадная ответная война.

Мериме очень точен в характеристике именно социальных нравов — как крестьян, так и дворян, их «социальных предрассудков». Так, Пьер — человек незаурядный, но стоило ему намекнуть госпоже о своей любви, как его тотчас выставили («я для нее меньше, чем собака, я — мужик»). Власть феодалов держится на укоренившихся традициях. В их числе традиционная робость крепостного перед феодалом, даже если его сила — кажущаяся. Мериме показал ограниченность крестьянского мышления, привязанность к земле, к крестьянским заботам, которые не оставляют места для широкого, политического мышления. «Каждый за себя» — вот что сковывает и в конечном счете губит крестьянское восстание.

«Заурядность» героев как принцип изображения прошлого Мериме отстаивал в романе «Хроника времен Карла IX», в главе, которая называется «Диалог между читателем и автором». Само по себе появление такого «диа-

лога» предопределено повествовательной манерой. Мериме любил скрываться за подставными фигурами — в романе объективная манера письма, вовсе изымающая автора из ткани рассказа. Роман Мериме — противоположность романтическим романам, публицистическим и лирическим, не скрывающим, что автор претендует на роль главного персонажа.

Читатель, завязывающий диалог с автором, привык к романам, в которых действовали «выдающиеся личности эпохи», короли и королевы, кардиналы и принцы. Интерес к истории в немалой степени питался интересом к власти предрержащим особам и их приключениям. А если герои и были более или менее рядовыми по своему социальному положению, то личные их данные оказывались столь сказочно необыкновенными, как данные мушкетеров Дюма. Героями романа Мериме являются два брата, два рядовых французских офицера эпохи религиозных войн. Ничего «выдающегося» в них заведомо нет. Они, несомненно, очень храбрые и очень хорошие люди, но ровно настолько, чтобы быть положительными героями романа. «Выдающиеся» люди, в их числе король Карл IX, появляются изредка, в роли второстепенных героев.

Есть в романе любовь, но и она отнюдь не главный герой. Никакой романтической экзотики в интригах и в дуэлях нет, все это стало признаками нравов, характеристикой тогдашнего быта.

«Паписты! Гугеноты! С обеих сторон суеверие! Наши акафисты, ваши псалмы — все эти глупости стоят одна другой», — в этом восклицании капитана Жоржа, которому суждено погибнуть от рук гугенотов, содержится пафос романа, его прогрессивная, просветительская идея. Для ее воплощения писатель уже не прибегает к бурлеску и карикатуре, как в «Театре Клары Гасуль»; он извлекает уроки из истории, раскрывая ее суть, а не парадную внешность. История в драме и романе Мериме предстает средоточием социального опыта. Историческая тематика Мериме — признак историзма его метода, формирования реализма, а не просто дань романтическим пристрастиям к прошлому.

Объективная писательская манера — немаловажное завоевание писателя на этом направлении. Мериме принципиально «театрален». Он отказался от громоздких описаний в духе Вальтера Скотта, он предпочел диалог и действие, т. е. драматургические изобразительные средства. По этим признакам искусство Мериме близко

искусству Стендаля¹. Мериме столь склонен был к «умеренности образов», что романов, кроме «Хроники», не писал. Он был драматургом и совершенно естественно стал новеллистом. Даже композиция романа Мериме новеллистична: «Хроника» состоит из небольших сцен, каждая из которых, по сути, завершена. Главы-сцены названы, и в названии указана тема данной главы, подчеркивающая ее самостоятельность («Рейтары», «Утро после пирушки», «Придворная молодежь», «Обращенный», «Проповедь», «Глава партии» и т. п.).

Впрочем, была и еще одна причина, затруднявшая обращение Мериме к эпическим формам романа. «Жакерия» и «Хроника времен Карла IX» — выражение высшей точки историзма Мериме. К большим социальным обобщениям, к широким полотнам он обращался лишь в эпоху романтических битв, в период сражений против Реставрации. Затем социальные горизонты Мериме сужаются, сокращаются и повествовательные формы. Мериме становится новеллистом.

Благодаря новеллистическому творчеству Мериме реализм формируется и в этом, традиционном для Франции виде литературного творчества. Именно формируется: Мериме сохраняет романтический вкус к исключительному и экзотическому. Герои его новеллистики очень часто — необыкновенные, исключительные герои, корсиканцы («Матео Фальконе», «Коломба»), испанцы («Души чистилища», «Кармен»), негры («Таманго») или даже литовцы («Локис»). Однако Мериме старательно детерминирует исключительность таких героев «местным колоритом», особыми нравами, обычаями, традициями «экзотических» стран. Склонность Мериме к достоверности заметно усиливается. Писатель предпочитает оформлять свои произведения в виде документов, чьих-то воспоминаний, писем путешественника, выводов ученого². Исключительное и необыкновенное изображается в мире обыкновенного и даже заурядного. Конечно, ситуация

¹ Бальзак выделял особую «литературу идей», к которой относил Мериме и Стендаля: «Эта школа, которой мы уже обязаны прекрасными произведениями, отличается обилием фактов, умеренностью образов, сжатостью, ясностью, короткой, вольтеровской фразой, умением рассказывать, которым обладал XVIII век, и особенно чувством юмора» («Этюды о Бейле»).

² В такой роли сам Мериме успешно выступал, публикуя одновременно с новеллистикой «Заметки о путешествии на юг Франции», «Заметки о путешествии на запад Франции», «Архитектура в средние века», «Эссе о религиозной архитектуре» и др.

в «Матео Фальконе» исключительная — отец убивает сына; однако она предопределена нравами корсиканцев в той же мере, как и кровная месть в «Коломбо». Отдалив своего героя, Орсо, брата Коломбы, от родины, от Корсики, он предоставил возможность посмотреть на эти нравы со стороны и ощутить их неотвратимость, их способность определять и мировосприятие, и поведение людей.

Героями «Кармен» оказываются убийцы, воры, бандиты. Однако даже они не лишены привлекательности, и автор их не осуждает — ведь они тоже строго предопределены, детерминированы «местным колоритом». Так «колорит» перестает быть внешней характеристикой среды, ее экзотическими приметами. Он становится самой средой, своеобразными и типическими жизненными обстоятельствами. В данном случае они таковы, что бандит оказывается олицетворением свободолюбия и отваги. А сколько внешней и внутренней красоты, исконной поэтичности, силы и грации в Кармен — при всей ее «порочности»! Объяснить это исходя только из романтической эстетики контрастов и гипербол нельзя. Преобразуясь в обстоятельства, в детерминирующую действие и характер среду, «местный колорит» и делает необыкновенное обыкновенным, типичным, — таким образом осуществлялось в творчестве Мериме перерастание романтизма в реализм.

То же самое можно сказать и о тех новеллах Мериме, герои которых — французы, а действие происходит в современной Франции. Роковые случайности, запутанные ситуации, тайны играют свою роль в новеллах «Этрусская ваза», «Двойная ошибка» и т. п. Однако здесь приходится говорить не столько о романтизме, сколько о романтике, которая заключена в бытовые картины обыкновенного, повседневного существования.

Образец реалистической социально-психологической новеллистики Мериме — «Двойная ошибка». За тонким, изящным рисунком чувств и отношений между героями новеллы приоткрываются нравы целого мира, парижского «света» эпохи Мериме. Страсти здесь стали страстишками, интриги — интрижками, все измельчало, опошлилось, приобрело деловой характер, вплоть до брака, который стал «династическим», определяемым социальным положением и материальными интересами, а не любовью. Муж мадам де Шаверни — воплощенная светская пустота и тщеславие. Естественная потребность в любви находит выражение в ее влечении к «приятному молодому челове-

ку», который на самом деле не стоит большего, чем все прочие светские люди. В «двойной ошибке» Жюли де Шаверни заключена обреченность искреннего чувства в обществе, в котором «вежливость заменяет более почтенные чувства», — героиня обречена ошибаться, в кажущейся случайности ее ошибок выявляется закономерность, типичность ее драмы. Проницательность Мериме, сила его реалистических обобщений подтверждается тем, что «Двойная ошибка» читается как ранний вариант «Мадам Бовари» Флобера.

Мериме нередко снижает романтику внезапным и ироничным поворотом сюжета. «Мадам де П.» (новелла «Аббат Обен») сочинила целый роман о безумной романтической страсти, которая якобы внезапно охватила «очень тихого молодого человека», аббата Обена — так, что пришлось удалить его, предоставив ему выгодную должность. А в финале этой изящной миниатюры внезапно выясняется, как ловко аббат использовал экзальтированную даму для своей карьеры. Героиня романтической литературы предстает в «Аббате Обене» в облике скучающей провинциальной барыни, которая «начиталась скверных книжек». «Мадам де П.» — «романтик», измельчавший герой прошлых времен, аббат Обен — «реалист», трезвомыслящий герой нового времени с его деловыми интересами и мелкими чувствами.

Окончательный переход от романтизма к реализму в новеллистике Мериме все же не осуществился. Писателю недостало широты и глубины социально-исторического мышления. Нелегко даже определить, когда происходят события в новеллах Мериме. Социально-политические коллизии прямого отражения в искусстве Мериме 30—60-х годов не нашли. Он словно бы прошел мимо баррикад, так часто появлявшихся тогда на улицах Парижа.

Единственная попытка изображения нищеты не в декоративных, красочных отрепьях корсиканской или испанской вольницы — новелла «Арсена Гийо». Здесь приметен сам интерес к обездоленным, к страждущим. Бедная женщина нравственно превосходит так называемых «порядочных» дам и «света», и «полусвета». Душевная красота Арсены превращает ее в подлинную героиню. Однако новелла перенасыщена сентиментальными и мелодраматическими эпизодами, выдающими ограниченность демократизма Мериме, ограниченность его социальной идеи.

В финале творческой эволюции писателя позиции романтизма даже укрепились. Об этом говорит новелла «Локис» (1869). «Местный колорит» воссоздан в «Локисе» с необыкновенным старанием. Новелла оформлена в виде рукописи некоего профессора, чья филологическая и этнографическая эрудиция призвана придать новелле видимость точной справки о достоверной истории. Тем необыкновеннее и фантастичнее сама история человека-зверя. Она не первая в новеллистике Мериме — «Локис» отсылает к «Венере Илльской».

Обращение к преданиям и легендам свидетельствовало не только о романтических истоках искусства Мериме, о его исследовательских интересах, но и о постепенном истощении его творчества. Мериме писал все меньше, в 50—60-е годы почти ничего не печатал, казалось, что он и вовсе ушел из литературы задолго до своей кончины. Сенатор Второй империи, приближенный семьи императора, Мериме все глубже погружался в свои филологические штудии. Особый интерес представляют его занятия русской историей и литературой. Он изучил русский язык, переводил Пушкина («Пиковую даму», «Цыган», «Выстрел», стихотворения), «Ревизор» Гоголя, произведения Тургенева. Он написал статьи о Пушкине, Гоголе, Тургеневе, давая самую высокую, даже восторженную оценку русской классике. Русский реализм предстал тем эстетическим идеалом, к которому стремился Мериме.

Стендаль

Центральное место в литературной борьбе 20-х годов, наряду с предисловием Гюго к «Кромвелю», занял трактат Стендаля «Расин и Шекспир» (1823—1825).

Стендаль (псевд. Анри Бейля, 1783—1842) в свою очередь, как все романтики, выбрал имена, которые к тому времени олицетворяли две различные традиции, два противостоящих друг другу типа творчества. Он писал о «смертельной борьбе между системой трагедии Расина и Шекспира». Стендаль предстает в «Расине и Шекспире» историком, черпающим свою аргументацию в фактах развития общества. Ему достаточно сказать, что «мы не похожи на маркизов» эпохи абсолютизма, что «мы в 1823 году», чтобы показалась несостоятельность сторонников незыблемых литературных норм. В сущности,

только эту идею Стендаль и защищает самым категорическим образом. Определения романтизма как такового в «Расине и Шекспире» крайне неопределенны. Романтизм предстает искусством, свободным от обязательных правил, от классицистических «единств».

Вопросы формы во Франции как стране строгой классицистической регламентации имели такое значение, что и Стендаль на вопрос «Что такое романтическая трагедия?» отвечал: «Это трагедия в прозе, действие которой продолжается несколько месяцев и происходит в разных местах». Стендаль сознавался при этом, что говорит «смело»: даже в 20-х годах XIX в. для французского писателя было непростым делом отречение от «правил», продиктованных так называемым «вкусом».

«Расин и Шекспир» — манифест искусства, соответствующего своему времени. Он может считаться манифестом романтизма, но его можно счесть и манифестом реализма. Стендаль требовал современного «способа изучения мира» и определял его как «шекспировский». Шекспир увлекал Стендаля необыкновенно, тогда как к романтикам он относился сдержанно, порой весьма критически, даже к Байрону и Вальтеру Скотту, которые были в те времена во Франции мерилom и образцом истинного романтизма. Стендаль же был романтиком «неистинным». Как бы ни увлекали его «итальянские страсти», он не довольствовался только теми ответами, которые давал романтизм. Стендаль-историк, «хроникер» искал ответы в «обстоятельствах нашей жизни».

Его историческое мышление воспитывалось эпохой грандиозных перемен. Подростком он «пожирал глазами» «красивые драгунские полки, отправлявшиеся в Италию». Вскоре он и сам туда направится в составе одного из таких полков. К этому времени он, по его словам, уже стал «ярим республиканцем». Покинув на некоторое время армию, Стендаль вернулся на должность военного интенданта. С армией Наполеона Стендаль дошел до Москвы. Там он был поражен «самым удивительным моральным явлением в нашем столетии», а именно массовым, всенародным сопротивлением неприятелю.

Героическая эпоха завершилась. Началась Реставрация — «тошнотворное правление этих глупцов Бурбонов». Своё крайнее презрение к новому режиму Стендаль выражает отказом от службы и отъездом в Италию, где остается до 1821 г. Италия становится на первое время единственной и на всю жизнь предпочитаемой темой

писателя¹. Итальянская тема была для Стендаля формой оппозиции стабилизировавшемуся на его родине буржуазному обществу. Результатом великой революции, итогом великих походов Наполеона, деяний величественных и героических, стала вопиющая «скука». «Скучному» пути Франции Стендаль противопоставил тот «пламень», который, по его убеждению, был признаком итальянского национального характера.

«Пылкие страсти» царили и в романтическом искусстве. Стендаль не мог не отдать дань «эпохе романтизма». Первый роман Стендаля «Арманс» (1827) изображает страсти романтические, души возвышенные и страдающие по воле судьбы, согласно року безумных страстей. Такую любовь Стендаль именовал «любовью в стиле Вертера».

Подзаголовок романа «Красное и черное» (1830) — «Хроника XIX века». XIX век фигурирует в романе как главный его герой, как объект изучения, суть которого пытается воссоздать писатель, — суть всеопределяющих конкретных исторических обстоятельств. К моменту создания романа XIX век складывался для писателя из двух фаз развития, которые он четко и резко определял: «1800—1815», «1815—1830», наполеоновская эпоха и эпоха реставрации Бурбонов.

Жюльен Сорель — сын эпохи героической, романтической. Как и сам Стендаль, Сорель с трепетом наблюдал наполеоновских драгун, замирая от восторга, слушал рассказы о сражениях великой армии и «брехал военной службой». Возможности свои герой измеряет возможностями ушедшей в прошлое революционной эпохи, давшей основания для самого неумеренного честолюбия. Какое же день сегодняшний? Отвечая на этот вопрос, Стендаль дает глубочайшее исследование происходивших в обществе перемен.

Драматизм романа возникает из сопоставления двух эпох. Эволюция такова, что вчерашний Наполеон оказывается сегодняшним гувернером, которым торгуют как товаром и передают из рук в руки как вещь. Вместо полей

¹ После «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазю» (1814) он публикует «Историю живописи в Италии» (1817), «Рим, Неаполь и Флоренция» (1817), «Жизнь Россини» (1823), «Прогулки по Риму» (1829). С 1829 года, с повести «Ванина Ванини», начинается публикация «Итальянских хроник» Стендаля.

сражения — узкие коридоры, по которым, лицемеря и интригуя друг против друга, пробираются к деньгам герои нового времени, «жулики, которых не поймали на месте преступления». По этим коридорам пускается и Сорель, натянув на себя черную униформу священника.

Страсть и действие выше всего ценил Стендаль. Деятельность по своим возможностям, по меркам наполеоновской эпохи Сорель не нашел. Осталась страсть, и она то в финале романа, с момента покушения Сореля на жизнь г-жи де Реналь, обретает значение единственной и подлинной ценности. Но Стендаль изображает общество, для которого ценностью становились деньги, а следовательно, как в подлинной трагедии, неминуемым было столкновение этих сил и гибель героев, — романтического утопизма Стендаль был чужд и сказок не сочинял, как бы ни напоминали его герои романтических героев.

«К оружию!» — восклицает Сорель, бросаясь в пучину интриг. Оказалось, что этот призыв эпохи революции — не красное словцо для героя. Если не учесть бунтарства Сореля, его поведение может показаться бессмысленным, нелогичным. Действительно, молодой честолюбец как будто сделал карьеру, преуспел во многом, хотя бы в тех пределах, которые предоставляла талантливому крестьянскому сыну эпоха Реставрации. Но удивительно легко он распрощался с карьерой, да и с самой жизнью расстается без особого сожаления. Жюльен Сорель явно не «жилец» на этом свете, в этом мире дельцов и «шарлатанов» — он еще слишком для него романтичен. О стабилизирующееся буржуазное общество разбиваются в его лице последние волны, исходившие от бури Великой французской революции. Таков смысл трагического финала романа «Красное и черное».

В момент завершения романа во Франции произошла Июльская революция. «Хроникер» Стендаль не замедлив приступает к изучению нового режима, Июльской монархии. В 1834—1835 гг. он пишет роман «Люсьен Левен». Результаты его исследования поистине поразительны по глубине, по пронизательности, особенно если не забывать о том, что в вымышленном сюжете романа, в художественных образах Стендаль осмыслял «обстоятельства жизни» его времени в прямом смысле слова. Оперативность Стендаля была журналистской, но обобщения — на уровне великого искусства.

Стендаль умел обходиться без исторической дистанции; кажется, что он у дороги жизни действительно ставил зеркало («роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге»), которое старательно и точно улавливало все, что на этой дороге происходило. «Зеркало» — это метафора его оперативности и наблюдательности, жизненности и «жизнеподобия» его искусства, пластики созданных им образов. Но не больше того. Искусство Стендаля не сводимо к плоской, бесстрастной поверхности зеркала, для него показательны ассоциации с движением («идешь по дороге»). Человек и поэт действия, Стендаль создавал такую повествовательную форму, которая сама отражала бы действие. Все то, что отвлекает от динамичного сюжета, а именно рассуждения, размышления, описания, категорически осуждалось Стендалем. Шекспира он предпочитал Расину и потому, что Расин «излагает в монологах», тогда как Шекспир «только показывает». Прямой публицистичности и открытого лиризма Стендаль старательно избегал. Действительность раскрывалась через обстоятельства жизни и характер героя, через типические обстоятельства и типические характеры.

Направляя все свои усилия на выполнение этой задачи, Стендаль создавал беспрецедентную панораму общественного бытия в его сложности, в бесчисленных нюансах, перипетиях и противоречиях, в динамике, в объективной значимости и весомости каждого звена цепочки общественных явлений. И все это представляло разветвленную систему детерминант, формировавшей личность — каждый раз особенную, ибо личность определялась и неповторимым темпераментом, и национальным характером, «генами» исторического и личного опыта. Стремясь «только показывать», Стендаль все показывал «драматургически», через действия, мысли и чувства своих героев, что потребовало углубленной, тончайшей, даже изошренной разработки внутреннего мира личности, целого мира во всей его невероятной сложности.

В романах Стендаля герои действуют «сами», словно бы без помощи автора, без его подсказок. Здесь нет режиссера и оператора постановки, коим в романах являют себя Гюго или Жорж Санд. Но чтобы герои с их ролью могли справиться, чтобы они были способны на самостоятельное поведение, необходимо превращение образа в характер, обладающий своей, внутренней логикой. Целую систему таких характеров, живущих «самостоятель-

но», и создал Стендаль. Устранив автора, его видимое присутствие, Стендаль насыщал язык повествования авторским отношением к изображаемому. Его стиль содержателен, он тоже динамичен, активен, он заключает в себе неповторимо-стендалевское восприятие отраженного в его «зеркале» мира.

Как и в романе «Красное и черное», в «Люсьене Левене» характеристика общества дается на двух уровнях: уровне провинциального общества и общества столичного. Одновременно это и этапы становления героя, его биографии, его карьеры. Люсьен Левен, молодой человек 30-х годов XIX в., приспособляется к жизни. В нем тоже есть соответствующие эпохе задатки «шарлатана». Времена робеспьеров и наполеоновских маршалов прошли, место и положение героя определяется не его талантами, а системой социальных отношений уже затвердевших, уже окостеневших, хотя они только что сложились. Если Жюльен Сорель еще вне этих отношений и они сами не определены, и он еще может попытаться пробиться, нарушить порядок вещей, то Люсьен Левен целиком и полностью внутри сложившейся системы и все его действия предопределяются узкими ее пределами.

За эти пределы герой Стендаля вырывается лишь в одну, обязательную для него сферу — сферу любви. В себе самом Стендаль совместил историка, политика и поэта любовной страсти. (Не случайно Стендаль написал трактат «О любви», 1822.) Его романы по жанровым признакам — социально-политические и психологические, любовные романы. Одним из первых, еще в эпоху романтизма, Стендаль дал образцы реалистической интерпретации любовной страсти. Конечно, тот душевный «пламень», который особенно ценил в человеке Стендаль, напоминает «безумную страсть» романтиков, с нею соседствует. И все же изображение любви у Стендаля иное — реалистическое. Любовь — не роковая болезнь, она детерминирована очень точно, в ней проявляется личность и сказывается среда. Общественное положение героев, их образ мыслей, склад характера, привычки, традиции, весь уклад жизни, вся совокупность внутренних и внешних обстоятельств предопределяют характер любви и развитие любовных отношений. Любовь Жюльена и г-жи де Реналь, Жюльена и Матильды, Люсьена и г-жи де Шастеле (в «Пармской обители» герцогини и Фабрицио, Фабрицио и Клелии) — целые миры, в которых с поразительной наблюдательностью, тонкостью и изяществом воссоздается

одно и то же и всегда совершенно разное чувство. «Пламень» страсти снимает с героев оболочку воцарившегося в обществе лицемерия, возвращает их к собственной сути, зримо эту суть выявляет. Способность человека любить проверяет его и дает ему последнюю и самую точную оценку. В этом Стендаль близок романтикам.

Стендаль создал определенный, «свой» тип молодого человека, и это его создание было так близко ему самому, что он с ним не расставался. Из одного произведения в другое переходил все тот же в общем Жюльен, Люсьен, Фабрицио, необыкновенно одаренный, блестящий, красивый, остроумный, смелый. Сама богатая человеческая природа таких героев кажется созданием великой эпохи борьбы за свободу; и просветительское свободомыслие XVIII в., и революция 1789 г., и та нищая революционная армия, которая вторглась в Италию и ее взбудоражила, — все это запрягано в самую сущность героя Стендаля, формируя тип человека необыкновенных возможностей, необычайных задатков, тип, родственный романтическим героям. Он способен как будто на все, но что ему дано? На этот вопрос Стендаль отвечал не как романтик, а как реалист.

В героях Стендаля раскрыта диалектика буржуазной революции, которая поднимала и возвышала людей из «третьего сословия», развивала их инициативу и давала выход способностям, а в конечном счете предназначала не для героической революционной деятельности, а для «шарлатанства», для заурядной буржуазной практики. Соответственно выветривается дух «плебея и либерала». Выветривается он и в Люсьене, потому он и может плутовать если и не как все, то со всеми вместе. Не случайно довольно трудно определить, является ли герой республиканцем или это показалось кому-то, может быть, показалось самому Люсьену. Стендаль — художник-политик, он обычно давал точные политические характеристики своим персонажам, расставлял их в соответствии с расстановкой политических сил, четко, недвусмысленно, не избегая прямых оценок. А в характеристике политического облика Люсьена Левена он отступает от такой определенности.

Это не удивительно. Сам Стендаль был, нет сомнения, «ярким республиканцем». Но его республиканизм был плодом ушедшего в прошлое времени. В его романах о 20—30-х годах постоянно появляются республиканцы, и это, вне сомнения, самые привлекательные участники

политической борьбы на новом этапе. Особенно они привлекательны своей порядочностью, искренностью убеждений, бескорыстием на фоне всеобщего «шарлатанства». Но образы республиканцев все же второстепенны, душу в них писатель явно не вкладывает. Республиканизм Стендаля не свободен был от налета аристократизма. Республиканский строй для него — «тирания посредственности», тогда как Гюго именно в стане борцов за республику видел все доброе и возвышенное.

Трудно представить себе появление героев Стендаля среди республиканцев, тем паче социалистов нового времени. Политическая деятельность в стане роялистов, сторонников Луи-Филиппа, была для них невозможна. Стендаль показал политическую практику установившегося во Франции режима в ярчайших сценах выборов, главным героем которых оказывается подвизавшийся тогда среди «шарлатанов» Люсьен Левен. Такая практика вызвала у него отвращение, он почувствовал себя испачканным. Стендаль-политик не мог найти подходящего для своих героев рода политической деятельности. Во всяком случае во Франции.

Не случайно роман «Люсьен Левен» не был завершен — его герой в финале дописанной части отправился в Италию.

С романом «Пармская обитель» (1839) Стендаль еще раз вернулся в Италию. В страну, которую он «обожал», которая не была «скучной», в которой пылало пламя страстей. «Пармская обитель» возвращает к тем временам, которые во Франции 30-х годов казались давно прошедшим временем; — к эпохе революции. Благодаря этому герой итальянского романа проходит те же уроки истории, что и французы Сорель и Левен. В Италию вместе с войсками революционной Франции пришла молодость; Фабрицио воспитывается в пробудившейся, взбудораженной, помолодевшей стране. И Фабрицио увлекла слава Наполеона — как он стремится под его знамена, как мечтает о поле брани!

Сцены последнего сражения наполеоновской армии — образец реалистической интерпретации темы войны, знаменовавший собой не только смену эстетических идеалов, «шекспиризацию» метода Стендаля, но и смену эпох, начало повсеместного наступления «шарлатанов», которых немало оказывается даже там, на поле битвы. Боевые колонны и развернутые знамена — где-то за сценой, на сцене — суетня совершенно обыкновенных, какие бы мундиры

они ни носили, людей, погруженных в дела отнюдь не героические¹.

Хотя Фабрицио итальянец, после битвы при Ватерлоо и он оказался в положении Жюльена и Люсьена: перед ним возник вопрос «Что делать?». Армия была отвергнута, ее опорочило Ватерлоо, не столько напомиравшее о героических походах армий революции, сколько предсказывавшее появление мародерских полчищ Июльской монархии с их предназначением «рубить рабочих». Осталось плутовство. В итальянских княжествах, как и во Франции, «все крадут», в цене лишь деньги. Пороки нового времени воссоединяются в Италии с пороками времени минувшего. Жизнь пармского княжеского двора отдает анахронизмом, неестественностью, кажется спектаклем, поставленным придворными — бездарными любителями, статистами плохого, провинциального театра.

И все же итальянское общество — не «скучное». «Итальянская», романтическая страсть пылает даже в душе премьер-министра, отодвигая в сторону интересы делового человека, его карьеру, его общественное положение, которым он готов пожертвовать во имя страсти. Социальные коллизии, политические столкновения, столь резко и определенно очерченные Стендалем в его романах о Франции, в «Пармской обители» несколько уступают силе и настоятельности коллизий душевных, столкновению страстей любовных: граф Моска обожает герцогиню, герцогиня — Фабрицио, Фабрицио — Клелию. Истинное счастье Фабрицио обрел в темнице, так как неподалеку была его возлюбленная.

Фабрицио — итальянская аналогия молодым французам Жюльену и Люсьену. Он воплощает свойственное всем им, но сдавленное условиями стабилизирующегося буржуазного общества стремление к проявлению и утверждению личности, к счастью, к действию. В Италии, раздробленной и отсталой, множество внешних пут, границ и ограничений. Пути эти внешние, и герой может позволить себе бросить им вызов, попытаться их преодолеть. Так возникает цепь непрерывных и захватывающих при-

¹ Показательно, что именно эти сцены особенно привлекли Бальзака, укрепляя его в высокой оценке Стендаля: «Я уже прочел... отрывок из «Обители», который вверг меня в грех зависти. Да, я испытал чувство зависти, читая великолепное и правдивое описание битвы, — такое, о котором я мечтал для «Сцен военной жизни», самого трудного раздела моего творения; этот отрывок привел меня в восторг, огорчил, восхитил, поверг в отчаяние.. «Обитель» — великая и прекрасная книга...».

ключений, побег, преследования, переодевания, стычки, схватки.

При всей своей оправданности действие в романе отдает анахронизмом, оно имеет в виду скорее прошлое, нежели будущее, нежели решение вопросов, тяготевших над «молодым человеком 30-х годов. В «Пармской обители» герои надевают на себя костюмы, в которых можно разыграть извечную драму любви и смерти с соответствующим финалом — гибелью героев (умирает горячо любимый сын Клелии, на руках Фабрицио умирает сама Клелия, не замедлил последовать за ней Фабрицио, а вслед за ним и герцогиня). Такой финал говорит не об отсутствии воображения у писателя, а об отсутствии будущего у его свободолюбивых героев.

Оноре де Бальзак

Буржуа как герой нового времени сразу же получил во Франции предельно наглядную, обобщенную и уничижительную характеристику. Ее дал художник Оноре Домье, принадлежавший к числу самых отважных, открытых критиков режима Июльской монархии. За сатирическую литографию «Гаргантюа», на которой в облике омерзительного обжоры предстал сам монарх, Луи-Филипп, Домье был приговорен к тюремному заключению. Затем последовали карикатурные изображения министров, генерального прокурора, депутатов парламента — серии литографий «Французские типы», «Карикатурана» и др., демонстрирующие типизацию как утвердившийся в искусстве художника способ познания жизни и разоблачения главного его героя — беззастенчивого, пронырливого, жадного буржуа. Сатирические персонажи картинной галереи Домье представлены в реальных обстоятельствах, позволяющих раскрыть социальную суть образа, его типичность для буржуазной монархии.

Домье и Бальзак были не только современниками, но и соратниками. Оба сотрудничали в издававшемся с конца 1830 г. журнале «Карикатура», органе демократической оппозиции монархическому режиму.

«Человеческая комедия» Оноре де Бальзака (1799—1850) кажется наиболее полной реализацией духа XIX века, его устремленности к познанию и тех возможностей для познания, которые предоставляла эпоха. Человеческая комедия — в этом замысле «весь мир», вся жизнь человеческая; замысел титанический — он был по

силам реализму, он был обнаружением и утверждением этих сил, возможностей реалистического метода, которые четко осознавались самим Бальзаком. Выполнение замысла сопровождалось поэтому определением теоретических принципов реализма. В 1830 г. Бальзак написал новеллу «Неведомый шедевр». В новелле содержится такое глубокое понимание реализма, что кажется, Бальзак предусмотрел даже дальнейшую участь реализма, характер тех споров, которые возникнут в XX веке.

«Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать... Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ. Впечатления! Впечатления! Да ведь они — только случайности жизни, а не сама жизнь!» — здесь реализм отделяется и от натурализма, и от импрессионизма. Бальзак не уставал повторять один из фундаментальных законов искусства, законов реализма: «Правда природы не может быть и никогда не будет правдой искусства...» И одновременно он был убежден, что «секрет всемирного вечного успеха в правдивости».

В «Предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак указал на плодотворный источник правды в своем искусстве — на живую природу, на ее научное познание: «Идея этого произведения родилась из сравнения человечества с животным миром». Однако, сравнивая человечество с животным миром, Бальзак не уподоблял одно другому, как это сделает натурализм. Бальзак почерпнул в наблюдениях ученых над животным миром и в естественно-научной его интерпретации убеждение в возможности научного, систематизированного, подчиненного объективным закономерностям знания о мире. В «Монографии о рантье» (1840) Бальзак опирается на знаменитую классификацию растительного и животного мира Карла Линнея: «рантье по Линнею — существо человекообразное, по Кювье — млекопитающее, отряд парижан, семейство акционеро-племянников тупиц». Далее следует характеристика социального типа в его своеобразии («монография»), а естественно-научная терминология означает лишь возможность научного познания мира природы или мира человеческого общества по аналогии с естественными науками («тип» — это образец рода). Зоолог Жоффруа Сент-Илер увлек Бальзака теорией множества разнообразных живых организмов в единой системе животного мира. Соответственно Бальзак устанавливает законы социальной среды — множество типов, объединенных неким

целым — Обществом. Именно это целое может и должно быть объектом изображения, целое с его порождением — социальными типами и с дальнейшим усложнением человеческого мира, по сравнению с животным, — индивидуальностью черт и судеб, обычаев, одежд и языка. При этом в самом общественном организме должно обнаружить смысл, закон, организующий бесконечность житейских драм; смысл человеческого бытия заключен в специфичности социальных процессов, а не вне их.

«Две или три тысячи типичных людей определенной эпохи» — вот задача бальзаковского романа. Бальзак — «историк», «доктор социальных наук», «секретарь общества». Исходное — «определенная эпоха», конкретно-историческое понимание обстоятельств, социальный детерминизм, производное — «типичные люди», бесконечная вереница неповторимых индивидуальностей, каждая из которых тип, а значит, характерность «определенной эпохи». Типизация стала осознанной целью Бальзака: «Воспроизводить черты грандиозного облика своего века, изображая характерных его представителей». «Я всему придам жизнь: типу, индивидуализируя его, индивиду, типизируя его».

Бальзак родился в г. Туре. Его дед был крестьянином, отцу удалось выбиться в служащие, занять довольно выгодные должности. В 1816 г. Бальзак стал изучать право в Сорбонне — к этому времени его родители обосновались в Париже. Затем работал клерком в юридической конторе. Обладая нечеловеческой трудоспособностью и редкой любознательностью, Бальзак доучивался самостоятельно, поглощая книги, а вскоре начал и писать. Работал Бальзак всю свою жизнь с необычайной энергией. Буквально одержимый планами и замыслами, не щадя своих сил, пытался он успеть справиться с тем, что подсказывал его гений. К тому же всегда недоставало денег, преследовали кредиторы. Силы его истощались, началось тяжелейшее переутомление, потом болезнь сердца, печени — наконец, последовала преждевременная смерть измученного недугами и заботами писателя.

Потребовалось время, чтобы Бальзак подошел к «Человеческой комедии», и первоначально ничто не выдавало в нем автора такого гигантского сооружения. Двадцатилетний Бальзак усердно трудился над трагедией в стихах о Кромвеле, своим судьей считая Буало, а образцом — Расина: авторитет классицизма довлел над ним, и антипатии романтиков к классицизму он никогда не разделял.

Первое приметное произведение Бальзака, роман «Шуаны, или Бретань в 1799 году», вышел в 1829 г.— 10 лет ушло на различные честолюбивые замыслы, неудавшиеся коммерческие предприятия, на поспешное (для заработка) писание слабых романов в сотрудничестве с литературными ремесленниками, в духе «черных романов» англичанина Мэтьюрина, и на наблюдение жизни, на ее изучение — Бальзак собирал материал для своего великого творения.

Позже, в 1842 г., Бальзак составит план «Человеческой комедии»¹. «Шуаны» войдут в подраздел «Сцены военной жизни» раздела «Этюды о нравах». В этом разделе были также «Сцены частной жизни», «Сцены провинциальной жизни», «Сцены парижской жизни», «Сцены политической жизни», «Сцены деревенской жизни». Помимо «Этюд о нравах», Бальзак выделил разделы «Философские этюды» и «Аналитические этюды». В эти разделы он поместил другие свои ранние произведения, довольно точно определив их прямую связь с романтизмом. Она заметна и в «Шуанах», сама историческая тематика которых созрела в обстановке романтического увлечения историей. «Здесь весь Купер и весь Вальтер Скотт», — сознавался Бальзак в романтических истоках своего творчества и в влиянии Вальтера Скотта, которого считал «Гомером современного романа». Эпоха революции, притягивавшая к себе романтиков, привлекла и Бальзака — в «Шуанах» изображается 1799 год, борьба республиканцев с контрреволюционным восстанием шуанов на севере Франции. Здесь и хорошее знание нравов, «местного колорита», и вкус к изображению роковых страстей, соединенный со вкусом к широким полотнам, массовым сценам.

Бальзак к романтическому движению не примыкал, однако относился к нему с большим сочувствием. Литературная теория Бальзака, несомненно, включала в себя и опыт романтизма, его новаторство. «Литература за последние 25 лет, — писал Бальзак, — испытала превращение, изменившее законы поэтики. Драматическая форма, колоритность, наука проникли во все жанры». При всей связи с романтизмом, Бальзак с открытым неодобрением относился в 30-е годы к тому, что можно назвать крайностями романтизма. Он осудил «Эрнани» за неправдо-

¹ Название впервые появится в 1839 г., по аналогии с «Божественной комедией» Данте. В каталог входивших в «Человеческую комедию» произведений Бальзак записал в 1844 г. 144 названия, около 90 из них были им написаны.

подобие (хотя называл Гюго величайшим поэтом XIX в.), «пустыми и фальшивыми» считал романы Жорж Санд (после «Индианы»), безжалостно разнес романы Эжена Сю за отсутствие «литературной достоверности».

На пороге творческой зрелости Бальзака — на пороге 1830—1840-х годов — стоит роман «Шагреновая кожа» (1831). Это итоговое произведение целой общественной и литературной эпохи — эпохи романтизма в ее социальном и эстетическом содержании, в ее результатах. Итоги подводятся средствами романтического искусства: необыкновенная личность героя поставлена в обстоятельства чрезвычайные, сказочные — Рафаэль приобретает кожу, которая все может дать владельцу, но лишь ценой его жизни. «Шагреновая кожа» — не фантастический роман, а социально-философский, использующий несложный аллегорический образ для характеристики сути эпохи и героя. Рафаэль — «сын века», молодой человек, в котором век возбудил все желания, все честолюбие, дал выход его талантам. Не случайно вымышленный герой романа соотносится с Наполеоном и Байроном, как и герои романтиков, как герои Стендаля.

«Жить, не зная меры» — это кредо героической эпохи и романтического, раскованного героя, это лозунг «эпохи романтизма» как отклика на Революцию, на эпопею Наполеона, на великий перелом от феодализма к капитализму. Но что же сможет этот незаурядный герой, если ему все будет дано, хотя бы с помощью сказочной шагреновой кожи? Ни Робеспьером, ни Наполеоном он не станет — он станет заурядным (при всех своих задатках) эгоистом, сыном эгоистического общества, погрязшего в наслаждениях, общества «шарлатанов», каким его видел Стендаль. Закономерно появление в романе Растиньяка — героя нового времени. Бальзак подвел черту под целой эпохой и открыл своим романом эпоху реализма в его социальном и эстетическом содержании.

«Гобсек» (1830) — повесть о власти. Властью, полной и безраздельной, владеет человек, во всем, начиная с внешности («глаза, маленькие и желтые, словно у хорька...»), противоположный героям эпохи предыдущей с ее робеспьерами и наполеонами. «Золото — вот духовная сущность всего нынешнего общества»; «деньги властвуют над законами, политикой и нравами». В этом главное, фундаментальное открытие Бальзака, с помощью которого он осветил весь механизм новой системы, сложившейся в итоге 1789—1830 гг. Соответственно власть

оказалась в руках Гобсека, «человека-векселя», владеющего золотом.

Гобсек, при всей своей портретной наглядности, — образ-символ наподобие шагреновой кожи, личность необыкновенная при всей своей типичности, раб своей нечеловеческой страсти, ее жертва. Видно, что даже в прямо связанной с романтизмом прозе Бальзака проявлялась такая мощь обобщений, такая нацеленность на познание самой сути современного общества, такая наблюдательность и такое мастерство воссоздания психологии, что очевидным было формирование какого-то нового качества — им был реалистический метод. В воображении писателя возникал целый мир — бальзаковское человеческое общество, «человеческая комедия». Этот мир оформлялся в грандиозном полотне, в некоей системе.

План «Человеческой комедии» проистекал из основной задачи Бальзака: «возможно полнее обрисовать XIX век и составить своего рода опись его пороков и добродетелей». Каждая книга — «всего лишь глава грандиозного романа об обществе». Высшей честью для писателя Бальзак считал «возведение в ранг историка»; сам он достиг такого уровня историзма, что опередил не только писателей, но и профессиональных историков своего времени. Это было оценено Ф. Энгельсом: «Бальзак... в «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского «общества», особенно «парижского света», описывая в виде хроники, почти год за годом с 1816 по 1848 г. усиливающееся проникновение поднимающейся буржуазии в дворянское общество... Он описывает, как последние остатки этого образцового, для него, общества либо постепенно уступали натиску вульгарного богача-высочки, либо были им развращены; как на место великосветской дамы... пришла буржуазная женщина, наставляющая мужу рога ради денег или нарядов. Вокруг этой центральной картины Бальзак сосредоточивает всю историю французского общества, из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых...»¹

В 1833 г. Бальзак решил объединить свои произведе-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 37. М., 1965. С. 36.

ния (начиная с «Шуанов») в нечто целое, которое он назовет «Этюды о нравах XIX века». К этому времени он уже издал цикл «Сцен частной жизни» (в 4-х т.), цикл «Философских романов и повестей». В момент появления этого замысла Бальзак начал писать роман «Евгения Гранде», и не случайно: грандиозное реалистическое полотно складывалось на пути формирования принципа реалистической типизации. Сам Бальзак ощущал, что «Евгения Гранде» не похожа на все, что было им написано, ощущал новое качество — качество реализма. Обращение к провинциальным нравам не было здесь случайностью. Бальзак смог избежать таким образом «парижского блеска», который окрашивал сцены парижской жизни, столичные нравы. Типическое — не исключительное, а рядовое, и таким, рядовым, обыденным предстал мир «Евгении Гранде». Этот роман начинает во французском реалистическом романе важнейшее направление, которое приведет к «Госпоже Бовари» Флобера, к изображению буржуазного общества в тусклых и серых тонах. Ничего дьявольского, напоминающего «Гобсека» или «Шагреновую кожу», здесь не осталось, хотя Бальзак — как, впрочем, и всегда — изображает людей сильных, одержимых, страстных.

«Евгения Гранде» — роман о деньгах, к которым «все сводится»: как история одержимого деньгами старого Гранде, так и история одержимой страстью к кузену Евгении. Сюжет романа определяется не любовной коллизией, а судьбой состояния провинциального винодела (ср. повесть «Брачный контракт», 1835, в которой заключение брака рисуется как заключение сделки, как коммерческая операция).

Для выполнения замысла «Человеческой комедии» все же необходима была столица, где все вершилось, поэтому в романе «Отец Горио» (1835) Бальзак вернулся в Париж. Но вернувшийся в Париж читатель попадал в убогий пансионат, где «все пахло нищетой». На этом жалком и сером фоне начинается история Эжена де Растиньяка, здесь берет разбег молодой человек эпохи Июльской монархии. Роман завершается его крылатой фразой, вызовом, брошенным столичному обществу: «А теперь, кто победит — я или ты!» Растиньяк объявляет войну, он бросается в битву, но это не битвы героической эпохи, даже не сражения Жюльена Сореля, любовная интрига которого заключает в себе вызов плебея высшему обществу.

Все свои таланты Растиньяк направит на то, что было так противно стэндалевским героям,— на проникновение в общество имущих, на овладение своей долей золота.

До этого решения Растиньяку пришлось убедиться в том, что свет — это «грязное болото». История отца Горио — еще одна драма извращения всех самых святы человеческих чувств и привязанностей всемогущей властью денег. Даже Растиньяк («лучший из них») учится «парижскому нраву», т. е. учится быть шарлатаном, плутом, палачом. Не шагреневая кожа его жизни, а шагреневая кожа его совести убийственно сокращается, но только такой ценой можно победить в этой нечистой игре.

Самый высший свет, самое блестящее общество столицы писатель изображает теми же средствами, что и заурядное провинциальное семейство: он вскрывает за внешностью суть, ту систему социальных, семейных связей, моральных понятий, которые определяются всемогущим денежным интересом. Реализм Бальзака — могучее средство снятия с истины всевозможных мистифицирующих покровов. Реализм этот — документ следствия и обвинения с разветвленной системой безжалостных доказательств и неопровержимых улик. Реализм Бальзака — не просто критический, он реализм обличающий. Бальзак считал, что даже сатира бессильна перед лицом «человеческой комедии» (и редко прибегал к ее услугам) — он предпочитал показывать жизнь «как она есть на самом деле», а факты не нуждались в сатирическом заострении и преувеличении. «Природа парижского общества такова, что она превосходит воображение сочинителя», — писал Бальзак. «Жизнеподобие» в его романах — могучее средство обобщения и разоблачения.

Бальзак не был писателем-публицистом в собственном смысле слова. Он освобождался от романтической тенденциозности. Но ему была чужда и объективная стэндалевская манера письма, устранявшая видимое присутствие автора в созданном им мире. Конечно, персонажи романов Бальзака, как и Стендаля, — характеры со своей внутренней логикой, способные существовать «самостоятельно». Эффект такой «самостоятельности» становится приметой именно реализма. Он даже сильнее в творчестве Бальзака, поскольку Бальзак создал свою «человеческую комедию», свою вселенную как нечто цельное. «Отец Горио» занимает в ней важное место: здесь появляются

многие герои Бальзака, которые затем будут переходить из одного произведения в другое, убеждая читателя в том, что это и есть особенная, бальзаковская вселенная, что она живет своей жизнью и что каждый следующий роман возникает по этой причине, в силу функционирования «особого организма, созданного Бальзаком».

При всем этом создатель не покидает своего творения, не уходит за кулисы. Он присутствует всегда, как исследователь — и как равноправный участник спектакля. Во всем ощутимо присутствие сильного интеллекта писателя, все освещено его мыслью, хотя он и не дирижирует как писатель-романтик.

«Нет законов — есть нравы», — говорит Бальзак. Это важный принцип писателя-реалиста. В его романах не распоряжаются «законы», общие идеи и априорные взгляды. Роман как бы организует сама жизнь, и закономерности проистекают из «нравов». Механизм общественного бытия устанавливается эмпирически, из жизненного опыта бесчисленного множества персонажей «Человеческой комедии». Вот почему несравненным знанием жизни, ее подлинных «тайн» обладает рядовой стряпчий, заурядный поверенный в делах. «Чего только я не нагляделся, выполняя свои обязанности!» — восклицает юрист в «Полковнике Шабере». Это мудрость «по должности», по положению в общественном механизме, а не сверхъестественная мудрость, от всевышнего, от некоего абстрактного «закона».

Начинал свое повествование Бальзак, как правило, с революции 1789 г., с послереволюционной эпохи, так как тогда начиналось то буржуазное предпринимательство, которое определило и суть современного общества, и судьбу каждой личности. Показывая нравы, Бальзак не стеснялся и рассказывать о них. Тяжеловесная описательность — признак его романов. Она свидетельствует о детерминизме как важном завоевании реалистического метода: Бальзак тщательно воссоздавал среду, обстоятельства, определявшие черты и поведение персонажей вне зависимости от писательской воли. Описательность — отражение бальзаковской объективности.

Описательность происходит от стремления писателя раскрыть «дух эпохи» в наглядной картине жизни. Реализм — способ познания объективной реальности, и произведения Бальзака буквально превратились в такой способ — не только посредством типизации, но и посредством описаний, рассуждений, в которых содержится

множество различных сведений о нравах, среде, обстоятельствах. Весь наглядный, живой облик эпохи предстал в живописной картине человеческого бытия, начертанной кистью художника, чья наблюдательность и осведомленность поистине удивительны. Они кажутся возможностями самого метода реализма, а не просто чертой данного писателя.

Видное место в «Человеческой комедии» занимает роман «Утраченные иллюзии» (1843). Утраченные иллюзии — это обозначение узловой проблемы в исторической концепции Бальзака. Героями романа являются молодые люди Люсьен Шардон и Давид Сешар. Они тоже дети героического времени, и тень Наполеона витает над ними так же, как тени великих романтиков. Они наделены талантами, в них заключены большие человеческие возможности, поднятые на поверхность революцией. Революция освободила поле деятельности как будто для всех, уничтожив сословия и развязав предпринимательскую инициативу.

Люсьен и Давид пускаются в битву, полагаясь на свои таланты, ведомые своим честолюбием. И терпят сокрушительное поражение. С поистине удивительной прозорливостью «доктор социальных наук» Бальзак поставил диагноз тяжелым неизлечимым болезням только что возникшего, еще складывавшегося общества. Все социальные институты столицы и провинции, закон, пресса, нравы и нравственность — все подавлено властью денег, все извращено и prostituiровано. Великие лозунги революции — свобода и равенство — на деле оказались лозунгами «равного» и «свободного» участия всех в сражении за деньги и за власть. Жизнь человеческая уподобляется предприятию, в основе интриги романа лежат аферы — дела и порожденные делами жульничества.

Люсьен следует за Растиньяком, он готов «паясничать ради денег». Он «утрачивает иллюзии», что означает смену исторических эпох, превращение романтика (Люсьен даже писал романы «в духе Вальтера Скотта») в «реалиста», т. е. в дельца. Одновременно из природы романтической в героя нового времени превращается провинциальная красавица г-жа де Баржетон, предмет мечтаний Люсьена. Страницы, на которых она описана, заслуживают пристального внимания. Луиза Баржетон — ранняя предшественница Эммы Бовари Флобера. В ее образе Бальзак безжалостно разоблачил романтизм, ставший модой, ходовым товаром, разоблачил весь набор харак-

теристик изжившего себя стиля поэзии и стиля жизни¹. Обожавшая Байрона и Руссо дама откровенно смешна и нелепа со своей слезливостью, сентиментальностью, со своей «титаноманией». Затем г-жа де Баржетон быстро теряет свои сентиментальные иллюзии и тоже становится «шарлатаном».

Вне общей деградации остается Давид Сешар. Но ему удается сохранить и бескорыстие, и благородство с помощью ухода из общества. Это путь утопический, и не случайно Бальзак снабдил своего героя солидным наследством, которое и дало ему возможность пренебречь жизнью в обществе.

Благородство и бескорыстие сохраняют члены «Содружества возвышенных умов», группа талантливых молодых людей, с которой на время сблизился Люсьен во время своих мытарств. Они преданы науке и искусству, они хранят высокие идеалы и оберегают человечность. Цена такой независимости — страшная нищета. Содружество бросает вызов обществу самой своей сутью, своим благородством и бескорыстием. Естественно, что это содружество венчает образ Мишеля Кретьена, республиканца, гибнущего в восстании 1832 г.

В историю Люсьена Шардона, как и в историю его друга Давида, вторгается романтическая случайность. Каторжник Вотрен предстает перед Люсьеном, как шагреневая кожа перед Рафаэлем, в момент, когда отчаявшийся, потерявший все иллюзии герой решает расстаться с жизнью. Вотрен, как и шагреневая кожа, — цена жизни и мерило совести. Совесть героя измеряется совестью преступника.

Вотрен — романтический образ. Утверждение реализма в искусстве Бальзака вовсе не означало полного разрыва с романтизмом. В причитаниях заурядной хозяйки пансионата (в романе «Отец Горио») по поводу отъезда постояльцев Бальзак видел куда больше жизненной правды, чем в жалобах знаменитого Торквато Тассо, героя романтической поэмы Байрона, — это замечание Бальзака свидетельствовало о торжестве реализма. Однако романтическая поэтика оставалась одной из составных частей его реалистической поэтики. Вкус Бальзака к личностям необычным, к крупному и значительному

¹ Примечательно, что заводной романтической «шарманкой» изображается «провинциальная муза» — этот стиль, заменяющий жизнь подлинную жизнью сочиненной, становится признаком именно «провинциального» существования (роман «Провинциальная муза», 1843).

объясняется традицией романтизма. О романтической эстетике гротеска, эстетике контрастов, о «поэзии зла» напоминает и образ Вотрена — ужасного преступника, наделенного выдающимися способностями. В том числе способностью судить о смысле «человеческой комедии»: именно Вотрен в заключение «Утраченных иллюзий» произносит вещие слова о «двух историях»: официальной — «лживой» и подлинной — тайной, раскрывающей «истинные причины событий». Истинные причины раскрывал Бальзак — Вотрен выступил в роли его помощника.

В продолжении «Утраченных иллюзий», в романе «Блеск и нищета куртизанок» (1847), становится ясным, что Вотрен — не романтическое противопоставление героя ужасного по видимости и прекрасного по сути прекрасному по форме и ужасному по сути обществу. Вотрен — не Жан Вальжан; он тоже служит нравственной оценке общества, однако с помощью уподобления, а не противопоставления. Бальзак словно бы промеривает «высший свет» меркой уголовного и уличных женщин.

Головокружительные интриги, заговоры, тайны, загадочные маски, испепеляющие страсти, сыщики, каторжники — все это есть в романе, и все это лежит в русле романтической традиции, традиции авантюрного романа. Однако самое необыкновенное у Бальзака оказывается в самом обыкновенном мире. Можно сказать, что Бальзак использует романтические средства в целях реалистической типизации, чтобы доказать: реальность «превосходит воображение сочинителя», сама реальность буржуазно-аристократического общества столь ошеломляюще ужасна, что никакие эффекты «черных романов» не могут с ней соперничать.

Феноменальна активность героев Бальзака — это активность дельцов в мире буржуазной частной инициативы. Новое общество еще не сложилось в законченных формах, социальная иерархия еще не определена — и все суетятся, боясь опоздать. Пробриться, пролезть, устроиться, одолеть конкурента, обмануть, утопить — все это требует талантов, и немалых. Неудивительно, что каторжник Вотрен — гений своего дела и центральная фигура романа о «высшем свете».

По мере того как Бальзак исследовал «свет», убеждаясь в том, что буржуазно-аристократическое общество — «грязное болото», у него не мог не возникнуть интерес к иному миру. В повести «Дело об опеке» (1836) он писал: «Когда я захотел пожать руку Добродетели, я нашел ее на

чердаке, где она терпела голод и холод». В рассказе «Фачино Кане» (1836) рабочий-столяр и его жена — самые порядочные люди из всех, кто известен рассказчику. В рассказе «Обедня безбожника» (1836) простой водонос — «идеал добродетели». В романе «Златоокая девушка» (1835) читаем: «У этого народа немало доблестных сынов, совершенных людей, неведомых миру Наполеонов, воплощающих народные силы в самом высшем их проявлении...»

Пролетарий, по Бальзаку, — «высшая особь». Но он удрученно констатирует, что, став бережливым, рабочий «откроет галантерейную торговлю». Никаких надежд на будущее Бальзак с пролетариатом не связывает.

Больше надежд у него на «Содружество возвышенных умов», на разночинную интеллигенцию, приверженную философии и искусству. «Единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, это его самые ярые политические противники, республиканцы... люди, которые в то время (1830—1836) действительно были представителями народных масс»¹.

Однако Мишель Кретьен погиб. Даниель д'Артез, вдохновитель «Содружества возвышенных умов», которого Бальзак считал среди «редких людей, соединяющих прекрасные личные качества с недюжинным талантом», среди «существ избранных», не нашел ничего лучше, как без ума влюбиться в одну из великосветских львиц и с ней уединиться (повесть «Тайны княжны де Кадиньян», 1839).

В «Сценах парижской жизни» — как бы ни восторгался Бальзак «возвышенными умами» — так и не определились те социальные силы, которые могли бы играть роль реального противовеса «грязному болоту», с которыми можно было бы связать представления о будущем. Иная картина как будто в «Сценах деревенской жизни». Еще в 1833 г. был опубликован роман «Сельский врач», приметный тем, что Бальзак попытался воплотить свою социальную утопию, свои представления о деятельности общественно полезной и гуманной.

Сельский врач, человек во всех отношениях положительный, занялся тем, что в отсталом районе стал развивать промышленность и торговлю. Возникли признаки цивилизации и зажиточной жизни. Вся округа счастлива и обожает своего благодетеля.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 37.

Реформист идет в народ, мечтая об идеальном жизнеустройстве, однако он твердит об «опеке над народом», о том, что «пролетариат — это несовершеннолетние дети народа». Идеальное общество, по его мнению, основано на сильной власти, на «могучем религиозном чувстве» и на ограничении прав народа.

Незыблемым считает герой «священное право собственности». Если так, то нечего удивляться тому, что собственность, лежащая в фундаменте идеального общества, неизбежно породит те самые пороки эгоизма, с которыми призвана покончить утопия сельского врача. Возможно, ощущая это неразрешимое противоречие социальной программы, не меняющей основы общества, Бальзак особенный упор делает на личных достоинствах, на моральном усовершенствовании. В сущности, роман «Сельский врач» — демонстрация идеальных героев, образцовых поступков. Для воплощения социальной программы Бальзак вынужден был прибегнуть к романтическому способу изображения жизни. Его роман очень похож на те именно романы Жорж Санд, которые он именовал «фальшивыми».

К деревне Бальзак вернулся в своем последнем, незавершенном романе «Крестьяне» (опубликован в 1855 г.) и назвал его «самой значительной» из задуманных им книг. Значительность книги определялась социальной ролью народа, за которым будущее — этот «созданный революцией элемент» когда-нибудь «поглотит буржуазию», предполагал Бальзак. К чему приведет, спрашивал он, разгорающийся спор между богатым и бедным? Бедные, неимущие — вот социальная сила, к которой начинает присматриваться писатель, ощущая ее значение.

Деревня в «Крестьянах» — не идиллическая община, спаянная любовью к врачу и Наполеону. Как и в городе, все подчинено здесь материальным интересам. Нерадивые помещики, быстро богатеющие буржуа, «деловые люди», крестьяне, крепко вцепившиеся в землю, полученную от революции 1789 г., деревенская беднота — пестрая толпа обитателей деревни находится в состоянии постоянных междоусобиц, участвует в той же социальной драме борьбы за собственность, за деньги, за власть.

В «Крестьянах» Бальзак не связывает больше деревню с утопическим будущим. Напротив, созерцая омерзительную картину захвата новых привилегий любой ценой, он раздумывает о преимуществах прежних привилегий, которые были препятствием на пути честолюбивой, циничной

и жадной буржуазии. Видно, что его симпатии к королевской власти, его легитимизм были прямым следствием, с одной стороны, крайнего отвращения к буржуазии, к власти денег, с другой — удивительной для этого могучего ума слабости социального идеала. И в «Крестьянах» самой привлекательной личностью оказывается республиканец Низрон. Но вновь это не характер, а воплощенная добродетель. И к тому же он не столько возвещает грядущее, сколько напоминает о прошлом. Во время революции он был председателем местного якобинского клуба, он был «поэтом революции», воплощением ее величия.

Реализм Бальзака — классический пример критического реализма, в котором могучая сила разоблачения не уравновешивалась соответствующей силой утверждения. Его революционность была «потенциальной» (Гюго), т. е. она происходила из критики, из убеждения в несостоятельности буржуазно-аристократической социальной системы. Его положительные идеалы слишком часто облекались в образы героев, напоминающих о литературной традиции, а не о жизни, о традиции сентиментализма и романтизма, о великосветских увлечениях этого гениального плебея.

ЛИТЕРАТУРА 1848—1871 ГОДОВ

Поражение революции 1848 г. определило, по словам Энгельса, «контрреволюционный» путь Франции в последующие годы. Но в поражениях той поры «погибала не революция. Погибали пережитки дореволюционных традиций, результаты общественных отношений, не заострившихся еще до степени резких классовых противоположностей, погибали лица, иллюзии, представления, проекты, от которых революционная партия не была свободна до февральской революции, от которых ее могла освободить не *февральская победа*, а только целый ряд *поражений*»¹.

В. И. Ленин выделял период от революции 1848 г. до Парижской коммуны как особый период, «когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не созрела*»².

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. М., 1956. Т. 7. С. 7.

² Ленин В. И. Памяти Герцена. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 256.

Результатом этого была атмосфера безвременья, исторического перепутья, которая ясно ощутима во французском искусстве 50—60-х годов, в его исторически обусловленных противоречиях. Особенно остро и болезненно эта атмосфера перепутья сказывается непосредственно после революции 1848 г., после кровавого подавления июньского восстания и воцарения «Наполеона маленького», в годы разгула реакции и деспотизма. Февральская революция 1848 г. возбудила порыв всеобщего братства, она пробудила или усилила демократические настроения у многих французских писателей — от рабочих поэтов, участников революционных боев Пьера Дюпона, Шарля Жилля, Эжена Потье и др. до Шарля Бодлера; от Луи Менара, воспевшего июньское восстание, от Жюль Валлеса, который с величайшим энтузиазмом с первых же дней служил революции, до Леконта де Лиля. Активным деятелем республики был Гюго; бурную политическую деятельность развили тогда Жорж Санд и Эжен Сю.

Революция 1848 г. оставила заметный след во французской литературе, особенно в поэзии. Стихотворения поэтов революционной демократии — Дюпона, Жилля, Менара, Потье и других — богатая красками страница истории революционной поэзии Франции XIX в. Она отражает развитие революционно-демократического сознания во Франции, формирование пролетарского революционного движения. Поэзия 1848 г. несет на себе печать мелкобуржуазных иллюзий, утопизма, риторики, но вместе с французским пролетариатом поэты-революционеры освободились от влияния буржуазной идеологии благодаря опыту тех горьких поражений, о которых писал Карл Маркс.

Пьер Дюпон (1821—1870) не скрывал, что примером и образцом для него был Беранже. Знаменита его «Песня рабочих» (1846). Постоянная для Дюпона тема трудового люда здесь преобразуется, в стихотворении звучит не голос несчастных страдальцев, молящих о жалости, а голос целого класса, осознающего свою социальную роль. Это класс обездоленных, руками которых создаются все ценности мира. Он заявляет о своих правах, о своей роли, правда, не оставляя иллюзий, не покидая утопий всеобщего мира и братства — это еще не «Интернационал» Потье с его пафосом перестройки общества. В дни революции 1848 г. Дюпон пел (в «Республиканской песне» и др.) славу буржуазной республике — «святыне», пола-

гая, что она открывает путь к светлому будущему. В «Песне крестьян» (1849) он сказал и о своих разочарованиях, и о надеждах на союз рабочих и крестьян против «лжецов и предателей, тиранов и ростовщиков».

Гораздо свободнее от иллюзий и утопий был **Шарль Жилль** (1820—1856), начинавший с подражания Беранже. Накануне революции он становится пропагандистом бабувизма, а потом участником и певцом июньского восстания (стих. «Июньские могилы»). В песнях Жилля особенно громко прозвучал голос революционного пролетариата, осознающего свои права, в том числе право на борьбу, на грядущую расплату.

Между революциями 1848 и 1871 гг. идет процесс выделения пролетарской литературы из общего лагеря литературы демократической. Намечается развитие реализма в прозе и поэзии рабочих писателей. Этот процесс определялся формированием самостоятельного пролетарского революционного движения и зрелой пролетарской идеологии. Этапными датами этого процесса был июнь 1848 г. и март 1871 г. Между этими датами в сознании даже передовой части пролетариата еще господствовал не научный, а «эклектический социализм», который «представляет собой смесь из более умеренных критических замечаний, экономических положений и представлений различных основателей сект о будущем обществе»¹. При всем этом уже тогда крепили и собирались силы самостоятельного пролетарского литературного движения, становящегося более очевидным фактом литературной жизни в дни Коммуны и под ее влиянием.

Для пролетарских писателей полицейский режим Империи создал особенно тяжелые условия. В годы жесточайшей цензуры революционные поэты почти не имели возможности печататься. Одни из них эмигрировали (Менар), другие кончили жизнь самоубийством (Жилль); преследования сломали Пьера Дюпона. Но верность пролетариату сохранили многие рабочие поэты. В 50—60-е годы во французской литературе появляются новые имена рабочих поэтов, писателей-революционеров, которые во главе с Потье окажутся затем солдатами и певцами Парижской коммуны.

Характер и результаты революции 1848 г. в значительной мере определяют судьбу всей французской литературы послереволюционного периода. Если для ряда

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 19.

крупных французских писателей 1848 год был временем высшего подъема политической активности и общественного радикализма, то затем наступил крах их «*буржуазных иллюзий в социализме*», ибо «это был вовсе не социализм, а прекраснодушная фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою *тогдашнюю* революционность буржуазная демократия»¹.

В произведениях Жорж Санд после 1848 г. не найдешь идей переустройства несправедливого буржуазного строя, а во время Парижской коммуны писательница оказалась в числе ее хулителей. Кризис буржуазного радикализма после 1848 г. отражается и в эволюции Проспера Мериме, и на творческом пути Эжена Сю. Ряд крупнейших художников Франции периода Июльской монархии в 50—60-е годы переживают упадок, теряют ведущие позиции в литературной жизни.

В послереволюционный период во Франции волной разливается аполитизм, заражающий значительную часть творческой интеллигенции. Одной из причин и был крах «добрых мечтаний» буржуазно-демократической интеллигенции, отшатнувшейся не только от революции, но и политики вообще. Другой причиной распространения аполитизма были условия Второй империи, атмосфера безвременья и реакции, усилившая у многих французских писателей ощущение разлада искусства и жизни, возникшее еще на предыдущем этапе. Французское буржуазное общество предстало перед взорами прозорливых современников как нарисованный Флобером «мир цвета плесени» — буржуазный мир, утвердившись, терял всю свою привлекательность, возможную в годы борьбы за его утверждение, оборачивался чем-то пошлым, ограниченным, бесперспективным. Отвращение к этому миру, к «буржуа» становится с этого времени чуть ли не общим местом французской литературы. Для многих писателей буржуазное общество, буржуазное политиканство становились синонимами общества и политики вообще, что обостряло настроения скептицизма и индифферентизма.

В 1866 г. группой поэтов был издан «Современный Парнас, сборник новых стихотворений». Второй сборник «Современного Парнаса» опубликован в 1871 г., третий — в 1876 г. Название сборников превратилось в наименование издавшей их группы поэтов — «п а р н а с ц ы». В них печатались стихотворения Т. Готье, Ш. Леконта де Лиля,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 256.

Т. де Банвиля, Х.-М. де Эредиа, А. Франса и др. Там же публиковались стихи Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме. Далеко не все из сотрудничавших в «Современном Парнасе» поэтов были убежденными и последовательными парнасцами; сборник этот с каждым последующим своим выпуском все более походил на собрание произведений тогдашних поэтов, а не на издание определенной поэтической школы.

Вдохновителем, крупнейшим поэтом парнасцев был **Шарль Леконт де Лиль** (1818—1894). В начале своей общественной и литературной деятельности, в 40-е годы, он увлекался фурьеризмом, активно сотрудничал в изданиях французских утопистов, следовал прогрессивным романтикам, в частности Жорж Санд. О республике он писал в те годы как о «священной мечте» своей жизни. Поэт принял участие в революции 1848 г. После революции наступил крах «добрых мечтаний», крах буржуазно-демократического республиканизма Леконта де Лиля. К рожденному этим крахом скептицизму и аполитизму добавляется пессимизм, который возникает в условиях Второй империи, «злосчастного, — по словам Леконта де Лиля, — времени, когда гаснет воображение, рассеиваются возвышенные предчувствия прекрасного, когда побеждает пристрастие к полезному, жажда золота, безразличие и презрение к Мысли...». Поэт отстраняется от политики, уединяется, обращается к искусству, которое ставит теперь выше всего.

Пессимизм и обострившийся аполитизм Леконта де Лиля лежит в основе первого его поэтического сборника — «Античные поэмы» (1852). Некоторые из стихотворений сборника являются подражанием образцам античной поэзии; иные из них — переводами (он, в частности, перевел «Илиаду» и «Одиссею»). Леконт де Лиль стремился к точности, насыщал свои стихи деталями быта, нравов древнего мира, опирался на известные мифы и легенды античности. Однако общая картина Древней Греции, созданная им, антиисторична, вдохновляется идеализацией прошлого. «О почему я не родился, — спрашивает поэт, — в те славные времена?» Эти «времена» оказываются условным, застывшим миром, воспетым в описательных, статичных, торжественных, в «ритмах струящегося золота» стихах.

В «Варварских поэмах» (1862) заметно ослабевает присущая «Античным поэмам» спокойная созерцательность. «Мир уродлив, неровен, тяжел и мертвенно-бледен»

потому, что варварскими являются созданные человеком религии, освящающие и совершающие преступления. Образ созданного христианством «ада» на земле, орудием которого являются кровавые служители церкви, окрашивает стихи «Варварских поэм» в зловещие тона. Не раз на страницах сборника появляется имя Каина, проклинающего бога. Черты дикости свойственны жизни как таковой, жестокой и зловещей в своем естественном состоянии. Леконт де Лиль рисует жестокость диких зверей («Черная пантера», «Ягуар» и другие стихотворения), враждебную человеку природу, «всех демонов Атлантики», «танцующих фантастический шабаш вокруг обезумевших моряков».

Цикл стихотворений сборника «Варварские поэмы» посвящен смерти. Они — самые сильные в поэзии Леконта де Лиля, наиболее свободные от нарочитой бесстрастности и холодной описательности других его произведений. В этом трагическом цикле поэт выявляет свое «я», свое мироощущение с откровенностью и горечью, необычайной для поэта, пытавшегося создать поэзию философскую и рассудочную, чуждую эмоциональности. В одном из лучших своих стихотворений, сонете «К современникам», поэт обвинил современников в том, что они живут «трусливо», «без мечты, без цели». В обобщенном образе человека, который «глупо умрет, наполняя свои карманы», проявилось отвращение поэта к буржуа. Сонет построен как обличительная речь, в которой особенно уместен торжественный александрийский стих (этим стихом написаны почти все произведения поэта), возвышенная лексика прорицания, строгость и точность композиции и образов. Поэт следил за отточенностью, логичностью своего стиха, симметричностью, стройностью композиции, законченностью фразы. Его стиль — стиль торжественной речи, детального описания, философского раздумья.

Аполитизм и склонность к тому, чтобы поставить искусство выше жизни; пессимизм и уход в прошлое, в образы природы; описательность, увлечение тщательной отделкой скульптурного, бесстрастного, спокойного образа, отделкой, которая превращается порой в самоцель, в заботу лишь о внешней красивости и благозвучности стиха; рационализм и философичность, «научность», которая не идет, однако, дальше позитивистской правды деталей, — эти черты поэзии Леконта де Лиля были чертами парнасской поэзии, свойственными в той или иной степени многим поэтам.

По своей основной тенденции поэзия парнасцев представляет собой трансформацию романтизма. Признаки романтизма («двоемирие», противопоставление несовершенной действительности идеального мира и т. п.) все еще уловимы, но видоизменяются в новых условиях.

Шарль Бодлер

Истоки поэзии **Шарля Бодлера** (1821—1867) тоже были романтическими. Юный Бодлер восхищался Гюго; вскоре, правда, эти восторги прошли, он увлекся реалистами, Бальзаком и Стендалем, считая романтическое бунтарство недолговечным. Поэт вспоминал о том потрясении, которое испытал, услышав в 1846 г. «Песнь рабочих» Дюпона — «превосходное выявление боли и меланхолии». После февральских событий 1848 г. Бодлер пытался издавать республиканскую газету, в июньские дни был на баррикадах. После поражения революции наступил крах и его «добрых мечтаний», поэт потерял веру в целесообразность политической борьбы.

В 1857 г. публикуется главное произведение Бодлера — сборник стихотворений «Цветы зла» (посвящен «Теофилю Готье, безупречному поэту»), позже поэт пополнял сборник. Тотчас же после выхода «Цветов зла» Бодлер был обвинен в «оскорблении общественной морали», приговорен к штрафу, а цензура изъяла несколько стихотворений — в поэзии Бодлера правительство Империи увидело опасные для себя бунтарство и реализм.

Зло мира является исходной мыслью во всех шести циклах «Цветов зла». В стихотворном предисловии к сборнику Бодлер сообщает о «глупости, заблуждении, пороке», которыми одержим человек, о «хороводе окруживших человека чудовищ». «Отвратительный мир» — вот источник беспредельно пессимистической настроенности поэта. Черты «отвратительного мира» более ощутимы здесь, чем в поэзии Леконта де Лиля, даже социально определены, особенно в циклах «Парижские картины» и «Вино». Это лирические зарисовки «старых предместий» и «лачуг», меланхолический пейзаж утренних или вечерних сумерек, городских улиц, где поэт видит жалких стариков и старух, нищих, бродяг и согнутых тяжким трудом рабочих, которые с трудом добираются до своего ложа. Поэту дорог этот город «без прикрас», «трудолюбивый старец».

В цикле «Бунт» выявились бунтарские, антицерковные настроения поэта — в славословии Сатане, «приемному

отцу тех, кто изгнал бога», и святому Петру, который «отрекся от Христа — и сделал хорошо!». Эти же настроения — в афористических двустушиях стихотворения «Авель и Каин», построенных на столкновении судеб «расы Авеля» и «расы Каина».

В стихах Бодлера разлита атмосфера тяжкого уныния, неодолимой скуки; поэта давит ее свинцовая тяжесть. В этом одна из самых характерных особенностей поэзии Бодлера. За этой «скукой», за «сплином», о котором так настойчиво напоминает он в своем сборнике (первый и самый большой цикл носит название «Сплин и идеал») ощущается облик породившей скуку бесконечной пошлости и серости буржуазного мира. В этом смысле «сплин» Бодлера — социально-конкретная, романтическая по сути реакция большого поэта на эпоху исторического перепутья. Одна из самых замечательных и сильных особенностей поэзии Бодлера заключается в том, что «зло» этого общества стало предметом не столько изображения, сколько внутреннего переживания, непосредственного жизнеощущения. Противоречия мира, тяготы и муки словно сконцентрировались в сердце поэта.

Поэт прибегал к контрастным краскам, поражающим своей парадоксальностью, необычностью. Поэзия Бодлера объединяет возвышенное, почти бесплотное с низменным, нарочито грубым. Сама красота в его понимании сочетает благодеяние и преступление, радость и отчаяние: в «Гимне красоте» создан образ «красоты-чудовища». Отрицая «хищнический век» и его пошлые идеалы, Бодлер мечтал о большом, ярком, возвышенном — и оно мерещилось ему то в титанах далекого прошлого, то в ярком светоче любви, которой он посвятил несколько стихотворений. Однако жизнь вообще, вся жизнь, оказывается пораженной злом — Бодлер объединяет добро и зло, высокое и низкое как две неразделимые части одного целого. Они сплелись в его поэзии и сопутствуют одно другому не только потому, что противоречива и сложна жизнь, но и потому, что поэт одержим ощущением гнилости мира. Все «приковано к вампиру» и «все сгниет» — добро и красота не в состоянии освободиться от спутников своих, от навязчивого сосуществования со злом и безобразием. Вечная взаимная прикованность добра и зла временами почти уравнивает их. Перед их взаимоисключающим и взаимосменяющим обликом поэт порой утрачивает четкое ощущение, где же добро, а где зло: «Сатана или бог, не все ли равно?» — вопрошает он.

В знаменитом стихотворении Бодлера «Альбатрос» поэзия воплощена в образе альбатроса — прекрасной и мощной птицы, которая на земле оказывается жалкой и беспомощной. Прекрасная птица — символ романтической поэзии, символ возвышенного идеала, неземной красоты. Романтическое «двоемирие» как будто сохраняется — однако, при том условии, если поэзия не опустится на землю. Таким образом романтический идеал приобретает в «Альбатросе» оттенки «чистого искусства»; «земля» же столь низменна, что лишает поэзию крыльев вдохновения, убивает ее.

В сонете «Соответствия» Бодлер проложил дорогу с империализму, превратив природу в «лес символов», через который бредет человек, с трудом улавливая смутное эхо, запахи, цвета, звуки — все, что осталось от растворившихся, растаявших вещей. Повсюду, даже в глазах у милой, поэт видит «странные миры», что и любимую женщину порой превращает в зашифрованный мир.

Стихотворения Бодлера — это стихи-признания, стихи-раздумья, они всегда лиричны, но и философичны. Не случайно он постоянно прибегал к форме сонета. Правда, Т. Готье возмущался тем, что Бодлер использовал «вольные сонеты», отступая от принятой для сонета рифмовки, и вообще весьма сдержанно писал о поэтической технике Бодлера, хотя и признавал, что стих его оригинален. Он оригинален и необычайной структурой двенадцати- и восьмисложников, подчиненных «мрачным капризам» фантазии поэта, и музыкальностью, пристрастием к аллитерациям, ассонансам, к тому восприятию слова по звучанию, к той «суггестивности», которая предваряет поэтические опыты символистов.

В сборнике «Стихотворения в прозе» Бодлер выразил свою мечту о «поэтической прозе, музыкальной, без ритма и без рифмы, достаточно гибкой и неровной, чтобы воплотить лирические движения души». И в этой книге поэт совмещает конкретно-бытовые зарисовки с аллегорическими, порой мистическими образами, абсолютизирующими его печаль, его одиночество. Как и в «Парижских картинах», он обращается к судьбе «маленьких людей», его волнует трагическая участь тех жертв буржуазного уклада, к которым принадлежал и сам Бодлер, скончавшийся в 1867 г. нищим, непризнанным, проклятым буржуазией.

Поэзии Бодлера близко позднеромантическое творчество **Лотреамона** (псевд. Исидора Дюкасса, 1846—

1870). «Песни Мальдорора» (1869), как и «Стихотворения в прозе» Бодлера, написаны прозой, состоят из шести лирических монологов-разговоров с читателями. О Бодлере напоминает вызывающий тон этих песен, нарочитая резкость, даже грубость автора, обличающего «законодателей тупоумных учреждений». «С пьедестала» Лотреамон стряхивает «самого создателя», бога, и воспекает «цветы зла», считая, что теперь добру нужно служить не так «наивно», как это делает «старая школа» (Гюго и т. п.). «Поэзия бунта» тем самым под пером Лотреамона превращается в поэзию «сверхчеловека», попирающего не только буржуа и церковную мораль, но и все ценности, всех богов,— поэзию по-своему сильную, хотя и с чертами истеричности, декадентской болезненности.

НАТУРАЛИЗМ

Приметы «чистого искусства» обнаруживались одновременно в таких направлениях французской литературы 50—60-х годов, которые казались крайними ее полюсами,— с одной стороны, в позднеромантической поэзии, с другой стороны, в натуралистической прозе. Формирование натурализма как самостоятельного художественного метода в те годы происходит через посредство литературного направления, в котором натурализм не сразу, не обязательно появлялся в «чистом виде», а весьма часто возникал в сочетании с реализмом, иногда даже под его маской, в результате трансформации и фальсификации опыта критического реализма середины XIX в. под видом углубления и модернизации этого опыта.

Натуралисты заявили о необходимости соединить искусство с наукой, создать искусство на «научной базе». Опирались они при этом на философию позитивизма. Увлечение позитивизмом объяснялось в те времена борьбой против спиритуализма, против наступавшей церковной реакции, в искусстве — против субъективизма (олицетворенного тогда для многих романтизмом). Популярности позитивизма способствовали успехи естественных наук, замечательные открытия того времени в области биологии (учение Дарвина), физиологии, медицины и т. п. Эти открытия были использованы для подкрепления философского позитивизма, для обоснования чисто биологического, физиологического воззрения на человека.

В области литературной теории натурализм складывался прежде всего благодаря деятельности **Ипполита**

Тэна (1828—1893). В 60-е годы Тэн¹ стал чрезвычайно популярен, вытеснив такой авторитет литературной критики предшествовавших десятилетий, каким был Сент-Бёв. Литературоведческая концепция Тэна опирается на позитивизм — здесь и принцип научного (как в естественных науках) эксперимента, и изучение факта, и отождествление психологии с физиологией, а среды — не столько с обществом, сколько с «природой» и т. п. Тэн справедливо доказывал, что литературное произведение — не каприз, не «игра воображения», но закономерное порождение «известного состояния умов», ибо «все обусловлено причинами». Он сформулировал теорию «трех факторов» — расы, среды и момента. Лозунгом натуралистов стали слова Тэна: «порок и добродетель суть продукты, как купорос и сахар». В этих словах заявлено не только об обусловленности человеческих качеств, психологии (что бесспорно), но о том, что они тождественны «продуктам». «Я лишь физиолог в вопросах морали» — писал Тэн в 1859 г. В хаосе различных обстоятельств — географических, биологических, общественных — Ипполит Тэн не мог выявить главного, закономерного. Он был идеалистом в общественных вопросах, считал, что «история ни что иное, как психологическая проблема». Неудивительно, что претендовавший на научную точность и объективность Тэн поражает в своих содержательных, эпохальных историко-литературных трудах (они ценнее его теоретических работ) совершенно произвольным воссозданием «души» явлений.

Братья Гонкуры

Братья Гонкуры, Жюль (1830—1870) и **Эдмон** (1822—1896), как и многие французские писатели, испытывали отвращение к Империи Наполеона III. «Гнусное время», — сокрушались Гонкуры. Но «гнусное время» вызывало у них желание «мыслить и писать только для себя». Гонкуры презирали политику; их аполитизм сочетался с враждебным отношением к революции и народу. Природе они отказали в поэтическом начале, а народу — в какой бы то ни было творческой способности, не без брезгливости высказываясь по поводу «невоспитанной массы».

¹ «История английской литературы» (1863), «Философия искусства» (1865—1869), «О разуме» (1870).

Предисловие к роману Гонкуров «Жермини Ласерте» (1865) по своему содержанию совпадает с важнейшим манифестом натурализма — предисловием Золя к роману «Тереза Ракен» (1867). Гонкуры тоже уверяли в правдивости их произведения, обеспеченной, по их мнению, тем, что оно использует приемы и опыт науки. В то же время Гонкуры этой наукой считали преимущественно физиологию, а свою книгу называли «клиникой любви».

Гонкуры полагали, что в своих романах, особенно в «Жермини Ласерте», они дали «полную формулу натурализма», хотя на самом деле романы Гонкуров таковой не являются по той причине, что в их книгах есть объективное жизненное содержание, которое шире, богаче разработанных писателями эстетических канонов. Скрупулезный анализ физиологии дополнял накопленный к тому времени опыт изображения человека в искусстве. Тем более, что Гонкуры не упразднили социальных характеристик персонажей совершенно — полного совпадения их теоретических выступлений с их художественной практикой не было. Пример великих открытий Бальзака давал знать о себе даже в размышлениях братьев Гонкуров. «После Бальзака,— писали они,— роман уже не имеет ничего общего с тем, что наши отцы понимали под таким словом. Современный роман создается по документам, сообщенным автору или заимствованным им в действительности...»

В романах Гонкуров¹ всегда присутствует в той или иной мере общественная среда, весьма точное и детальное описание какой-либо области общественного бытия. Изображение среды Гонкуры считали обязательным условием «научного» раскрытия характера. Однако они сводили среду к понятию непосредственно окружающей героя, преимущественно бытовой обстановки (больница, цирк и т. п.), не связанной с обществом, с эпохой в целом. Гонкуры, таким образом, точны в весьма узких пределах, а познаваемый ими мир оказывается частью, изолированной от целого; это принцип, качественно отличный от бальзаковского принципа изображения «всего мира», общества в целом. В основе романов Гонкуров лежат события их собственной жизни или жизни близких им людей, герои имеют реальных прототипов (Жермини Ласерте — их служанка, героиня романа «Мадам Жервезе» — их

¹ «Шарль Демайи» (1860), «Сестра Филомена» (1861), «Рене Мопрен» (1864), «Манетт Саломон» (1867), «Мадам Жервезе» (1869).

тетка, Ласерте — имя знакомого им человека и т. д.). Эта скрупулезная внешняя точность — признак развивавшейся натуралистической приверженности отдельным фактам, пренебрежения к типизации, к изображению целого.

В своем лучшем романе «Жермини Ласерте» Гонкуры бросили вызов «огромному Гарпагону», буржуазной Франции. Героиней они сделали простую служанку и подняли жизнеописание Жермини до уровня подлинной трагедии. Исходная точка истории Жермини — социальная драма, бесправное положение бедняка, который оказывается жертвой людей более сильных, людей циничных и корыстных. Роман показывает трагедию «бескорыстного сердца», большого сердца Жермини, которое гибнет в этом обществе. Бескорыстие, самоотверженность, сильные страсти героини — все изломано и исковеркано.

В пропасть героиню романа толкнули обстоятельства, типические для Франции середины XIX в. Но далее она покатилась сама, повинувшись уже «року плоти». Общественное положение героини оказывается исходным пунктом развития сюжета — движущей силой становятся «больные нервы». Падение героини, ее двойная жизнь, обманы, воровство, распутство, алкоголизм — все это оказывается в конечном счете следствием всемогущего и болезненно извращенного инстинкта любви, господствующего в «человеке-звере». Трагедия бедняка становилась натуралистической «историей болезни», скрупулезно записанным клиническим случаем.

«Жермини Ласерте» — характерный пример созданного Гонкурами жанра романа. Описание здесь явно преобладает над действием. Объемистая экспозиция выполняет роль предыстории болезни, симптомы и все ступени развития которой затем тщательно фиксируются. Ее запись ведется всевидящим, хотя и невидимым наблюдателем, «извне», ни в коей мере не «изнутри», не от героя — герой выступает в роли созерцаемого, научно изучаемого объекта. Он лишен активности, он жертва обстоятельств и всемогущего темперамента. Принцип детерминизма проводится столь последовательно, что читатель воспринимает несчастье Жермини как неотвратимое, роковое, а в героине видит игрушку в руках этого рока.

Роман состоит из ряда небольших главок-зарисовок, каждая из которых фиксирует определенный момент развития болезни. Эдмон Гонкур вскоре заявил о необходимости отказаться от классической формы романа, заме-

нить ее «опытом», «исследованием» (étude). В «Дневнике» (полностью опубликован в 25 томах в 1956—1958 гг.), в этом огромном произведении, которое Гонкуры писали с 1851 г., они мечтали отразить «истину данного мгновения». Такая цель «Дневника» свидетельствует о развитии искусства Гонкуров в сторону натурализма и импрессионизма, что подтверждается и определениями искусства, которые содержатся в «Дневнике» (например: «видеть, чувствовать, выразить — в этом все искусство»).

РЕАЛИЗМ

Реализм не превращался в натурализм в условиях 1850—1860-х годов — натурализм формировался как особый метод, противостоявший реализму, при всей сложности их взаимоотношений.

Закономерно, а не случайно именно искусству натуралистов по сути своей близко плоское искусство буржуазных писателей эпохи III Империи, лояльных по отношению к деспотическому режиму или же эпатировавших буржуа с позиций вполне буржуазного аморализма.

К таким литераторам относится **Эжен Скриб** (1791—1861). Обращает на себя внимание прежде всего то, как Скриб создавал свои пьесы, так как уже в этом сказывался дух буржуазного делячества. В сущности, Скриб организовал отлаженное предприятие, которое выдавало на конвейер его пьесы, и заглянул далеко вперед, в XX век, когда производство литературы на рынок, в целях коммерции станет признаком времени.

Скриб был одаренным литератором и хорошо делал свои пьесы, но «хорошо сделанные пьесы» — это целое направление в драматургии, особый жанр, в котором форма преобладает над содержанием, эффектное зрелище (отлаженная композиция, увлекательная интрига, остроумный диалог) прикрывает тенденциозную буржуазную идею, философию предпринимательства, делячества, конформизма. Критика в пьесах Скриба имела в виду не буржуазную систему, а людей нехороших, которым противопоставлялись хорошие («Шарлатанство», «Товарищество, или Лестница славы», «Стакан воды или Причины и следствия» и др.).

Эрнест Фейдо (1821—1873) стал известен в 50-е годы публикацией романа «Фанни» (1858). Фейдо заявил о том, что следует Флоберу. Но в действительности роман «Фанни» чужд реализму Флобера (не говоря уже о несо-

измеримости дарований этих писателей). В «Фанни» сохранился «любовный треугольник», но нет и следа мощных обобщений, глубины «Госпожи Бовари». Терминологию натуралистов предварило и то, что роман именовался «этюдом», «точной интерпретацией природы», хотя ни «точности», ни «природы» в этом претенциозном и многословном произведении Фейдо нет. **Александр Дюма-сын** (1824—1895) прославился пьесой «Дама с камелиями» (1852). В чувствительных и нравоучительных сценах этой мелодрамы действовали герои, либерализм которых измерялся тем, что они были способны на любовь к падшей женщине, а в падшей женщине допускали возможность человеческих чувств.

В годы Империи процветали оперетта, водевиль и легкая комедия. Именно тогда начали свою жизнь комедии **Эжена Лабиша** (1815—1888) — «Соломенная шляпка» (1851) и др. Очень сценичные, динамичные, наполненные забавными положениями и комическими персонажами, «хорошо сделанные» пьесы Лабиша содержат критическое освещение нравов буржуазного общества. Однако театр Лабиша — театр поверхностных комедийных ситуаций.

1850-е годы во Франции отмечены подлинными боями вокруг реализма, эта борьба очевидно переплетается с борьбой политической. В 50—60-е годы реализм определился как эстетическая платформа демократических общественных кругов, как лозунг оппозиции Империи. Официальная пресса, писатели, не брезговавшие прислужничеством перед Империей, нападали на реализм, преследовали писателей-реалистов. Защита реализма была предпринята в 1850-е годы группой демократически настроенных писателей и художников, которые не оставляли оружия после тяжелых поражений 1848—1851 гг.

Вначале знаменем этой группы стал художник Гюстав Курбе. В 1849 г. появились его знаменитые полотна («Дробильщики камней», «Погребение в Орнана»), вызвавшие бурю нападок в прессе, в официальной художественной критике, которая защищала «возвышенные» сюжеты и традиционную живописную технику. Вокруг Курбе собираются художники и писатели (Шанфлёр, Дюранти, Валлес, Дюпон, Бодлер и др.), для которых реализм Курбе и его демократизм становится знаменем. В 1855 г., когда на очередную художественную выставку жюри не приняло «Погребение в Орнана», Курбе сам организовал выставку своих произведений, назвав ее «Реализм».

Деятельность Курбе стимулировала борьбу за реализм в литературе, утвердила в обиходе самое понятие «реализм», сделала его предметом дискуссий, оживленной борьбы. Несколько лет борьбу за реализм в литературе возглавлял **Шанфлэри** (псевдоним Жюль-Франсуа Юссона, 1821—1889). Шанфлэри опирался на опыт художников-реалистов, но прежде всего на опыт Бальзака, которого Шанфлэри почитал и пропагандировал. Теория и художественная практика Шанфлэри и его соратника **Луи-Эмиля Дюранти** (1833—1880) сыграли в 1850-е годы свою положительную роль в борьбе за реализм, особенно ценную в условиях политической реакции, в пору прямых преследований демократических писателей. В противоположность натуралистической фактографии они защищали принцип художественного обобщения эпохи через типические, социально содержательные характеры — главный принцип реалистического искусства. Следуя опыту Бальзака и других реалистов первой половины XIX в., они пытались обобщить этот опыт, разработать программу реализма, стремились создать литературную школу, которая восприняла бы эту программу.

Однако и теория, и художественное творчество Шанфлэри и Дюранти страдали бросающейся в глаза узостью и противоречивостью. Дело не только в том, что Шанфлэри и Дюранти были не очень одаренными писателями, но и в том, что защищая реализм, они слишком «приземлялись», регламентировали, сковывали его своим пренебрежением к вопросам формы, к роли творческой фантазии в искусстве, а поэзию и вовсе отождествляли с субъективизмом. «Ничего не деформировать!» — предписывал Дюранти, не столько обобщая тем самым опыт Бальзака, сколько предвзято натурализм Гонкуров и Золя.

Эмиль Эркман (1823—1899) и **Александр Шатриан** (1826—1890) долгое время работали вместе и за время своего сотрудничества написали много произведений. Среди их романов, повестей, новелл выделяются «Народные рассказы и романы», романы из цикла «национальных», особенно «История рекрута 1813 года» (1864) и «Ватерлоо» (1865). Обращение к прошлому Франции, к событиям революции XVIII в. и началу XIX в. объяснялось республиканизмом авторов, их борьбой против Империи. Достоинством Эркмана и Шатриана было создание образов людей из народа, а также насыщенность лучших из их произведений общественными, историческими событиями, содержательность и политическая их острота.

Все это отличает творчество Эркмана и Шатриана от тех многочисленных произведений, в которых прошлое страны превращалось в похождения королей, аристократов и изобретательных авантюристов. Книги Эркмана и Шатриана были значительным вкладом в исторический роман Франции¹.

Роман «История одного крестьянина в 1789—1815 годах» (1868) построен как воспоминания старого крестьянина о революции 1789 г. и последующих событиях. Рассказчик предупреждает читателя, что он пытается дать народное освещение революции в противовес обычному освещению «сверху». Герои Эркмана и Шатриана не скрывают своих политических убеждений; в романах откровенно пропагандируется верность республике, принципам «свободы, равенства и справедливости», порицаются деспотические режимы и несправедливые войны, которым противостоят войны «за права человека».

С демократической идеологией 1850—1860 гг. связано и позднеромантическое творчество **Жюль Верна** (1828—1905)². Прогрессивный идеал Верна определялся бурным развитием техники и науки. Писатель создавал научно-фантастические романы, в которых наука и техника служат социальному прогрессу, открывают широкие перспективы перед человечеством. Отважные, вооруженные знаниями, преданные свободолобивым, гуманным идеям герои Жюль Верна, подобные капитану Немо,— большое достижение прогрессивной французской литературы. Одним из первых Жюль Верн стал писать о несправедливости и жестокости колониального гнета. Его герои — пионеры борьбы за освобождение народов. Однако демократизм Верна тоже нес на себе печать утопизма и иллюзий. После 1871 г., в условиях развивающегося империализма, эти иллюзии сменялись пессимистической настроенностью трезво наблюдавшего ход событий писателя.

¹ Достоинства романов Эркмана и Шатриана были высоко оценены Д. Писаревым («Французский крестьянин в 1789 году». Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 4).

² Первые рассказы Жюль Верна опубликованы в 1850-х годах, первые романы — в 1860-х. В 1866 г. были изданы «Дети капитана Гранта», в 1870 г.—«Двадцать тысяч лье под водой»— части трилогии Верна, лучшего его произведения (заключительный том, «Таинственный остров», вышел в 1875 г.)

Гюстав Флобер

Олицетворением реализма 1850—1860-х годов с момента появления «Госпожи Бовари» стал Флобер, творческий гений которого был лучшим аргументом в пользу традиций Бальзака и Стендаля, развитых в новых условиях.

Великий реалист, опутанный в то же время сетью буржуазных взглядов и привычек, Гюстав Флобер — характернейшая фигура периода 1848—1871 гг. Судья буржуазного общества, Флобер как никто другой изобразил сущность буржуа, содержание его бытия в ту историческую эпоху, когда мир буржуа превращался в мир «цвета плесени». Особенности эпохи не только нашли воплощение в образах, созданных художником, — они преломились и в тех драматических противоречиях, которые переполняли самого Флобера, порождая драматизм его творческой биографии. Неразрешенное Флобером противоречие возникало прежде всего потому, что он, порицая буржуа, признавая историческую его исчерпанность, отказывался и от восприятия «идеи народа», считая ее также «устаревшей».

Гюстав Флобер (1821—1880) родился в семье врача в городе Руане. Тяжело заболев, он поселяется в Круассе близ Руана и затем делит свое время между Парижем и Круассе, предпочитая Круассе, где он и умер. С 1848 по 1851 гг. он предпринял путешествие на Восток. Это путешествие отделяет ранний, романтический период творчества Флобера от реалистического. В соответствии с романтической традицией он писал произведения на исторические темы (пьеса «Людовик XI», новеллы), проявляя интерес к образам исключительных героев, их необузданным страстям и порывам. Прошлое выступало ареной ожесточенной схватки, завершающейся гибелью героев. Романтические мотивы насыщают повесть «Ноябрь» (1842) с характерным для романтизма героем, разочарованным, надломленным молодым человеком, а также роман «Воспитание чувств» (1845), герой которого — художник Жюль — безоговорочно порицает мир буржуа и противопоставляет ему мир искусства.

Осенью 1856 г. был опубликован роман «Госпожа Бовари». Это было событие в истории французского романа. Новый этап развития общества и искусства виден при сопоставлении героев Бальзака и Флобера. Растиньяк — значительная фигура, писатель не скрывает его ума, его

энергии; он полон надежд и дерзко пускается в путь. Шарль Бовари лишен каких бы то ни было талантов, он плоский «как уличная панель». Он не то что плохой (скорее неплохой, а может быть, даже хороший) — он никакой, он «цвета плесени».

Новый этап развития реализма определяет даже характер любовной коллизии. С появлением Эммы в романе как будто складывается традиционный «треугольник». Порывы героини естественны, а потому привлекательны. Даже ее измены мужу служат раскрытию его ничтожества: перед лицом плоского, «как уличная панель», персонажа теряют значение такие понятия, как «нравственный» или «добрый». Драма Эммы в том, что ничто естественное не может выжить в мире заплесневелом, и любой живой росток обречен на гибель. Флобер не скрывал своей симпатии к ней и даже воскликнул: «Эмма — это я!» Эмма для романиста — способ критики мира «цвета плесени». Однако Флобер разоблачает этот мир не столько с помощью противопоставления ему героини (как можно было ожидать), сколько с помощью неожиданного отождествления как будто противоборствующих начал. Демпозитизация и дегероизация становятся всеобъемлющим признаком буржуазной реальности, распространяясь как на Шарля, так и на Эмму, как на буржуазную семью, так и на любовь, разрушающую основы этой семьи. Наглядным воплощением плоского буржуазного мира является образ аптекаря Омэ.

Любовное чувство Эммы подражательно при всей его естественности. Героиня позаимствовала его из третьей степенной литературы. Избранники Эммы — будь то Шарль или Леон, или Родольф — все на одно лицо, все они, по сути, плоски и посредственны. Но она формирует свой идеал, «поглощая все отчеты о премьерях, скачках и вечерах» в дамском журнале «Свадебный подарок». «Изысканность манер» Эмма принимает за «тонкость души» и, следовательно, предпочитает «манеры» всему прочему. В «романтических» страстях героини Флобер язвительно характеризует и выродившуюся романтическую литературу, и деградировавшего до уровня буржуа романтического героя.

В «Госпоже Бовари» восторжествовала «объективная манера» повествования, с созданием которой так тесно связано имя Гюстава Флобера. Автора и не заметно в его творениях, он предоставил персонажам выражать себя через свои поступки и высказывания. Подчас кажется, что

Флобер только «монтирует» куски (а он действительно был одним из создателей приема «монтажа»), которые, будучи смонтированы, обретают жизнь и смысл. Классическим образцом содержательного монтажа является знаменитая сцена Земледельческого съезда, во время которого параллельно разворачиваются официальные речи и речи Родольфа, одержимого страстью к Эмме. Два типа риторики — казенная, бюрократическая и бытовая, «романтическая» — сливаются, переплетаются, комментируя друг друга столь красноречиво, что никаких авторских оценок не требуется.

Мастерство Флобера в полной мере и точно было оценено его верным учеником — Мопассаном. Мопассан считал Флобера великим художником. Величие Флобера проистекало из слияния «стиля и наблюдения», верности жизни, правдивости и поразительного «совершенства формы». У Флобера Мопассан видел «редчайшее качество — талант постановщика», который прячет свое искусство за фактами жизни, скрывает тот колоссальный труд, что стоит за иллюзией жизни. «У него форма — это само произведение», которое «настолько совершенно», что «из него нельзя выкинуть ни одной частицы, не нарушив общей гармонии». «Выражение и композиция, которые абсолютно соответствуют мысли» — вот в чем совершенный стиль этого писателя, по характеристике Мопассана. В письмах Мопассана раскрывается гигантский труд Флобера над формой: «Но, конечно, он будет больше всего упрекать меня в повторении слова «огромный» дважды на расстоянии двух строчек, в употреблении слова «проститутка» вместо слова «шлюха», а главное, в неудачном звучании одной фразы... Ибо Флобер беспощаден к таким промахам, и мне без того достаточно «влетит» за несколько повторений и за обилие вводных фраз, которых я не сумел избежать из-за спешки».

«Объективная манера» Флобера — средоточие его главного противоречия. Оно проистекало из его философской концепции, из своеобразного пантеизма, сложившегося под влиянием Спинозы. «Жизнь, жизнь. В этом все», — утверждал писатель. Свое собственное «я» он ощущал частицей некоей беспредельности. Природа постоянно возникает в его размышлениях, он с очевидной завистью поглядывает в ее сторону, поражаясь ее спокойной и вечной мудрости. Соответствием, адекватным выражением этой естественной мудрости Флобер считал науку. Воззвания к науке у него постоянны. Выше всего он

ценил в науке то, что она, вслед за природой, «ничего не доказывает» («хороши естественные науки — ничего не доказывают»). Он мечтал о том, чтобы придать искусству «точность наук физических», «найти метод, как в математике». Он полагал, что подобное науке искусство будет созерцательно, предельно объективно, предельно правдиво.

Правдивость — в раскрытии «буржуазного сюжета» и только в нем. Флобер не видел другого сюжета, который мог бы стать залогом правдивости вследствие того, что его концепция истории была крайне пессимистической. «Третья революция» пришла, но Флобер разочаровался в ней, а заодно и в народе. «89 год сокрушил королевскую власть и дворянство, 48-й — буржуазию, а 51-й год — народ. Остался лишь один подлый, тупой сброд» — таким представлялся Флоберу исторический опыт Франции, так он расценивал результаты революции. Естественно, что писатель враждебно отнесся и к Коммуне, и к коммунарам; он видел в социализме «клик прошедшего», но ни в коей мере не облик будущего. Определялись противоречия Флобера социальным пессимизмом, границами его историзма, а сказывались в том, что можно назвать «флоберизацией» его героя, и в том, что сам Флобер называл «муками слова».

«Флоберизация» героя — это слияние автора и персонажа вследствие объективизма, вследствие отождествления правдивости с «буржуазным сюжетом». Флобер с исключительной силой осуждал своего героя, но он же увековечивал его самым фактом изображения и превращения в единственный достойный предмет искусства. Писатель поэтому эстетизировал реальность и драматизировал самый процесс творчества, драматизировал до крайности, до мук, до ощущения полного слияния с героями («меня увлекают, преследуют мои воображаемые персонажи, вернее, я сам перевоплощаюсь в них. Когда я описывал отравление Эммы Бовари, у меня во рту был настоящий вкус мышьяка»). Флобер словно бы сражался с предметом своего изображения, и все его силы уходили на словесное увековечивание этого предмета, этого «буржуазного сюжета».

Что же удивительного в том, что уже в годы работы над «Госпожой Бовари» у Флобера все более определенным становилось убеждение: коль скоро приходится писать, презирая то, о чем пишешь, остается одно — «стараться хорошо писать». И уже в 1852 г. он сознался

в своем желании написать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля...».

Неудивительно и то, что, сознавшись в своей «безумной любви к истории», Флобер обратился к историческому сюжету, который стал для художника «роскошным сюжетом». В 1862 г. был закончен роман «Саламбо». К эпохе Карфагена Флобер подошел как писатель-реалист, как подлинный историк. Отвечая своим критикам, в их числе Сент-Бёву, поставившему под сомнение его метод, Флобер самым решительным образом отмежевался от романтиков, заявив, что «метод Шатобриана диаметрально противоположен» его собственному методу. Шатобриан, по словам Флобера, «исходил из идеалистической точки зрения», а он, Флобер, «применил к античности приемы современного романа». Доказывая достоверность своего романа, автор ссылаясь на такое количество источников, что видно было воочию, какую подготовительную работу по изучению эпохи он провел, прежде чем заявить: «Будьте вполне уверены, что описываемый мною Карфаген отнюдь не фантастичен».

Флобер воспроизвел не только исторические декорации, но и суть эпохи. В соответствии с изображаемыми событиями писатель исследовал преимущественно социальное положение наемников и материальные источники власти Карфагена. Гнев и бунт наемников справедлив и закономерен в изображении Флобера, он определяется их положением в иерархии тогдашнего общества. Правда, доверив руководящую роль в бунте наемников Спендию, который одержим жаждой мести и желанием завладеть тем, что досталось богатым, автор акцентировал стихийность движения обездоленных людей, бросил тень сомнения на правомочность их борьбы — обе враждующие стороны в конечном счете оказались равноценными, и в их ожесточенной, кровопролитной схватке никаких ростков будущего не может появиться.

Столь удаленный от «буржуазного сюжета» сюжет «Саламбо» был способом и прямой, и косвенной критики буржуазного мира: прямая — заключалась в очевидном постоянстве того социального типа, который, видоизменяясь в конкретных условиях, по сути, остается все тем же типом самодовольного, пошлого и жестокого собственника; косвенная — в контрастном противопоставлении «цвету плесени» ярчайших, кричащих красок «роскошного сюжета». Поистине Флобер реализовал в «Саламбо» свою

мечту о «горластом» искусстве. Кровавые сражения со всеми их подробностями столь же живописны, как сокровища Гамилькара или же пиршества. «Роскошный сюжет» уравнивает все картины, краски приобретают самодовлеющее значение, и вся панорама застывает натуралистической копией романтической мечты о «горластом», размашистом, эпическом искусстве.

Четкий контраст заключен в любовной коллизии романа, связывающей Саламбо и Мато. Саламбо — дочь знаменитого полководца, суффета Карфагена, Мато — наемник. Она предана благочестию, он — весь земной, сама плоть, он орудие войны, — при первом появлении в романе «лицо его было забрызгано кровью». История их любви обрастает яркими экзотическими деталями благодаря похищению у Саламбо священного покрывала и подвигам героини, выручающей святыню. Но по мере того как разворачиваются столь необыкновенные события, Флобер, придерживаясь своих принципов, приобретает возможность показать религиозные обряды, обычаи и одновременно силу совершенно земной страсти Мато и Саламбо.

Итак, «роскошный сюжет» удался Флоберу. Однако, едва успев с ним расстаться, он вернулся к «буржуазному сюжету» как символу и гарантии правдивости. Роман, над которым Флобер работал с привычным упорством и с крайним раздражением, снова назывался «Воспитание чувств»; закончен он был к 1869 г.

Как и Растиньяк, герой романа Фредерик Моро устремляется в Париж, на это поле битвы, где молодые люди пытались удовлетворить свое честолюбие. Но, в отличие от Растиньяка, Фредерик стремится в Париж, чтобы «ничего не делать». Фредерик Моро, как и герои романа «Госпожа Бовари» — порождение мира «цвета плесени», он так же бездеятелен и так же никчем. Главное событие его жизни — получение наследства, поскольку это гарантия обеспеченности и условие паразитического образа жизни. Фредерик не творит, а растрчивает, проживает; он — классический тип рантье, человека, способного жить только на нетрудовой доход.

Едва появившись в Париже, герой романа впадает в «совершенную праздность». Утрата иллюзий — уже не вывод романа, как было у Бальзака: роман Флобера начинается с утраченных иллюзий как с важнейшей исходной посылки всего развития событий. Утрата иллюзий охватывает все сферы бытия. Любовь теряет свой тради-

ционный престиж, депозитизируется в «Воспитании чувств», как и в «Госпоже Бовари».

Из частной жизни такого героя, как Фредерик Моро, выхода в политику не было. Выход был найден тогда, когда герой присоединяется к группе радикально настроенных молодых людей. Писатель не скрывает, что буржуазия — «сброд», понимает, что необходимо «все потряхнуть». Но по Флоберу получается, что имущие выступают против революции, а за нее — неимущие, пытающиеся захватить в свою очередь то, чем первые владеют; таким образом, обе стороны равны в политической игре, к которой художник неоднократно выражал свое презрение. В соответствии с таким отношением к революции ведут себя революционеры из романа «Воспитание чувств». Шарль Делорье обещает «все потряхнуть», но становится всего-навсего незадачливым политиканом, перебегающим из одного лагеря в другой. Сенекаль — «социалист», «идет к коммунизму», но кончает службой в полиции и убийством республиканца Дюссардье.

Перед лицом такого мира снова, как в «Госпоже Бовари», привлекательность приобретает герой, способный на бескорыстную страсть в любом ее проявлении. В слабости и неприкаянности Фредерика проявляется человечность, которой лишены в романе Флобера все политические системы и все дела человеческие, неизбежно отдающие буржуазным делячеством.

Но жизнь не удалась героям романа «Воспитание чувств» — тем из них, которые могли претендовать на человечность. Этим мрачным выводом завершает Флобер свой роман, не стараясь пояснить читателю, почему именно потерпели поражение его герои — «на земле не осталось места для человечности».

К концу 60-х годов, к моменту завершения романа, Флобер подошел с крайне пессимистическим настроением. Отвращение к буржуазному обществу, ненависть к пруссакам, неприятие Коммуны («ни Гамбетты, ни Пруссии, ни Коммуны») — все это делало позицию писателя в 1870—1871 гг. совершенно безысходной. «Все» казались ему «сумасшедшими», всё — «гносным». Он чувствовал, что чужд всем и вся, одинок («мы лишние») и что единственное остающееся у него желание — «околоть».

Литературная деятельность стала в это время для Флобера единственным спасением, отдушиной. Он не скрывал, что спасался от всеобщего безумия «в античном мире» — в 1870 г. вновь начал писать (то была третья по-

пытка) «Искушение святого Антония» (закончил в 1872 г.). Вновь — «роскошный сюжет». Святой Антоний, наделенный образованностью самого Флобера, примеряет самые различные исторические наряды, и через его перевоплощения, через его фантазии проступает история и само бытие природы, и самые различные верования, все боги, все религии. В таком сюжете фантазия Флобера не встречала никаких препятствий и ограничений, творила все новые картины, перенасыщенные ярчайшими красками, поражающие ошеломляющей изобретательностью художника и удивительной его осведомленностью. Ведь в этом обозрении богов и божков запечатлены не причуды болезненной фантазии, а результаты все того же метода тщательного изучения источников, изучения реальности, пусть даже фантастической реальности религиозных воззрений. В «Искушении святого Антония» Флобер предстает выдающимся историком.

Но выводы его мрачны. Необъятный опыт «искушений» ведет его к выводу, что все боги умерли. Обозрение Флобера уподобляется некоему символическому базару, на котором торгуют любым товаром, и каждый выдается за подлинный, за истину. И даже этот акт познания, который осуществляет сам автор, лишен перспективы; кажется, что сооружается музей, воздвигается памятник тому, что ушло в прошлое.

Остался, правда, человек. Святой Антоний, несомненно, личность исключительная в исключительных обстоятельствах. Однако были же у Флобера основания для того, чтобы предупредить: «Святой Антоний — это я». В конце концов Антоний — просто человек со всеми человеческими желаниями, слабостями и потребностями. Испытаниям подвергается человеческая природа. Пессимистическая мысль писателя соорудила этот необыкновенный образ самой природы, самой сути человека, которая проходит испытание вместе с историческим опытом, со всем грузом бесконечных и разнообразных верований. Что же остается? Радость слияния с материей, счастье возвращения к «зарождению жизни», к «началу движения». Остается человек, подвергавшийся искушениям, претендовавший на звание святого, а пребывающий в своем первоначальном человеческом естестве.

Еще раз Флобер возвратился к легендарному сюжету в повестях «Иродиада» и «Легенда о св. Юлиане Странноприимце», которые вышли в свет в 1877 г. в сборнике «Три повести».

История и современность — две сферы реализации метода Флобера, их сочетание характеризует неповторимую творческую личность писателя и, несомненно, содержит в себе характеристику самой современности. Она, по убеждению Флобера, лишалась Идеи — на долю художника оставался лишь Стиль, что разрушало то единство, которое сам Флобер считал условием истинного, великого искусства. Прошлое становилось на какой-то срок прибежищем, «башней из слоновой кости» для писателя, пережившего как личную драму потерю искусством своей истинной, «шекспировской» способности бросить вызов самой природе. Таким образом, колебания от «буржуазного» сюжета к «роскошному» и обратно стали характерным признаком творческой эволюции Флобера, его мучительных противоречий.

Заканчивал свой путь Флобер произведениями на современную тему. Много лет работал он над романом «Бувар и Пекюше», да так и не дописал его, а вскоре после завершения «Искушения святого Антония» написал «Кандидата» (1873) — «большую политическую комедию». Все персонажи этой комедии циничны, продажны, все — дельцы без всякого исключения. «Бессмертные принципы 89 года» упоминаются и здесь, но вызывают откровенную насмешку. Какие вообще принципы возможны в обществе, которое руководствуется одним — беспринципной, ничем не прикрытой погоней за тем, что выгодно? Недавний банкир Руслен задумал стать депутатом парламента, поскольку это выгодно, и все средства оказываются подходящими, всех их оправдывает цель. Непристойная, циничная сделка — вот что такое общественно-политическая жизнь буржуазной республики в изображении Флобера. Все партии, все варианты политических взглядов, весь набор политической лексики беспощадно осмеиваются писателем.

В системе персонажей «Кандидата» свое место занимает литератор Жюльен. Это еще один романтический герой Флобера — «человек 30-х годов», мечтавший стать героем Байрона. Он ненавидит «современную пошлость, обывательское существование», как это положено романтическому герою. Но и Жюльен стал равноправным участником циничной комедии — так эволюционировал, так низко пал этот герой, превративший принципы в способ сокрытия своей истинной сути.

Попытки поставить «Кандидата» привели к неудаче, как потерпели неудачу все попытки Флобера выйти на

сцену французского театра. Драматургия не была его призванием, пьесы Флоберу не удавались, и даже лучшая из них, «Кандидат», сильно уступает прозе писателя. Пьеса декларативна, иллюстративна, многословна, что производит странное впечатление, поскольку она вышла из-под пера художника, умевшего быть лаконичным, тщательно отделявавшего каждую фразу, каждое слово.

В сборнике «Три повести» была помещена повесть «Простая душа», в которой появился безусловно положительный образ — образ служанки. Это была дань Флобера народной теме. Фелиситэ — необычный образ среди созданных писателем: она бескорыстна, честна, преданна, т. е. обладает такими добродетелями, которые и представить невозможно в мире «цвета плесени». Но повесть была написана, как сознавался Флобер, для того, чтобы «разжалобить». Фелиситэ — лучшее, что мог оставить после себя старый мир, но никаких надежд на обновление этого мира с ней связать невозможно. Само собой разумеется, что образ Фелиситэ тоже служит главной задаче Флобера — раскрытию «буржуазного сюжета», уточняя его социальные и нравственные черты.

«Бувар и Пекюше» — еще одно произведение на постоянную тему утраченных иллюзий. Героев романа можно сопоставить со святым Антонием, хотя на первый взгляд нет ничего общего между столь исключительной фигурой и рядовыми писцами. Скорее они похожи на героев из романов Флобера о современности — оба бесцветны, оба прозябают на скучнейшей, однообразной работе конторских служащих. И действие происходит, как в «Воспитании чувств», в середине XIX в., в эпоху революции 1848 г. Бувар, как и Фредерик Моро, получает наследство, что дает возможность предаться полному безделью. Однако с этого момента и становится очевидной близость этих героев совсем иному типу — ищущему, страдающему, близость святому Антонию. Бувар и Пекюше в свою очередь пустились в трудный и долгий путь за истиной. В отличие от святого, поиски которого были умозрительными, вне практики, герои этого романа начинают с дел и в самой интенсивной деятельности пытаются найти свое призвание. Начали они с попыток создать образцовое хозяйство, с сельскохозяйственных экспериментов, потом приступили к изучению естественных наук, медицины, геологии, археологии, истории, искусства, политики, философии, религии и пр.

Результат этих хождений по всем областям современного знания — полное фиаско, абсолютное во всем разочарование. Такой финал можно расценить как убийственную характеристику ничтожества героев, их карикатурных претензий, которые не были ничем подкреплены. Однако роман не содержит в себе резких, обличительных красок; в отличие, например, от «Кандидата», в нем царят юмор, снисходительная и даже доброжелательная ирония.

Бувар и Пекюше сами выступают в роли обличителей — их искушения демонстрируют не столько их бессилие, сколько бессилие истин, не оправдавших доверия. А ведь истины эти — целый набор позитивных знаний, которые были утверждены XIX веком — веком технического прогресса и научных открытий. Таким образом, Флобер осмеивает в «Буваре и Пекюше» не столько обывателя, не столько среднего, посредственного героя, сформированного буржуазной эпохой, сколько саму эпоху, ее социальный, идеологический, духовный и материальный пафос, вплоть до самих фактов: Бувар и Пекюше разочаровались даже в точных знаниях, в этом божете позитивной эпохи.

Закончили «старички» свое хождение тем, что стали «переписывать, как в былое время». А разве не «переписывание» становилось реальной перспективой Флобера, повторявшего, что все идеи ничего не стоят, что нужно просто «хорошо писать», что нужно создать книгу «ни о чем», «из одного лишь стиля»? Однако верность реализму, одним из великих представителей которого стал Флобер, не позволили ему осуществить такие намерения. Они остались декларациями. Но «башня из слоновой кости», в которую неизменно обещал забраться писатель, была угрозой его реализму. «Жить как буржуа, мыслить как полубог» — такой казалась Флоберу идеальная позиция для художника. «Божественным» его искусство было, однако, только тогда, когда в постижении сути современной эпохи он сумел подняться над буржуазным существованием и осудить мир «цвета плесени».



ВВЕДЕНИЕ

Конец XIX — начало XX века — «вполне законченный исторический период, именно: от Парижской Коммуны до первой Социалистической Советской Республики»¹. По словам Ленина, это «эпоха полного господства и упадка буржуазии, эпоха перехода от прогрессивной буржуазии к реакционному и реакционнейшему финансовому капиталу. Это — эпоха подготовки и медленного собирания сил новым классом, современной демократией»². По этим признакам переходной эпохи В. И. Ленин именовал конец XIX — начало XX века «кануном».

«Флоберовские» противоречия французского реализма уже были симптомами переходной эпохи. Для рубежа веков противоречивость — характерный признак, поскольку искусство не могло не отразить начавшийся отход буржуазии от прогрессивных позиций. Постепенно развивавшийся кризис капитализма, кризис буржуазной идеологии прямо сказался в декадансе, в появлении промежуточных, переходных литературных течений, в большей или меньшей степени отмеченных признаками упадка, пессимизмом, индивидуализмом, аморализмом. Выделяется открыто реакционное крыло, выражающее империалистическую идеологию, и крыло эстетское.

В переходную эпоху трансформируется романтизм. С одной стороны, неоромантизм сливается с декадансом, составляет его основу, питающуюся традицией «чистого искусства», пассивного романтизма. С другой стороны, дают о себе знать заветы прогрессивного романтизма — особенно в попытках создать «новое искусство для нового общества», вдохновленное «современной демократией».

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 16—17.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 143.

В этом направлении романтизм используется реалистическим искусством, обогащая таким образом и свой идейный пафос, и свою изобразительную палитру.

Переходная эпоха — эпоха интенсивного развития реализма. Заключенный в «объективной манере» объективизм преодолевается на пути социальной активизации писателя, изменения творческого пафоса, овладения прогрессивной, социалистической идеологией. Опыт классического реализма расширяется, реализм вовлекает в свое русло и наследие Просвещения, и романтизм, и натурализм, и импрессионизм, смежные искусства, живопись, музыку, а также философию. Роман обогащается тематически, жанр обретает динамику и гибкость. «Эпопея человека» становится рядом с эпическими циклами в бальзаковской традиции. Реализм утверждается в новеллистике, подлинное преобразование переживает поэзия. Принципиальное значение приобретает на рубеже веков влияние русской культуры.

Канун был возведен пролетарской революцией, Парижской коммуной 1871 г.

ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX ВЕКА

ЛИТЕРАТУРА ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

Литература Коммуны в общей панораме французской литературы занимает место необычное. С крайней жесткостью над ней учинили расправу, попытавшись выбросить всякое воспоминание о ней из общественно-политической и литературной жизни. В 70-е годы, после поражения Коммуны, эта литература создавалась по большей части за пределами Франции, в эмиграции, в ссылке, а затем, когда после амнистии 1880 г. коммунары вернулись на родину, они по-прежнему были в положении проклятых обществом изгоев. Лишь в 1887 г. был опубликован написанный в 1871 г. «Интернационал» Эжена Потье, а пьеса Валлеса «Парижская коммуна» появилась в свет почти через сто лет после того, как была написана — в 1970 г.!

Литература Коммуны — это многие десятки имен. Коммунары были людьми различных политических взглядов, члены Коммуны разделялись на бланкистов

и прудонистов; сторонники марксизма насчитывались тогда единицами. Литература Коммуны — это объединение писателей вокруг одного политического события, вокруг Коммуны. Великое это событие влияло на искусство каждого из его участников, но в разной степени. Эстетические результаты влияния революции очевидны прежде всего в творчестве наиболее одаренных и политически зрелых коммунаров, прямо связанных с традицией революционно-демократической литературы XIX в.

Значение литературы Парижской коммуны прежде всего в том, что она отразила всемирно-исторический скачок в развитии рабочего движения, в истории общества. Вскрытие самых сокровенных противоречий, «тайн» общественного устройства в дни революции обогатило искусство, придало реалистическим обобщениям новые перспективы. Утверждалось зрелое понимание сущности общественного механизма соответственно новому этапу социалистического движения, для которого минуло время стихийных действий. В то время когда искусство вело расчет с терявшим свою ценность веком буржуазного господства, с трудом, однако, находя путь к новым ценностям, литература Коммуны, вдохновленная революцией, открыла дорогу к XX веку — веку новой, социалистической культуры. Образы инсургентов, беззаветно преданных революции, людей чистой души, ясного разума, мужественных и человечных — завоевание реализма. То были новые социальные, нравственные ценности, предвещавшие эстетические открытия социалистического реализма XX в.

Отчетливее всего значение революционного опыта для искусства коммунаров вырисовывается в творческой эволюции крупнейшего писателя Коммуны — **Эжена Потье** (1816—1887). Сын парижского ремесленника, с тринадцати лет ученик в мастерской, Потье уже в период революции 1848 г. был среди революционных поэтов. Стихотворения Потье отражали умонастроения пролетариата той поры, рассказывали о нищете народа, о несправедливости буржуазного жизнеустройства, звали к борьбе, к слову «старого дома». Но будущее и пути к нему были неясны тогда Потье, как и пролетарским массам вообще.

В 50—60-е годы Потье оказался в рядах республиканской оппозиции Второй империи. Искусство Потье развивается на путях, открытых Беранже и Дюпоном, зреет мастерство динамических, кратких, но чрезвычайно вместительных картин, лапидарных характеристик, пред-

вещавших программные стихотворения зрелого Потье. Его поэзия, в отличие от поэзии Беранже или Дюпона, была не просто верна беднякам и служила обездоленному народу, — все заметнее конкретизировалось в ней само понятие бедняка, из общей толпы обездоленных выделялся облик рабочего, формировалось мировосприятие, свойственное передовой части народа, которая окажется носителем революционной теории. Потье следует тогда теориям утопического социализма, увлекается бабувизмом, фурьеризмом.

В июне 1871 г., скрываясь от версальских палачей, Эжен Потье написал «Интернационал». «Эта песня переведена на все европейские и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала»¹.

В. И. Ленин назвал Потье «великим пропагандистом посредством песни».

Поэзия Потье отразила всемирно-исторический факт соединения рабочего движения с социалистической теорией. В период 70—80-х годов, в годы эмиграции в Англию и США поэт движется к научному социализму, к познанию законов бытия. Это познание для Потье-поэта было ускорено таким событием, как революция, — в первом же после Коммуны стихотворении, в «Интернационале», господствует мысль о коренной противоположности интересов буржуазии и пролетариата, о братском единстве тружеников всех стран, об интернационале.

Глубина поэтических обобщений, понимание главных конфликтов времени и поистине удивительный оптимизм, верность народу, революции, убежденность в высоком призвании боевого искусства — эти качества делают поэзию Потье 70—80-х годов чем-то исключительным, опережающим опыт современников, предваряющим революционное искусство XX в. и социалистический реализм. Но творчество Потье сохраняло черты очень типичного для революционеров того времени эклектизма и отвлеченности. Социалистическая идея порой остается идеей в его

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 273. На музыку гимн был положен в 1888 г. бельгийским социалистом Пьером Дегейтером. Общепринятый сейчас перевод песни на русский язык принадлежит русскому революционеру, поэту А. Я. Коцу (1902).

стихотворениях, не проистекая из художественно раскрытой жизни, из конкретно-исторического ее изображения, а предваряя такое изображение или его подменяя. Замечательные качества, постоянно прославляемые поэтом, принадлежат по преимуществу лирическому герою, и мы, читая стихи Потье, воссоздаем в своем представлении облик человека, достойного преклонения,— облик самого поэта, который умер нищим, но не предал дело Коммуны, бесстрашно служил ему и ружьем, и пером, избрав тяжкую, но славную долю революционера.

Жюль Валлес (1832—1885) был членом Коммуны, сражался на баррикадах, затем был заочно приговорен к смертной казни. Сын бедного учителя и крестьянки, Валлес жил в годы Второй империи среди парижской интеллигентской богемы, презиравшей царство денежных мешков. Дерзкие статьи Валлеса (начавшего свою литературную и журналистскую деятельность в 1857 г. памфлетом «Деньги») закрывают перед ним двери редакций; Валлеса несколько раз арестовывают. Он сближается с социалистами, восхищается Прудоном и Бланки, никогда не умея создать для себя сколько-нибудь стройную систему взглядов. Поборник реализма, преклонявшийся перед Курбе, Валлес воплотил свой боевой темперамент, публицистичность своего пера в таком типе художественной прозы, который близок очерку, хотя напоминает и о новелле (сб. «Непокорные», «Улица»).

Немедленным откликом Валлеса на Коммуну была его пьеса «Парижская коммуна» (1872), монументальное эпическое полотно, воссоздающее события свершившейся пролетарской революции. Едва покинув баррикады, Валлес стремился прежде всего к тому, чтобы достоверно запечатлеть и увековечить облик оклеветанной революции. Пьеса перенасыщена событиями: она разливается мощным потоком, подобным потоку революции. Ее композиция определяется главными моментами истории тех лет («Пролог»— июньское восстание 1848 г., «Конец Второй империи», «Осада Парижа», «Коммуна», «Реакция»), ее действие происходит только на улице, там, где парижская толпа, где народ, революцию свершающий.

В 1880 г. Валлес вернулся из эмиграции. С 1883 г. он возобновил издание газеты «Крик народа», выходившей в дни Коммуны. Газета Валлеса боролась против Третьей республики, против колониальных войн, поддерживала забастовщиков. Однако он не установил столь тесных

связей с рабочей партией, как это сделал Потье, и, недооценивая теорию, прошел мимо марксизма. Валлес стремился остаться независимым борцом: «Я свободный солдат, без номера полка на моей фуражке», — писал он. Он был близок той части коммунаров, которая склонялась к анархизму.

Итогом пути писателя стал роман «Жак Вентра» (1878—1882). Роман, произрастающий из очерков об отщепенцах, рассказывает о жизни интеллигентской голытьбы, чьи идеалы представляли собой туманную смесь республиканских, буржуазно-демократических идей, идей утопического социализма и юношеской романтики, не мыслящей революции без барабанного боя и развернутых знамен. Трилогия Валлеса — изображение незаслуженных обид и оскорблений, выпавших на долю Жака Вентра, кровоточащих воспоминаний, переполняющего его гнева, выраженного в резких, гневных фразах, горьком тоне, в самых разных приемах обличения.

Литературно-критическая деятельность писателя особенно ценна тем, что показывает вызревание реализма в революционном искусстве Валлеса (как и Потье), формирование революционной эстетики на этапе пролетарской Коммуны. При слабости теоретической основы, Валлес все же четко сформулировал позиции искусства правдивого, народного, «искреннего» (что было особенно важно для его прямой натуры). Суть этого искусства прояснялась не только из симпатий (к Диккенсу, например), но и из антипатий. Ненавидел Валлес «чистое искусство», не терпел натуралистов — он вообще презирал все формы общественной нейтральности. Критически относился он и к романтической традиции, не принимая утопизм и отмежевываясь от буржуазно-демократической идеологии.

Тем не менее романтическое бунтарство питало собой искусство участников Коммуны и писателей, ей сочувствовавших, так или иначе выразивших революционное настроение. К «Возмездиям» Гюго восходят стихи-инвективы **Луизы Мишель** (1830—1905), пламенной коммунарки, «красной девы», тогда как ее романы («Нищета», 1882, и др.) напоминают романы Гюго и Эжена Сю. **Леон Кладель** (1835—1892) также был близок прогрессивным романтикам (Жорж Санд) и своими общественно-политическими воззрениями, идеями отвлеченного гуманизма,

утопического социализма и своими эстетическими принципами. Но особенно заметными были связи с романтической традицией в поэзии.

Артю́р Рембо

Артю́р Рембо (1854—1891) начинал свое творчество как поэт-бунтарь, помыслам которого ответит восстание рабочих Парижа, хотя его бунтарство было очень далеко от пролетарской революционности. Одним из центральных произведений первых лет творчества Рембо было большое стихотворение «Кузнец». Стихотворение это звучит мощно, под стать декламации Гюго. Кузнец — символический образ восставшего народа, сила и величие которого выражены средствами поэтической скульптуры, лепкой монументального образа. Мы явственно видим его могучую фигуру и слышим громовой голос. Речь кузнеца — это обвинительная речь рабов, ставших людьми.

Своеобразие поэзии Рембо складывалось наряду с развитием его бунтарских настроений, по мере того как находила себе поэтическое выражение его неудовлетворенность жизнью, его стремление к обновлению. Очень быстро это умонастроение Рембо стало напоминать о Флобере, а в еще большей степени о Бодлере или Лотреамоне. Пошлый буржуазный мир, мир безликих монументальных «буфетов» (сонет «Буфет») и уподобившихся мебели «сидящих», чиновников, символ всего официально-буржуазного мира (стих. «Сидящие») раздражает и возмущает Рембо. Поэт вызывающе циничен; в стихах распространяется саркастически-гротескная интонация. Характерно соединение разноречивых, разнородных, контрастных явлений — возвышенного и низменного, абстрактного и конкретного — в одном образе, в одной системе. Поэзия Рембо отличается редким лексическим богатством, и слова, взятые из самых различных жизненных сфер, сами по себе создают впечатление постоянно меняющейся амплитуды, резкой контрастности, скачкообразности ритма, определяют многозвучие, многоголосие стиха. Парадоксальность ощутима и в выборе жанра, размера, в контрастных соотношениях идеи и формы: медлительный и величавый александрийский стих сонетов, эта изысканная форма поэтических раздумий и возвышенных признаний, под пером Рембо служит рассказу об «искательницах вшей».

Предполагается, что поэт был в Париже в дни рево-

люции, с тем чтобы сражаться в рядах коммунаров. Во всяком случае Рембо откликнулся на Коммуну стихами, порицающими ее врагов,— сарказмом, едкими уколами «Военной парижской песни», гневной инвективой «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь» и, наконец, изящными, легкими, почти песенными катренами «Рук Жан-Мари».

Безмерно отвращение поэта к «парижской оргии» — в страстной речи поэт осуждает версальских убийц; ни тени описательности или бесстрастности нет в этом классическом образце риторического поэтического искусства, напоминающем о «Возмездии» Гюго. Да и саркастический вывод Рембо — «все восстановлено», вновь царствует «порядок», прямо возвращает к главным темам «Возмездия». Сам город кажется поэту исковерканной, обезображенной, полумертвой жертвой; страдания пытаемых, расстреливаемых версальцами коммунаров — это муки Парижа. Возникает апокалиптическая картина бедствий, из которой словно вырывается, поднимаясь над дикой оргией, голос поэта, проклиная палачей от имени их жертв. Чувство подлинной боли, испытываемой поэтом, так близко к сердцу принявшим торжество кровавой контрреволюции, придает эпическому стихотворению характер чрезвычайно личный, лирический.

Итак, Рембо быстро вырос в поэта большой общественной темы. Но после падения Коммуны все вдруг переменялось. В мае 1871 г. Рембо писал: «Я хочу быть поэтом, и я пытаюсь превратиться в *ясновидца*... Речь идет о том, чтобы достичь неизвестного расстройством *всех чувств*. Страдания велики, но надо быть сильным, если родился поэтом...» Несколькими днями позже он повторяет: «Поэт делает себя *ясновидцем* длительным, всеобъемлющим и обдуманым *расстройством всех чувств*... Он ищет себя самого, он испытывает на себе самом все яды... Невыразимое мучение, при котором он нуждается в силе своей веры, в сверхъестественной силе, становится меж прочих тяжелобольным, тяжким преступником, проклятым, — и высшим Знатоком! — Ибо он достигает *неизвестного!*»

Презрев все правила и нормы, осудив общество и общественно полезные занятия, заявив о своей полной свободе — свободе анархиста и бродяги,— Рембо ужасными и отвратительными средствами (алкоголь, наркотики, извращения, голодовки, вынужденные и намеренные, изнуряющий ночной труд) выжимает из себя материал

для поэзии «неизвестного». Втянулся в эту жизнь и податливый, бесхарактерный Поль Верлен¹.

Преддверие второго периода жизни и творчества Рембо — стихотворение «Пьяный корабль». Несчастный, «очеловеченный», «страдающий» корабль, «Человеко-корабль» создает странное, загадочное впечатление наваждения; фантазмагория экзотических красок и образов этой необычайной стихии, в которой блуждает «я», «заблудившийся корабль», возникает как ряд одолевающих сознание лихорадочных образов — ассоциаций.

Безусловным началом «ясновидения» признан сонет «Гласные»: «А — черный; белый — Е; И — красный, У — зеленый, О — синий: тайну их скажу я в свой черед...» Что бы ни побуждало Рембо (есть даже мнение, что поэт подшутил), сонет «Гласные» предварял принципы символизма: пренебрежение словом как смысловой единицей, как носителем определенного значения, придание слову и образу множественности смыслов; разложение слова на «краски» и «звуки» — восприятие бессмысленного слова лишь с «внешней» стороны и в согласии с сугубо личным толкованием вызываемых словом ощущений; превращение слова в символ загадочных видений поэта-ясновидца.

Поэтический эксперимент Рембо стал вехой в истории французской поэзии. И не только потому, что его предпринял исключительно одаренный человек, но и потому, что поэзия «ясновидения» несет на себе печать метаний и поисков, печать эпохи безвременья. Своеобразная красота и сила есть в этих загадочных странных картинах, рожденных горячечной, искусственно подхлестнутой фантазией поэта. Рембо пробует себя в подчеркнуто-наивных, инфантильных стихах, то составляющих резкий контраст к изощренной усложненности других его стихотворений, то лишь прикрывающих эту изощренность формой нарочитого примитива. Стихотворения становятся подлинными ребусами, — все на первый взгляд как на ладони, слагаемые более или менее понятны, а в сумме — загадка, ибо сумма эта намекает на «неизвестное».

Рембо разбивает строгую систему «правильного» стиха. Она словно расшатывается под ударами причудливых

¹ Рембо покидает родной городок, направляется в Париж, сближается с Верленом. Оба они едут в Бельгию, затем в Англию, где живут в нищете. Во время второй поездки в Англию и Бельгию, весной — летом 1873 г. Верлен ссорится со своим другом и ранит его. Рембо возвращается домой; наступает конец периода «ясновидения».

впечатлений поэта и преодолевающих его чувств. Исчезает рифма, заменяясь часто ассонансом; ритмическая структура и строфика стихов перестает быть традиционной, стих Рембо перерастает в свободный, варьируется строка, не подчиняясь правилам. Некоторые из строф и строк близки ритмической прозе. «Озарения» (1873) — один из первых в мировой литературе примеров поэтической прозы.

Создав в 1873 г. «Сезон в аду», Рембо еще не расстался с поэзией, но на самом деле именно тогда завершился его краткий творческий путь. Он пробовал писать, но уже не смог найти нового пути, не смог найти смысла поэтического творчества. Это было какое-то глубокое внутреннее опустошение. Рембо-поэт был словно выжжен, и потому почти двадцать лет жил Рембо, который не имел никакого отношения к поэзии. Сначала он бродил по Европе, занимаясь случайными делами, затем отправился в дальние края. Такая жизнь угнетала его, но другой он не мыслил, разве что мечтал о праздном отдыхе после того, как накопит для этого денег. Однако и это не удалось Артюру Рембо — он умер от тяжелой болезни еще молодым и очень одиноким человеком.

Поль Верлен

Кризис и надлом после Коммуны были уделом и **Поля Верлена** (1844—1896). Первое стихотворение Верлена — восторженное обращение к Виктору Гюго (1858); первый сборник — «Сатурналии» (1861) осенен влиянием романтизма и парнасской школы: здесь и пессимистическое противопоставление яркого, значительного прошлого скудному настоящему, и поклонение чистой красоте, неземному идеалу, и красноречие, дидактичность стиха. Но уже в этом сборнике складывалась подлинно верленовская поэтическая интонация — меланхолическая, внешне непритязательная, импрессионистская. Она окрепла в таких сборниках, как «Галантные празднества» (1869) и «Добрая песня» (1870). «Галантные празднества» — словно поэтические иллюстрации к толкованию XVIII в. в духе сочинений братьев Гонкуров. Это было чисто эстетское, крайне одностороннее восприятие прошлого, но Верлен создал на его основе изящные миниатюры, лаконичные сценки, проникнутые чувством пейзажи. «Печальный свет луны», «бледное небо» — вот характерные атрибуты созданной Верленом картины, которая несет

печать однотонного и пессимистического настроения поэта, предвещает будущий импрессионистический пейзаж Верлена.

Сборник стихов «Добрая песня» посвящен невесте Верлена. Два десятка стихотворений этого сборника — один из самых замечательных образцов любовной лирики, одно из совершенных творений Верлена. Воссоздаваемые здесь «все оттенки» любимого облика озаряют радостью «омраченную душу» меланхолически настроенного поэта. Проникновенное усвоение мира маленьких подробностей, обычных, каждодневных вещей, превращаемых Верленом в детали истинно поэтического мира, — особенность сборника, которая станет особенностью и последующей поэзии Верлена. С нею связана характерная естественность стиха; от форм широкого размаха и силы, от ритмов романтической поэзии Верлен переходит к формам миниатюрным, песенным, порой как бы произнесенным шепотом, в одно дыхание, в один миг.

Верлен не только жаловался на серый и скучный мир — он был охвачен распространившимися к концу 60-х годов республиканскими настроениями. Он славил героев баррикадных боев, мечтавших о «Республике ужасной и прекрасной, с красным, а не трехцветным знаменем» (стихотворение «Мертвые. 2 июня 1832 года и апрель 1834 года»). Верлен не покидал революционный Париж и снискал себе известность коммунара.

После 1871 г. Верлен тоже был отравлен безвременьем. Он всегда надеялся найти нечто такое, во что можно верить и на что можно положиться, но не был последователен, а от сколько-нибудь определенных политических убеждений был столь же далек, как и Рембо. Отсидев в тюрьме после ссоры с Рембо, Верлен перебивается случайными заработками, постепенно опускается. Был он очень беден, спился, тяжело болел, жил заботами немногих друзей.

Подобно сонету Рембо «Гласные», манифестом стало стихотворение «Поэтическое искусство» (1874). Одним из первых Верлен провозгласил необходимость устранения рифмы, что было предпосылкой обращения многих поэтов к свободному стиху от форм стиха «правильного». По сути дела, в манифесте Верлена сформулированы принципы и м п р е с с и о н и з м а в поэзии¹ — поскольку впечатле-

¹ В том же, 1874 г., благодаря нашумевшей выставке широко известной стала живопись импрессионистов (Моне, Ренуар, Сислей и др.).

ние господствует над вызывающим его объектом, поглощает его, стихотворение должно стать подобием «порхающего мотылька», чем-то легким, неуловимым, отражающим мимолетное настроение в смутности тонов, в «нюансах», а не «цветах», в неопределенности окрасок, беглости образов. Важнейшим было требование «музыки прежде всего». В этом требовании наиболее очевидно выразилось то качество не только импрессионистической, но уже символистской поэзии, которое определяется как «суггестивность»: Рембо считал возможным заставить слово не говорить, а «живописать» созвучиями цветов — Верлен намерен был превратить слово в нечто подобное звуку, в созвучие, которое «внушает», как музыка, задевающая те или иные струны души.

В сборниках «Романсы без слов» (1874), «Некогда и недавно» (1884) можно найти законченные образцы такой лирики Верлена. Полная противоположность парнасской и романтической риторике, стихи Верлена — олицетворенная искренность и безыскусственность. Это поэзия обыденного, простого — улиц, кабачков, людей заурядных и их заурядных дел, их обычных чувств и неприятельных мыслей, так близких поэту. Конечно, строго и определенно отделить в такой поэзии реалистическое от импрессионистического столь же затруднительно, как и во многих полотнах, например Моне. Но импрессионизм и символизм прокладывали себе путь в «музыкальной» лирике Верлена. Они очевидны тогда, когда воспринимаемое и восприятие в стихе нераздельны, реальность как бы тает в обостренных и обнаженных чувствах, а слова лишь нагнетают доминирующие у Верлена настроения печали, почти обращаясь в звуки, в тона мелодии его «песен без слов».

С 70-х годов значительно усилились свойственные поэту и ранее настроения уныния, усталости; стихи фиксируют душевный надлом, который отражается и во вне — в печальной, мрачной природе, увековечивающей и абсолютизирующей грустные чувства поэта. Господствуют опустошенность, обреченность, пассивность. Верлен, создавая «романсы без слов», противопоставил свое искусство традиции боевой, гражданской песни, традиции реализма и романтизма — в этом прежде всего смысл зазорного заявления Верлена о «красноречии», которому надо «сломать шею». Разработанная Верленом с 70-х годов форма стиха находилась в органическом сочетании с содержанием его поэзии, с болезненно-пессимистическим

мировосприятием, с пассивностью, опустошенностью лирического героя.

Стефан Малларме и декаданс конца XIX века

Совершенно очевидно, что отход от реализма и романтизма, объявление символистской и импрессионистической реформы искусства было у Рембо и Верлена прямым результатом кризиса их бунтарской идеологии — в конечном счете результатом поражения Коммуны. Ни тому, ни другому не доставало такой убежденности и преданности революционным идеалам, которая дала возможность коммунарам, Потье, Валлесу и другим в невыносимых условиях безвременья и политической реакции хранить верность Коммуне, верность реализму и прогрессивному романтизму, представляя собой самое левое крыло французской литературы — революционно-пролетарское и революционно-демократическое крыло.

Что же касается символизма и импрессионизма, то они не воспринимались в перспективе революционной Коммуны: чем бы ни питались поиски Рембо и Верлена — они воспринимались в перспективе формировавшегося после 1871 г. духа «fin de siècle», духа декаданса. Следы антибуржуазности становились трудноразличимыми, а то и вовсе незаметными.

Трудно догадаться об антибуржуазности крупнейшего символиста конца века Стефана Малларме (1842—1898). Малларме не знал мучительных метаний Рембо и Верлена; его символизм основан на мировосприятии человека, пытавшегося сотворить из искусства закрытый для «непосвященных» храм, в который не доходят даже отголоски жизни. «Есть лишь красота — а у нее только одно совершенное выражение: Поэзия. Все прочее — ложь», — писал Малларме в 1867 г., в грозные предреволюционные годы.

Если Рембо быстро отказался от своих попыток найти «неизвестное», увидев тупик субъективизма, а Верлен не очень-то был последователен, то Малларме довел принципы импрессионизма и символизма в поэзии до их законченного выражения, возвел эти принципы в ранг почти божественной, абсолютной идеи, был священнослужителем в храме «чистого искусства».

После первых стихов, увлекшись Бодлером и Эдгаром По, Малларме опубликовал несколько стихотворений в первом сборнике «Современного Парнаса». В этих стихах повторяется бодлеровский мотив «скуки», звучат жа-

лобы на пустоту жизни, возникает трагический образ запертого за больничными окнами полуживого человека, «звонаря» — поэта, чьи усилия напрасны («однажды, устав, я повешусь»).

Осенью 1864 г. Малларме писал: «Я изобретаю язык, который проистекал бы из совершенно новой поэтики: *рисовать не вещь, но производимый ею эффект*. Стихотворение в таком случае не должно состоять из слов, но из намерений, и все слова ступшевываются перед впечатлением...» Господство впечатления над вызывающим его объектом — это импрессионистический принцип. Малларме близок Верлену и в своем требовании «музыки прежде всего», он тоже увлекался мыслью об уподоблении словесного искусства «романсам без слов». Об одном из сонетов Малларме писал (в 1868 г.): «Смысл, если какой-нибудь смысл здесь есть, возникает благодаря внутреннему миру самих слов. Если прошептать сонет несколько раз, то испытаешь некое кабаллистическое ощущение». Те же слова можно применить к написанным в конце 60-х годов прозаическим фрагментам «Игитур, или Безумие Эльбенона», до смысла которых не удалось добраться никому.

В отличие от Верлена, от импрессионистов, Малларме отрывает впечатление от предмета, его вызывающего. Предмет исчезает — остается лишь вызванное им впечатление, лишь субъективный образ, который и оказывается самоценным символом, предметом поэзии. Отсюда крайняя загадочность символистской поэзии Малларме («поэзия — тайна», — подтверждал он), предельная ее зашифрованность, напоминающая о стихах Рембо периода «ясновидения». Но в отличие и от Рембо, и от Верлена, не «музыку» настроений и внутренних бурь изливал он, но «музыкальные» соответствия интеллектуальных состояний, рациональных понятий. Абстрактная Идея — герой Малларме. Его стихи отражали свет неких отвлеченных и загадочных абсолютных истин. «В моем Разуме, — предполагал Малларме, — дрожь Вечного». Все понятия и впечатления поэта — отсветы этой загадочной Вечности. Неудивительно, что уже в 1867 г. Малларме признавался: «...Я теперь безлик, я не Стефан, но некая способность Духовного мира к лицезрению себя самого и к саморазвитию через то, что было мной».

Правда, у поэта была еще одна склонность — он очень увлекался «стихами на случай», поэтическими посвящениями, эпиграммами, даже жанром «стихов для альбома».

Стихи эти человечнее, понятнее; они близки верленовской поэзии простых чувств и обыденной жизни. Малларме писал сонеты, стансы, четверостишия. На многих поэтов он влиял тем, что соединил субъективизм метода с этой чеканно-строгой, классической формой, подтверждавшей претензию Малларме на роль священнослужителя в храме Поэзии. Как составной элемент «миража» фраза Малларме становилась все необычнее; ломался синтаксис, поэт попробовал отменить пунктуацию. Малларме тоже создавал образ не с помощью слов — носителей значения, но «взаимными ответами» слов, подобно тому, как загораются «скрытые огни на драгоценных камнях». Ему казалось, что так написанное стихотворение близко «спонтанности оркестра».

«Музыкальную» задачу, задачу «внушения» решал Малларме и в своем последнем произведении — поэме «Удача никогда не упразднит случая» (1897). Он просил считать страницы этого произведения «партитурами». Сочетание чистых мест страницы и слов, расположенных различным образом на странице и набранных разными шрифтами, должно, по замыслу Малларме, создавать единство музыкального тона, вводить мотивы, менять интонации.

Символизм Малларме стал составной частью и выразительным примером отмеченной декадансом литературы конца века. Задушив Коммуну, расстреляв и замучив десятки тысяч отважных ее бойцов, буржуазия установила режим, который был определен Ф. Энгельсом как «классическая форма господства буржуазии и в то же время классическая форма его наступающего разложения»¹. В этом определении подчеркнута своеобразии французского национального развития, приобретающего на разных этапах особенно законченные формы. Законченность форм «наступающего разложения» сказалась особенно ярко именно в судьбе французской литературы, в выразительности примеров того, что получило название искусства «конца века» или декаданса.

Декаданс стал броским признаком эпохи, ибо декаданс — непосредственное выражение кризисного состояния, кризиса мировоззрения, характеризуемого такими понятиями, как идеализм, субъективизм, пессимизм, релятивизм, индивидуализм. Невозможно определить начальный пункт декаданса — его корни в той «башне из

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 34. С. 218.

слоновой кости», которая воздвигалась уже романтиками середины XIX в. Декаданс в плане художественном воспринимается как результат трансформации нереалистических художественных течений в условиях кризиса и политической реакции.

Трансформацию претерпевает натурализм. В 70-е годы он даже закрепляет свои позиции благодаря авторитету Эмиля Золя, его теории «экспериментального романа». Могло показаться, что натурализм подхватил наследие критического реализма Бальзака и Флобера, развил его в новых условиях, довел до логического конца его принципы. Однако именно во Франции на фоне авторитетной, высокоразвитой традиции реализма обнаруживалось коренное различие реалистического и натуралистического методов. Это различие и выявилось в движении натурализма в сторону импрессионизма, в дальнейшем сближении адептов натуралистических принципов с представителями поздней реакционно-романтической литературы, с символизмом.

В творчестве **Эдмона Гонкура** все больший вес приобретает провозглашенный братьями принцип воссоздания «истины мгновения», истины «психологической детали». Импрессионистом Эдмон Гонкур все же не стал, несмотря на этот принцип, но превратился в автора поверхностных психологических романов («Фостен», 1881, «Шери», 1884). Уже в предисловии к роману «Братья Земганно» (1879) — лучшему из романов Эдмона Гонкура — ее автор связал требования натурализма с изображением «высшего света». Сказался и всегда свойственный Гонкурам аристократизм, обостренный ненавистью к Коммуне, и эволюция в сторону изображения «бесполезной красоты» романов «чистой психологии», «очищенных» и от реализма, и от натурализма с его принципиальными завоеваниями (ср. «Жермини Ласерте»).

Во главе движения за роман «чистой психологии» стал в 80-е гг. **Поль Бурже** (1852—1935), бывший в 70-е годы поклонником Золя и Тэна. Прославился Бурже романом «Ученик» (1889), в котором дается отповедь науке, разуму, материализму, позитивизму, натурализму одновременно. Создав образ «ученика», нравственные устои которого совершенно разрушены «современными идеями», Бурже с крайним раздражением, но не без наблюдательности характеризовал то, что он сам называл декадансом, «болезненным продуктом болезненной эпохи» («Опыты современной философии», 1899). Однако спасение от бо-

лезни Бурже попытался найти, по его признанию, в «христианстве, которое в настоящее время оказывается единственным условием исцеления». От натуралистического позитивизма до религиозного мистицизма — такова амплитуда колебаний отмеченной декадансом литературы конца века. Бурже смело мог оперировать понятием декаданс — в 80-е годы оно было общепринятым.

В 1884 г. **Жорис-Карл Гюисманс** (1848—1907) опубликовал роман «Наоборот», ставший настольной книгой героя романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». И неудивительно — роман читался как библия декаданса. От натурализма (в 70-е годы он — единомышленник Золя и автор бытовых романов) к мистицизму (в 90-е годы он обратился к религии, ушел в монастырь) — такова характерная эволюция Гюисманса. В романе «Наоборот» то, что было рассыпано и разрознено, предстало наглядно, в облике героя, организующего декадентский образ жизни в соответствии с декадентским миропониманием. Декаданс предстал как трансформация и извращение романтического идеала и героя до уровня разнузданного индивидуализма, воинствующего субъективизма. Все высокие материи искусства снизились до быта, до жизненной практики.

Дух «конца века» соединял тенденции, которые казались взаимоисключающими — правда, всех их объединяла антиреалистичность и аполитичность. Натурализм все больше сближался с импрессионизмом, что, впрочем, естественно, поскольку, удовлетворяясь впечатлением, импрессионисты останавливали художника на первой, начальной стадии познания; как и натуралисты, они отбрасывали принцип обобщения, проникновения в суть явления. Задачей стала фиксация непосредственных впечатлений в «телеграфном стиле», в той бесконечной ленте нервных толчков, которые возникают при столкновении художника с внешним миром.

Но если близость натурализма и импрессионизма заложена в их принципах, то кажется невероятным факт «обслуживания» натуралистами символизма — однако, например, ученик Малларме Рене Гиль попытался подвести позитивистскую, научную базу под символистскую эстетику (аналогичным трудом были заняты художники — «постимпрессионисты» Поль Синьяк и Жорж Сёра). «Научная», позитивистская опора не помешала этому искусству порвать с внешним миром, поскольку такой

разрыв predetermined принципами символизма. «Мыслить мистически или символистически», — так определял сущность символизма его известный историк и теоретик Реми де Гурмон. Символист Жан Мореас в манифесте символизма (1886) писал: «...в этом искусстве картины природы, человеческие действия, все конкретные феномены не проявляются сами собой, — есть только осязаемые видимости, предназначенные для выявления тайных аналогий с изначальными Идеями». «Поэзия ничего не объясняет, она внушает», — повторял парнасец Анри де Ренье, отдавший в 80-е годы дань символизму.

В поисках «суггестивной» поэзии французские импрессионисты и символисты изыскивали новые средства поэтической изобразительности. Они добились большого эффекта в непосредственно-живописном выражении нюансированных чувств и даже отвлеченных идей. Благодаря импрессионистам и символистам в поэзии Франции с конца XIX в. внедрился «свободный стих». Мечтая о создании «музыкальной поэзии», они и впрямь подчеркнули богатые возможности, которые таятся в звуковом строе стихотворения, и тем расширили область поэтической образности. Однако расширение шло за счет сужения — за счет освобождения слова от содержательной, коммуникативной функции, за счет разрыва с внешним миром как источником поэтической образности. Широкое распространение антиреалистических течений во французской литературе конца XIX в. обуславливалось и некоторыми особенностями самого реализма в том варианте, в котором он развивался от Бальзака к Флоберу.

РЕАЛИЗМ КОНЦА ВЕКА

Классический путь Франции как страны буржуазии победившей, утвердившейся и оказавшейся в плену начавшегося кризиса определил путь развития и характер французского реализма. Он стал высшей точкой западноевропейского, критического, разоблачительного реализма. «Доктор социальных наук» Бальзак проанализировал механизм буржуазной системы, обнаружил ее тайны; Флобер воссоздал суть и облик «мира цвета плесени», этого удручающего плода столетней истории буржуазной Франции. Социально-политический опыт французской истории был так велик, так сконцентрирован в обобщении-

ях реализма, что Гюстав Флобер, чуждый революции, враждебно относившийся к Парижской коммуне, писал: «ненависть к буржуа — начало добродетели».

Негативная этика Флобера питала пафос безжалостных разоблачений и определяла неизбежную ограниченность и противоречивость реализма флюберовского типа, который питался отрицанием и тяготел к «объективной манере», предполагавшей отстранение от изображаемого явления и неминуемое превращение объективности в объективизм. На почве флюберовского реализма, точнее говоря, на почве флюберовского мировосприятия произрастали враждебные реализму плоды — предпосылки и натурализма, и «чистого искусства».

Так складывались характерные, «флюберовские» противоречия Мопассана.

Ги де Мопассан

Ученик Флобера, известный писатель **Ги де Мопассан**: (1850—1893) родился в Нормандии. Отец, потомок обедневшего дворянского рода, служил налоговым инспектором. Детство будущего писателя прошло в Нормандии. Там он и учился, сначала в семинарии, а затем в лицее Руана. Во время франко-прусской войны находился в армии. После войны Мопассан, не имевший средств к существованию, вынужден был служить сначала в морском министерстве, затем в министерстве народного просвещения. «Трудна, сложна, утомительна жизнь бедняги вроде меня, который сидит до шести часов в канцелярии и тотчас же после этого принимается за другую работу». Этой другой работой была литература. Мопассан уже тогда много писал, но публиковал мало — ему не советовал торопиться с этим Гюстав Флобер. («Учитель прочитывал все, а потом в следующее воскресенье, за завтраком, приступал к критике, шаг за шагом внедряя в меня те два-три принципа, которые представляли собой итог его длительных и терпеливых поучений».)

После опубликования «Пышки» в 1880 г. Мопассан полностью занялся литературой. С этого момента можно говорить только о его произведениях, потому что жизнь Мопассана была коротка, и потому, что эта короткая жизнь была заполнена трудом, упорной работой над рукописями («работаю и плаваю на яхте, вот и вся моя жизнь»). Уже в начале 1887 г. он жаловался: «У меня очень плохо с глазами, и я не могу писать». В 1891 г. он

пребывает «в ужасном состоянии» и «живет вне жизни», в декабре 1891 г. он писал: «Я безусловно погиб» и пытался убить себя. Затем начались месяцы агонии, безумия, а 6 июля 1893 г. Мопассан скончался.

«Мы живем в буржуазном обществе. Оно ужасающе посредственно и трусливо». Критический реализм Мопассана основывается на художественном выражении этой истины. Мопассан был верен своему учителю: «Флобер не мог выносить буржуа». Для Мопассана «художники и буржуа» стали «извечными врагами». Он верно подметил не только «традиционные» качества буржуа, но и новые, свойственные империалистической буржуазии. «Война — удел варваров», а «барабаны — язва Франции», — писал Мопассан; возмущение вызвали у него применяемые к колониям «методы цивилизации», и он одним из первых сказал (имея в виду народ порабощенного Францией Алжира), что «народ восстает, когда его пытаются истреблять».

Но выводы Мопассана были неутешительными. Все казалось ему глупым, всякая политика была ему «совершенно чужда». Он считал народ достойным внимания и заслуживающим жалости. В этом, возможно, проявилось влияние художника, которым Мопассан восхищался — им был «великий русский, Тургенев». В статьях о Тургеневе Мопассан замечал, что Тургенев «распознал зерно русской революции», что он был «исполнен жалости» к крестьянину. Но в споре с Жюлем Валлесом (1883) Мопассан заявил, что не разделяет его «неумеренного» вкуса к баррикадам и к народу, что он, Мопассан, пишет для «интеллектуальной аристократии», а не для народа.

Мопассан с верных рассуждений об объективности искусства сбивался на ошибочные выводы об объективизме, о безразличии искусства к морали и принципам. Отсюда следовал вывод, противоречащий его же пониманию совершенного искусства как искусства правды: красота — это «не нравственная красота и благородные чувства, но красота пластическая, единственно доступная художнику». Отсюда, как и у Флобера, самоограничение искусства, обострение внимания к форме в ущерб содержанию и заключение — «писать нечего», «все написано». Потерю правильного, т. е. нравственного, отношения автора подмечал Л. Толстой у Мопассана после романа «Монт-Ориоль». Толстой считал такое отношение главным условием истинного художественного произведения.

Мопассан написал много новелл¹. Он придал новелле изумительную гибкость, с исключительным мастерством использовал возможности этой повествовательной формы. «Пышка», «Государственный переворот», «Папа Симона», «В порту» и многие другие его новеллы — подлинные шедевры искусства. Новеллы Мопассана представляют собой то реалистические зарисовки жизни, то прямо высказанное раздумье писателя, то бичующий памфлет, сатирический эпизод, то лирическое стихотворение в прозе, то новеллу-анекдот, то психологическую новеллу, новеллу-исповедь. Они многогранны по настроению, по ритму, по тону повествования, по стилю и языку.

Это богатство — результат прежде всего того, что новеллистика Мопассана предстает широким полотном жизни Франции конца XIX в. Традиции Флобера Мопассан был верен скорее в своих романах, чем в новеллах. Возрождая новеллу как популярный «демократический» вид литературы, Мопассан написал много «нормандских новелл», по темам, образам и стилю поражающих точным восприятием и безупречной передачей реальности социальной, исторической, этнографической. Наиболее для себя полно и смело Мопассан решал народные темы именно в новеллистике.

Принесшая известность Мопассану и открывшая десятилетие исключительно интенсивной творческой работы «Пышка» принадлежит к циклу новелл, посвященных событиям франко-прусской войны. Как Доде и Золя, Мопассан научился ценить народ благодаря этим событиям и смог увидеть в народе патриотизм, гражданское мужество. В других новеллах («Тетка Соваж», «Пленные» и пр.) писатель развивал и уточнял сложившийся в «Пышке» контраст патриотизма и мужества людей из народа и трусости и эгоизма тех, чья мораль, чьи идеалы определяются их приверженностью собственности. Новеллы о франко-прусской войне принадлежат к числу немногих его произведений, в которых конфликты связаны

¹ Около двухсот. Прижизненные сборники: «Воскресные прогулки парижского буржуа» (1880), «Заведение Телье» (1881), «Мадемуазель Фифи» (1882), «Рассказы вальдшнепа» (1883), «Лунный свет» (1884), «Мисс Гарриет» (1884), «Сестры Рондоли» (1884), «Иветта» (1884), «Сказки дня и ночи» (1885), «Туан» (1886), «Господин Паран» (1886), «Маленькая Рок» (1886), «Орля» (1887), «Избранник г-жи Гюссон» (1888), «С левой руки» (1889), «Бесполезная красота» (1890). Посмертно изданы были сборники: «Разносчик», «Папаша Милон», «Мисти».

с четко обозначенной общественно-политической проблематикой.

Растлевающее воздействие собственничества Мопассан изображал в новеллах особенно часто и с особенной непримиримостью. Погоня за собственностью калечит все естественные чувства, лишает счастья любви. Уже в «Пышке» осуждение собственничества позволяет Мопассану показать близость и общность как аристократов, так и их политических противников из числа буржуазных республиканцев.

Мастерство создания и раскрытия человеческого характера, полнее всего обнаруженное в романах, сказывается и в новеллах, в лучших сборниках, возникающих примерно в одно время с лучшими романами — в середине 80-х годов: «Лунный свет», «Мисс Гарриет», «Сестры Рондоли» и др. К этим сборникам Мопассан пришел написав немало число историй анекдотических, фиксирующих пикантные эпизоды («Мадемуазель Фифи», «Рассказы вальдшнепа»). Однако и тогда оттачивалось мопассановское мастерство видимой простоты повествования, за которой стоит отбор характерных деталей, рисунок лаконичными и точными штрихами, «чудесно сгруппированные» обстоятельства, восхищавшие его в творчестве Тургенева. Варьируя жанр новелл, Мопассан придерживался принципа, который высоко ценил: он раскрывал своих героев в действии, в полной драматических столкновений жизненной практике. Без всяких экспозиций Мопассан сразу ставит читателя перед героем, перед его «очередным» — и в то же время характерным — поступком, завязывающим действие. Затем он как бы наблюдает (личность писателя «скрыта»), что последует, как разовьются события. Очень часто в новелле Мопассана есть рассказчик, благодаря чему усиливается достоверность истории. С другой стороны, рассказчик потому и возможен, что новелла Мопассана обычно представляет собой не «сцену», всесторонне выявляющую черты персонажа, а именно историю, энергично развиваемую через ряд событий, нуждающуюся в развязке, часто у Мопассана неожиданной. В этих историях зачастую — целая жизнь, судьба человека, поэтому мопассановская новелла таит в себе возможность повести, даже романа.

Роман «Жизнь» (1883) — словно предыстория той истории, изображению которой отдал свое искусство Мопассан. Действие романа начинается 3 мая 1819 г., последние его события относятся к середине 40-х годов. Пи-

сатель сопоставил мечту и действительность, идеальное и реальное. Юная Жанна прекрасна. Но прекрасное — это прошлое в романе, оно связано с грезами, с иллюзиями героини. Затем на смену утраченных иллюзий пришла реальность. Освобождение от иллюзий и приобщение к действительности оказалось потерей прекрасного. В естественном течении жизни, в любви, как проявлении и условии обновления, Мопассан находит основу для концепции, примиряющей с жизнью. Мопассан — мастер изображения любви, психологии этого чувства во множестве его оттенков, бесконечности его конкретных проявлений. Любовь — это и большая социальная тема новелл и романов Мопассана. Но поскольку он пытался превратить «воспроизведение» в великий всеобщий закон, который мог бы подменить или потеснить другие, общественные, нравственные законы, мог бы решить не решенные Мопассаном социальные проблемы, постольку в его искусство просачивается позитивистско-натуралистическая «биологизация» человека, а «нравственное отношение к лицам путается» или «совсем теряется», как то отмечал Толстой.

Героиня романа «Жизнь» — женщина. «Любовь — это та стихия, в которой плавают ум всякой женщины, — писал Мопассан. — У женщин только две задачи в жизни — любовь и материнство». В рассуждениях писателя о женщинах пробивалась мысль, что женщина в любви выше, достойнее мужчин. Еще бы — любовь ее стихия, а стихией мужчины является социальная жизнь. Поэтому «мужчины — проститутки». В качестве положительных героинь многих своих произведений Мопассан изобразил проституток, женщин, «избравших своей профессией любовь», а в виде отрицательных героев — мужчин продажных, неспособных на истинную любовь. В этом парадоксальном сопоставлении Мопассан увековечил свое понимание «безумного и ужасного» общества, обобщение его сущности в образе наглядном и омерзительном.

Героем романа «Милый друг» (1885) — романа о современном буржуазном обществе — и стал именно такой мужчина. В этом романе нет ни следа прекрасной жизни, которая осталась где-то позади, в прошлом, в романе «Жизнь». В «Ответе критикам «Милого друга» (1885) Мопассан пояснил, что герой романа — «невежда, лишенный совести и стремящийся лишь к наживе», и что «возымев желание обрисовать негодяя, я поместил его в достойную его среду, с целью придать большую выпуклость этому персонажу».

«Редчайшее качество», которое Мопассан нашел во Флобере, качество «постановщика», как бы выводящего на «сцену» своего произведения «живых людей», — это качество в высокой степени присуще автору «Жизни» и «Милого друга». Автор «невидим», он «спрятан» за поступками героя и «руководит» ими так умело, что читателю кажется, что действует «сам» герой, шовинующийся логике своего характера и внешних обстоятельств. Фигура «невежды» и «негодяя» вырисовывается с наглядностью и убедительностью, вызывающей активное отношение читателя. Значит, никакого объективизма, никакой безоценочности в объективной манере Мопассана в данном случае нет. И не столько потому, что писатель, при всей объективности, не скрывает своего отношения к герою, — главное в искусстве наглядного воссоздания героя, такого тщательного отбора характерных черт, то, что герой не может вызвать никакого иного отношения к себе.

Мопассан разворачивает роман в естественной последовательности возникающих одно за другим событий, связывая главы, части произведения столь прочной логикой, что книга в целом кажется каким-то четко налаженным механизмом, из которого ничего нельзя изъять, в котором нельзя изменить или переставить никакие частности. События следуют своим чередом, и читателю трудно себе представить, как обдуманы и тщательно отобраны они писателем, который заботится о наиболее точном проявлении персонажей в той или иной ситуации. Все это влечет за собой общее ощущение законченности, ощущение внутреннего ритма. Такое ощущение Мопассан создает и продуманным соотношением частей, соотношением начала и конца повествования, внутренним подразделением материала с помощью различных лейтмотивов.

Растиньяк Бальзака выродился в Дюруа Мопассана. Дюруа прежде всего не герой, это антипод всего героического, он труслив, неграмотен, бездарен. Дюруа не творит даже собственной истории — он просто срывает плоды, созревшие для него. А может он это делать потому, что таково общество, потому что плоды выросли на «навозной куче» буржуазного общества.

Такой именно преуспевающий современный делец является героем следующего романа Мопассана — «Монт-Ориоль» (1886). Андермат, мастер финансовых спекуляций, не похож на Дюруа, поскольку он не потребитель, но энергичный организатор, с упоением участвующий в «битвах, в которых сражаются деньгами». Но это такое

же, как Дюруа, уродливое порождение страсти к накопительству. Символизирующий буржуазное общество мужчина одинаково порочен во всех видах своей практики.

В романе «Монт-Ориоль», в отличие от «Милого друга», Мопассан пытается разорвать замкнутый круг низости и корысти. Он вновь вводит в повествование мир прекрасной природы, мир искусства и любви, он противопоставляет людям, опустошенным и развращенным, натуры широкие, одаренные. Это прежде всего жена Андермата Христиана и Поль Бретиньи.

Некоторыми своими чертами Поль напоминает юную Жанну — не только экзальтированностью, впечатлительностью, но и пониманием красоты, искусства, пылкой любовью к природе, т. е. качествами, которые сам Мопассан ценил выше всего. Качества эти, конечно, превосходны, и можно представить буржуа, который любит природу. Однако созревают трагические противоречия Мопассана, разрушается ранее намеченное им соотношение красоты и собственности, исчезает закономерность их антагонистических взаимоотношений.

В романе «Пьер и Жан» (1887) героиня романа утверждает свое право на истинную любовь при обстоятельствах остродраматических. Драматизм семейно-психологической ситуации и здесь имеет определенное социальное обоснование: как и Христиана Андермат, г-жа Ролан противопоставляет свое чувство, свое право на истинную любовь собственнику, не способному к любви. Социальный смысл конфликта отодвинут, запрятан в основание изображенной драмы, а на первом плане — семейная история, психологическая драма. Впервые Мопассан подробно, детально воспроизвел внутреннее состояние людей терзающихся, сомневающих, показал психологический процесс мучительных поисков правды.

В последних романах Мопассана — «Сильна как смерть» (1889) и особенно «Наше сердце» (1890) — преобладают герои, подобные Полю Бретиньи. Правда, они скучнее, бледнее Поля, но «бесполезная красота», которая привлекает теперь Мопассана, и не может быть яркой. Последние романы однотонны, как бы стертые; писатель терял то, что считал признаком мастерства: оригинальность характеристик, точный отбор, экономность и простоту. Повторяются описания героев, слишком многословные и довольно стереотипные, как стереотипны сами герои; словно на карусели, вновь появляются уже мелькнувшие ситуации. К концу 80-х годов и в сборниках

(«Орля», «Бесполезная красота» и др.) сгущаются чувства отчаяния и безысходности, зазвучал мотив одиночества, потерянности, появилась мистика и патология. Еще создавались новеллы, которые остались в ряду лучших («В порту»), но больше слабых, где все краски словно стерлись из-за обеднения мысли, крайней узости того положительного начала, которое Мопассану понадеялся противопоставить миру собственников и которое приняло облик «бесполезной красоты».

Альфонс Доде

Близка судьбе Мопассана судьба Доде. **Альфонс Доде** (1840—1897) — провансалец. Первые его книги¹ необычайны прежде всего тем, что Доде внес во французскую литературу свежую, чистую интонацию, выработанную в мире любимых его героев, крестьян Прованса, в мире преданий и легенд этого солнечного патриархального края, о приметах которого писатель рассказывает со вкусом и юмором, напоминающим произведения народного творчества². По признанию Доде, «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» — это «взрыв смеха» в чисто провансальском духе.

При всем провансальском убранстве, Тартарен — тип не только тарасконский, это — один из «антигероев» во французской литературе. Героические качества Тартарена — всего лишь пустое бахвальство, необоснованные претензии. Смешон не только Тартарен, смешон и Тараскон. Окружение под стать герою, — это легковверные и тщеславные тарасконцы или же обитатели той Африки, куда Тартарен отправился в поисках львов, а обнаружил, что «остались одни проходимцы».

В 1870 г. Доде принимал участие в обороне Парижа. Его патриотические настроения отразились в сборнике «Рассказы по понедельникам» (1873). Доде из-за траги-

¹ Сб. рассказов «Письма с моей мельницы» (1869), роман «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» (1869), пьеса «Арлезианка» (1872).

Искусство во Франции крайне централизовано — почти вся его жизнь проходит в Париже. Но в разных уголках страны есть очаги искусства, питающегося этническим своеобразием, своеобразием культур, быта и языков бретонского, баскского, каталанского и особенно провансальского — языка знаменитых трубадуров. С середины XIX в. оживилась борьба в этих районах за их специфическую культуру. На юге Франции это движение дало крупного поэта — Мистраля (1830—1914), восхищавшего Доде.

ческих событий войны, смог оценить народ, смог увидеть в нем верность отчизне, мужество, преобразующее в героев самых обычных и скромных тружеников (рассказ «Знаменосец» и др.). После 1870—1871 гг. Доде выходит за горизонты патриархального Тараскона и идиллической мельницы. Он наблюдает «парижские нравы» и рассказывает о них в романах «Фромон младший и Рислер старший» (1874) и «Набоб» (1877). Теперь он видит бахвала не в образе безобидного и экзотического Тартарена, а в образе Нумы Руместана, героя одноименного романа (1880), преуспевающего политического деятеля. Не захолустный Тараскон и не почти опереточная Африка, но высшие политические сферы буржуазной Франции стали ареной нового Тартарена. Еще одно воплощение позера дано в образе «бессмертного», члена Французской академии в романе «Бессмертный» (1888). Галерея сатирических типов, лжеученых и прочих героев «высшего света» — собирательный образ общества, чуждого какой бы то ни было естественности, общества лицемерного и низменного, общества, где «надетая маска столь бесстыдна, лицемерие столь велико». Эту маску и срывает художник своими романами, обнажая подлинную сущность «антигероев».

Сколь резок Доде в отношении к поэтам и лицемерам, столь же откровенно любит он теми, кто сохраняет дорогую его сердцу естественность и порядочность. Но Доде, сочувствовавший народу, был очень далек от того, чтобы связать симпатичные ему человеческие качества с решением социальных вопросов современности. К тому же мелодраматизм и сентиментальность постоянно врываются в книги Доде, порождая надуманные образы и ситуации, увлекая писателя к внешней занимательности.

На судьбе ведущих мастеров реализма, Флобера, Мопассана, Доде ясно видно, какое значение для искусства приобретали поиски новых источников обновления, поиски положительных социальных и нравственных ценностей. В свете этого можно понять место и роль Эмиля Золя, хотя его поиски были разнородны и разнонаправленны.

Эмиль Золя

Эмиль Золя (1840—1902) родился в Париже, в семье инженера. Молодость его была омрачена крайней бедностью, случайной работой. В 1864 г. он опубликовал первый сборник рассказов «Сказки Нинон», а затем еже-

годно стали появляться произведения начинающего писателя ¹.

В середине 60-х годов у Золя сложилась формула натуралистического метода. Она содержится в предисловии к роману «Тереза Ракен», а романы «Тереза Ракен» и «Мадлена Фера» суть ее практическое применение. В «Предисловии» Золя предупреждал о том, что в его «научных» романах характеры превратятся в «темпераменты»; «рок плоти», «нервы», а не «души» — вот что намерен бесстрастно изучать писатель. Конечно, и в том, и в другом романе хоть сколько-нибудь, но отражаются общественные нравы. Особенно в «Терезе Ракен», где драма героини в немалой степени подготовлена всем образом жизни мелкой лавочницы и стремлением Терезы выбраться из плена буржуазной семьи; попытки эти и бросают ее в объятия расчетливого Лорана. Однако оба романа — это «история болезней»; развитие конфликтов и жуткий финал тщательно соотносится писателем с состоянием расстроенных нервов персонажей.

В том же 1868 г., когда была издана «Мадлена Фера», Золя составил план задуманной им многотомной серии романов — будущих «Ругон-Маккаров». В заметках к плану он писал, что намерен проследить действие наследственности в одной семье, воспроизвести «физиологический элемент», что, в отличие от Бальзака, «не намерен рисовать современное общество». Эта оговорка была рождена довлевшим над сознанием Золя позитивистским отождествлением науки о человеке с физиологией, а социологии — с ненаучными «выдумками».

Менее чем годом позже Золя уточняет задачи серии, фактически меняет их за счет усиления ее общественно-политического смысла: «...изучить Вторую империю в целом, от переворота до наших дней.. Воплотить в типах современное общество». Такая задача — новая для Золя, это задача реализма, напоминающая о «докторе социальных наук» Бальзаке и его «Человеческой комедии». В «Предисловии» к серии от 1 июля 1871 г. пишется о «двойной» задаче, и Золя мыслит здесь больше категориями реализма, чем натурализма: он видит «целые общественные группы», причем видит их «как участников исторической эпохи».

¹ Романы «Исповедь Клода» (1865), «Завет умершей» (1866), «Марсельские тайны» (1867), «Тереза Ракен» (1867), «Мадлена Фера» (1868), сб. статей «Моя ненависть» (1866).

Борец против империи, Золя в бурный 1871 г. стал журналистом. В марте — мае этого года Золя в Версале. Он порицал коммунаров и был полон иллюзий относительно буржуазной республики, сменившей осенью 1870 г. империю. Но кровавая победа Версаля приводит его «в ужас». В 70-е годы Золя иначе, чем в 60-е формулирует отношение своего искусства к политике. Мыслью о большом общественном значении искусства, о ведущей роли художника в обществе, о праве художника на такую роль пронизаны статьи Золя того времени.

Золя страстно пропагандирует свои идеи, создавая школу, волнуя современников необычными теориями и резкими оценками. Им было опубликовано шесть томов статей¹, многие из которых вышли вначале в России, в петербургском журнале «Вестник Европы», где он сотрудничал с 1875 г. Золя разъяснял в своих статьях, что ведет речь о новом методе в искусстве — методе натурализма. В его основе — позитивизм и открытия естественных наук, физиологии, медицины. Недооценка специфического, общественного характера психики вела Золя к самым решительным выводам («одни и те же законы управляют камнем на дороге и мозгом человека»). Он увлекался мыслью о превращении романа в подобие опыта, который проводит в лаборатории ученый-естествоиспытатель: надо поставить персонаж в определенные условия, поместить его в среду и посмотреть, что получится. «Детерминизм господствует», — писал Золя. Однако в теории Золя нетрудно увидеть самые вопиющие противоречия, взаимоисключающие положения.

Проблема метода Золя — это проблема и реализма, и натурализма, и импрессионизма и, конечно, романтизма. Именно в такой сложности Золя — одна из черт его своеобразия, которое не подгонишь под понятие натурализма ни в каком из его истолкований. Метод Золя — это единство, раздираемое самыми драматическими противоречиями. Нельзя забывать и о развитии Золя-художника в годы, когда писались «Ругон-Маккары».

«Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в период Второй империи» — многотомный

¹ «Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты», «Литературные документы», «Натурализм в театре», «Наши драматурги», «Одна кампания».

роман¹, доминирующий во французской литературе последних десятилетий прошлого века. Осуществить свой замысел Золя смог потому, что опирался на опыт такого «строителя» в жанре социального романа, каким был Бальзак. Приступая к выполнению своего замысла, Золя пытался работать, как ученый. Тем самым определенную положительную роль играла и позитивистская закваска.

Золя «строил» то одну, то другую часть целого. Как и Бальзак, он менял объекты, обращаясь то к сценам столичной жизни, то к провинциальным сценам, то к жизни «верхов», то к «низам», к самым различным общественным кругам, к людям разных профессий. Одновременно Золя варьировал жанр романа — от социального романа самых различных оттенков, включая политические романы, социальную утопию, социально-бытовой роман, до психологического романа то позитивистски-натуралистического оттенка, то романтического; свое место занял даже детективный роман «Человек-зверь». От книги к книге меняется и угол зрения писателя, часто вследствие полемических соображений, под влиянием той борьбы, в которую включился Золя своими нашумевшими произведениями.

На первом этапе, в 70-е годы, преобладают социально-бытовые романы. Первый — «Карьера Ругонов» — выделяется в этом ряду, поскольку это пролог серии, предыстория империи, а также и потому, что роман был написан в годы империи. Чувствуется, что республика — впереди, что Франция идет к ней, и Золя с энтузиазмом воспеваает тех, кто поднимает ее знамя. В романе не столько типизируется конкретно-историческое содержание республиканизма, сколько воссоздается нечто возвышенное, прекрасное, противостоящее «эпохе безумия и позора».

Республика стала явью — Золя смог освободиться от иллюзий относительно буржуазного республиканизма. В этом — важнейшее условие политического развития

¹ «Карьера Ругонов» (1871), «Добыча» (1871), «Чрево Парижа» (1873), «Завоевание Плассана» (1874), «Проступок аббата Муре» (1875), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876), «Западня» (1877), «Страница любви» (1878), «Нана» (1880), «Накипь» (1882), «Дамское счастье» (1883), «Радость жизни» (1884), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887), «Мечта» (1888), «Человек-зверь» (1890), «Деньги» (1891), «Разгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893). Работая над «Ругоном-Маккарами» и статьями, Золя опубликовал в то время немалое число и других, но менее значительных произведений.

Золя, развития его реализма. Конфликт заменяется интригой, борьба — столкновением appetitов алчного, растленного общества и в Париже, и в Плассане, и в высших кругах («Его превосходительство Эжен Ругон»), в кругах средней и мелкой буржуазии («Завоевание Плассана», «Нана», «Накипь»), и даже среди рабочих («Западня»). Классы в этих романах не сталкиваются — они сосуществуют, гниют, отравляя друг друга, смыкаясь так, как сомкнулись народ и буржуазия в образе дочери прачки — Нана, ставшей воплощением империи. Это картины повседневного бытия «растленной буржуазии» и всех, ей уподобившихся, сцены без какого бы то ни было примечательного начала и завершения. Последние, заключительные слова «Накипи»: «все одно, всюду те же свиньи». «Свиньи» устроились прочно; романы Золя фиксируют моменты «свинского» существования, не предполагая завершения, не видя конца. Здесь нет героев, есть интриганы.

Физическая и нравственная деградация стала уделом даже рабочих — героев романа «Западня». Мрачный финал венчает историю прачки Жервезы и кровельщика Купо. Однако если в романах Золя о буржуа речь идет о причинах общественных заболеваний, то в романе о рабочих — о следствиях. В народе Золя видел здоровую часть общества, поставленную в крайне неблагоприятные условия. Жервеза и ее семья гибнет «от нищеты», «от невыносимой жизни». Поэтому в «Западне» воссоздается развитие героя, в отличие от романов о буржуа, где в героях нет качественных перемен. «Западня» — роман о труженице, доброй, самоотверженной, человеческой и очень несчастной.

Золя обогатил реализм, он нашел поэзию в таких непоэтических явлениях, как овощи, сыры, рынок, магазин, завод, объектом искусства сделал творческую лабораторию ученого и мастерскую художника. Он стал живописцем городов, Парижа и Плассана. Золя — один из первых великих урбанистов. Можно сказать, что он ввел в большое искусство весь богатый, красочный, полный сил мир.

Доктор Паскаль в романе «Проступок аббата Муре» говорит: «...ближе к животной жизни, ближе к животной жизни, — вот что нам нужно. Все тогда будут красивы, веселы, сильны. Вот о чем надо мечтать!» «Проступок аббата Муре» — воплощенная мечта Золя о такой жизни, романтика красивых и сильных «естественных людей».

Через обожествление «животного состояния» и произошло возвращение Золя к натуралистическому физиологизму «Терезы Ракен» и «Мадлены Фера». Именно об этом пороке метода писал некогда Салтыков-Щедрин, увидев в романе «Нана» «животную драму», участниками которой оказываются не столько люди, сколько «торсы»¹. Возникло то, что можно назвать «натуралистическим романтизмом» Золя. Натуралистическая закваска, несомненно, сыграла свою роль в формировании реализма Золя, но она осталась питательной средой натурализма. Понимание человека оказывается то реалистическим, исходящим из познания всей его сложности, включая физиологию, но прежде всего как явления социального, то натуралистическим — исходящим из того, что человек прежде всего и преимущественно физиологичен, подобен животному, лишь «торс». «Торс» к тому же романтически идеализированный и опоэтизированный.

Роман «Дамское счастье» предвещает новый период творчества Золя. Героине романа Денизе поручается роль, которая не игралась ранее ни одним из героев Золя — роль преобразователя общества. Впервые роман Золя приобретает черты романа публицистического. С этого момента Золя переносит пропаганду своих идей из статей в романы, создавая для этого образы — «рупоры» идей. Среда олицетворена в образе гигантского магазина «Дамское счастье»; это символ уже не только Второй империи, но буржуазного общества XIX в., его «страшной машины».

Роман «Жерминаль»² в мировой литературе — одна из первых книг об организованной борьбе рабочих, о социалистическом движении как о выявлении главного противоречия буржуазного общества. Роман был написан под непосредственным влиянием борьбы пролетариата, развернувшейся в середине 80-х годов. Золя посещал забастовщиков, занялся работами по экономике, заинтересовался трудами Карла Маркса. В романе «Жерминаль» лицом к лицу поставлены две враждебные социальные силы — пролетариат и буржуазия. Их борьба, исход их схватки определяет дальнейшую судьбу мира. Противником рабочих оказывается здесь не кабак, как в «Западне», а капиталистическая монополия, компания, высасы-

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. М., 1951. Т. 9. С. 148.

² Жерминаль — название одного из весенних месяцев по республиканскому календарю Франции, существовавшему в 1793—1806 гг.

вающая кровь из тружеников. В «Западне» рабочие еще «сами виноваты». В романе «Жерминаль» действуют присущие капиталистическому обществу закономерности, а из их плена рабочему не выбраться, каким бы добродетельным он ни был.

Общее впечатление от романа передал Мопассан: «Вот уже больше недели я погружен в «Жерминаль» ... и мне хочется сказать вам, что я считаю этот роман самым мощным и самым поразительным из всех ваших произведений... Никогда еще ни одна книга не была столь полна жизни и движения, не вбирала в себя такую массу народа. Читая вас, чувствуешь душу, дыхание и всю буйную звериную натуру этих людей. Результат, вами достигнутый, столь же поразителен, сколь великолепен, а картины вашего романа стоят перед глазами так, точно воочию видишь все это».

Враг рабочих — буржуазия, резко и мощно очерчена здесь с помощью обычного для Золя приема персонификации вещей, которым придается значение символа. Это было замечено еще Мопассаном: «Он испытывает потребность преувеличивать, усиливать, превращать людей и предметы в символы». Вместе с тем, постоянно преувеличивая, Золя не искажал, он только укрупнял, усиливал, множил. Все для него было крупным, масштабным, сам он кажется гигантом, ворочающим глыбы; писатель предпочитает следить не за одним человеком, но за целой массой, толпой — в этой склонности он признавался и сам.

Создание образа революционера Этьена Лантье для Золя было наиболее трудной задачей. Его героем становится борец, берущий на себя ответственность за других, чувствующий себя представителем класса. Личная судьба героя связывается с судьбой пролетариата, его борьбой, его будущим; усложняются взаимоотношения героя и среды вместе с углублением самого понятия среды до понятия современного общества и даже грядущей эпохи. Меняются принципы характеристики — герой выходит за пределы семейно-бытовой обстановки, он предстает и в труде, и в борьбе, и в политической деятельности. Роман строится как история духовного созревания героя, который думает, читает, общается с людьми, спорит, вырабатывает свое отношение к сложнейшим общественным вопросам. Мудрость Этьена, правда, — книжная мудрость, и она отдаляет его от рабочих. Сознание народа принижено, а возвеличивается одинокий носитель истины, по-

добный реформаторам, «евангелистам» последних романов Золя.

После романа «Жерминаль» проблема будущего, проблема переустройства общества стала доминирующей в искусстве Золя. В июне 1886 г. Золя писал: «Всякий раз, как я теперь предпринимаю какое-нибудь исследование, я натываюсь на социализм». Но он завершил работу над серией «Ругон-Маккаров» будучи во власти острейших противоречий. Противоречия не только пронизывали все его книги, все его образы — они обнажались, определив удивительно неровную линию развития творчества Золя после романа «Жерминаль», когда совместились сила и слабость, прозорливость и наивность. Желая быть всеобъемлющим, Золя все заметнее становится эклектичным. Он рисовал то «идеальное существование» в виде мистической, сверхъестественной истории (в романе «Мечта»), то «хищных зверей, притаившихся за цивилизацией», одержимых зверскими инстинктами (в романе «Человек-зверь»). В романе «Доктор Паскаль» «земное» и «неземное» сливаются в патетическом утверждении одухотворенной, идеализированной «всеобщей жизни», «естественных» людей, в руссоистской идиллии, сентиментальной и нарочитой, в принятии всего, ибо все — есть жизнь, даже грязь, страдание, нищета.

В романе «Разгром» главное противоречие — между потрясающей правдой картин разгрома и полуправдой картин созидания. Это роман о франко-прусской войне и о Парижской коммуне. В приложении к этим подлинным историческим событиям как никогда обнаружилась сила и слабость Золя-мыслителя и художника. Картины разгрома сделали Золя подлинно современным художником; многие писатели XX века вновь и вновь обращаются к этому примеру. Трагедия солдат, которых предали, трагедия целых армий, гибнущих из-за нерадивости, трусости, из-за тщеславия обанкротившихся правителей, трагедия народа под властью прогнившего режима и под сапогом оккупантов — вот война в изображении Золя. В сумятице боины Золя с особенной тщательностью подмечает мужество, патриотизм, человечность простых людей, взаимоподдержку, дружбу солдат. Преданная правителями, Франция живет героизмом ее рядовых бесправных сынов.

В романе о войне магистральной темой стала тема народа; только она позволила закончить книгу не разгромом, но надеждой на возрождение. Крестьянин Жан —

вот герой, который прошел через войну, через все испытания и который призван «приняться за великое трудное дело — заново построить всю Францию». На смену Второй империи пришла Третья республика. Но теперь далеко то время, когда в представлениях Золя о будущем жила буржуазная республика. Жан высказывается вполне определенно: «На Республику и на Империю я всегда плевал». Однако Жан противостоит не только правящим классам, но и пролетариату, Коммуне. Роман завершается символическим, отвлеченным образом «сеятеля».

В годы создания последних циклов¹ Золя окончательно излечился от привычки обливать презрением политику — в сборнике статей «Новая кампания» (1896) он напишет: «ничто не кажется мне теперь более детским и глупым» (чем презрение к политике), «политика — это увлекательное поле битвы, где сеется жатва истины и справедливости будущего». Приняв участие в деле Дрейфуса, Золя стал политическим трибуном; он обратился с призывом ко всей стране, к молодежи, радея о судьбах человечества. На весь мир прозвучало «Письмо Феликсу Форю, президенту Республики» (январь 1898 г.), где Золя обвинил правителей Франции в реакционной, антинародной деятельности.

Самой страстной публицистичностью, резкими разоблачениями отмечены последние романы Золя. Художник пытается утвердить будущее, определить путь к нему. «Бандиты» отодвинулись на второй план — передний край произведений Золя заняли борцы за истину и справедливость. В последнем романе — «Истина» — отклике на дело Дрейфуса, Золя особенно резко писал о том, что все имущие классы, все политические партии буржуазии, включая и республиканцев, оказываются в конечном счете на стороне затеявших грязное дело церковников, потому что все они стремятся «спасти от краха подгнившее общественное сооружение», а вместе с тем уберечь и свои капиталы. Спасение — в народе, лишь в трудящихся массах заключаются возможности для возрождения нации. Но народ не знаком с истиной; истина оказывается в распоряжении школьного учителя Марка. Марк и ему подобные просветители воспитывают новых людей, борцов за истину. Франция постепенно становится демократической и социалистической.

¹ Два цикла — «Три города»: «Лурд» (1894), «Рим» (1896), «Париж» (1898), и «Четыре Евангелия» — «Плодовитость» (1899), «Труд» (1901), «Истина» (1903), четвертый написан не был.

Даже эти утопии Золя, даже его иллюзии выражали дух времени, отражали свойственный эпохе порыв к обновлению. Эмиль Золя, писатель-публицист, политический борец, стал символом времени.

ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

Перелом от XIX к XX в. ознаменовался резким обострением противоречий, характерным для эпохи империализма размежеванием общественных сил, их поляризацией. Политическая реакция приобретает к этому времени облик империалистической, шовинистической и милитаристской, проявляется в монархических заговорах, в провокационных кампаниях вроде судебного дела Дрейфуса. Финансово-промышленная олигархия готовится к империалистическим войнам, захватывает колонии, подавляет революционное движение. Все это ведет к распространению буржуазно-охранительной, «позитивной» идеологии. Поражение во франко-прусской войне вызвало приступ национализма. Наступление империализма слилось с церковной реакцией 80—90-х годов. Возрождаются наиболее реакционные традиции. В 90-е годы **Шарль Моррас** (1868—1953) основал так называемую «романскую школу», к которой примыкали и недавние сторонники эстетства (например, символист Жан Мореас). Резкое осуждение демократии и прогрессивных традиций литературы Моррас сочетал с реставрацией искусства средневековья или абсолютизма, поскольку монархия и церковь казались ему надежной основой оздоровления и общества, и искусства. Реакционно-романтическое, неоклассицистическое или псевдореалистическое освещение истории, фальсификация прошлого в целях возвеличения монархий, деспотизма и милитаризма (например, в романах Поля Адана) сочетались с героизацией всего самого мрачного, реакционного и консервативного в настоящем (в романах Поля Бурже).

Самым крупным писателем из лагеря открытой политической реакции, певцом «национальной энергии» был **Морис Баррес** (1862—1923). На творчестве Барреса лежала вначале печать индивидуалистической, эстетской литературы «чистой психологии» 80-х годов (трилогия «Культ „Я“», 1887—1891). Одно из характернейших произведений конца XIX — начала XX в. — трилогия Барреса «Роман национальной энергии» (1897—1902). Это роман политический и публицистический, очень резкий и от-

кровенный, безжалостно рисующий гниение общественного организма Третьей республики. Но это критика справа. Человек, по мысли Барреса, лишился твердых, позитивных основ, стал слишком индивидуалистичен и космополитичен, мелок и поверхностен в той бестолковости, какую являла собой жизнь Франции того времени. Поиски «общей природы» национального характера, восстановление «национальной субстанции» окрашены духом реваншизма, все время присутствует призрак Германии — недавнего победителя Франции, ее врага, которого надо одолеть.

Шовинистически истолкованная «национальная энергия» искала воплощения и в таком жанре, как колониальный роман, непосредственно отражавшем империалистическую экспансию — «освоение» экзотического мира дальних колоний (Клод Фаррер). Насыщение литературы (как левой, так и правой) политической проблематикой, появление героя социально активного и динамичного потеснило, конечно, традицию аполитичного и эстетского искусства. Но традиция эта не только не исчезла, она трансформировалась в новых условиях.

Нашумевшая в начале XX в. философия **Анри Бергсона** (1859—1941) казалась обобщением опыта импрессионистско-символистского направления и одновременно одной из отправных точек модернистских течений XX в. Главные идеи бергсонизма — «длительность» (*durée*) и интуиция. Сущность жизни и человека Бергсон свел к этой «длительности», к «чистому движению» без материи. Художник должен установить интуитивный, чисто эмоциональный контакт с «мимолетными, как музыка, нюансами» своей души; искусство — самовыражение, обнаружение этой «длительности», не больше того. Слово убивает, омертвляет сущность, фиксирует неподвижное, а не постоянно движущееся; истинное искусство поэтому не выражает, а «внушает». Это понятие «суггестивного» искусства устанавливало прямую связь бергсонизма с символизмом, с «музыкой» стихов символистов. Очевидный в начале XX в. распад символистского течения, ясно выраженная в творчестве многих писателей неудовлетворенность теми крайностями формализма, тем безразличием к жизни, которые отождествлялись преимущественно с символизмом конца XIX в., не означали, что символизм во Франции прекратил существование.

Однако XX век возбудил интерес и вкус к реальности. Ведущие позиции даже в идеалистической философии за-

нимает «философия жизни». Приметами складывающегося ко времени первой мировой войны модернизма становится пристрастие к реальному миру. Неоромантическая природа декаданса теснится натурализмом как способом овладения вещным миром, «вещами», т. е. реалиями XX века. Сущность не «той», привлекавшей символистов, а «этой» жизни притягивала художников своей загадочностью и новизной. К таким «сущностям» прильнул, например, **Андре Жид** (1869—1951), который начинал свой путь в группе символистов, приверженцев Малларме. Но он порвал с символизмом, поскольку тот звал «вернуться к жизни спиной», а Жид решил «установить контакты с реальностью».

В начале века Андре Жид снискал себе славу позой терпимости, которая тогда воспринималась как противовес опасной одержимости Барреса и его единомышленников. Жид очень не любил Барреса. Космополитизм Жида и шовинизм Барреса были, конечно, противоположностями, но в пределах буржуазной идеологии. Многих привлекало истолкование А. Жидом понятия свободы. Оно предваряло экзистенциалистскую идею абсолютной свободы. Так, герой романа «Имморалист» (1902), слабый здоровьем молодой книголюб, вдруг ощутил любовь к жизни, все его чувства словно возродились и обострились; он решил сбросить со своего тела обременительную оболочку, созданную образованием, и жить во имя почти звериной радости от ощущения примитивной силы. Все ли дозволено? — словно спрашивает его герой и испытывает судьбу в «чистом действии», которое не имеет какой-либо цели, кроме утверждения «я», не желающего ни с кем и ни с чем считаться. Лафкадио, герой произведения Жида «Подземелья Ватикана» (1914), заходит в этих испытаниях так далеко, что убивает человека, «полного добродетелей», и никак не раскаивается. Мимолетное желание пойти и признаться быстро проходит — прелесть пробуждающейся утром природы вызывает у Лафкадио ощущение радостей жизни, во имя которых он и утверждает свое «я» в бесцельном и преступном действии.

Марсель Пруст

Из импрессионизма, из духа «конца века» выросло искусство **Марселя Пруста** (1871—1922). Пруст родился в семье врача, ставшего затем генеральным инспектором

медицинской службы. Учился в Личе, о боного старания — мешала астма, обострившаяся, когда Прусту было девять лет. В 1896 г. он издает сборник своих первых набросков и новелл под названием «Наслаждения и дни». Они отразили чрезвычайно узкий жизненный опыт начинающего писателя, его увлечение светской жизнью, хотя позже он не раз напишет о том, что светская жизнь знаменует отказ человека от подлинных радостей, от наслаждения искусством, природой, от чувств непосредственных и искренних. Лучшее в первом произведении Пруста — импрессионистические миниатюры, меланхолические пейзажи, картины, созданные воображением человека, предпочитающего действительной жизни мир фантазии, мир воспоминаний.

После первого сборника Пруст долгое время публиковал мало: несколько незначительных статей и фрагментов, переводы (из Д. Рёскина, которым увлекался). Казалось, что он вовсе отошел от литературы. Однако после смерти писателя были обнаружены черновики его незаконченного романа «Жан Сантейль», который он писал, очевидно, в 1895—1900 гг. Роман этот тоже автобиографичен, однако Пруст пытается в нем изобразить французское общество конца прошлого века. Герой романа Жан Сантейль наблюдает и политические столкновения в парламенте, сочувствуя при этом левым, и определяет свое отношение к делу Дрейфуса, не скрывая своих симпатий к осужденному и оклеветанному человеку. Правда, к концу произведения он явно разочаровывается в политике и обращается к искусству, противопоставляя его обществу.

В начале века Пруст теряет иллюзии относительно светского общества, к тому же резко обостряется его болезнь. Писатель был вынужден поселиться в обитой пробкой комнате; выходил он из нее все реже. В своем заточении Пруст проявил вдруг неожиданную работоспособность; с увлечением он начал писать роман, который стал главным делом его жизни и который прославил его. Это был роман «В поисках утраченного времени».

С 1911 г. Пруст безуспешно пытался устроить первый том — «В сторону Свана» — в издательство; он выходит лишь в 1913 г. Книга осталась не замеченной читателями и почти не замеченной критикой. Вторую часть — «Под сенью девушек в цвету» — Пруст напечатал в 1918 г.;

в 1919 г. она получила Гонкуровскую премию и принесла писателю известность¹.

Роман «В поисках утраченного времени» написан человеком, почти совершенно изолированным от жизни и активной деятельности, ему оставались одни лишь воспоминания. Бесконечная ткань повествования, которую он вряд ли перестал бы ткать, если б не смерть, кажется единственным доступным писателю средством замедлить бег времени, поймать его в гигантских сетях слов. Чем ближе конец книги, тем яснее, что Пруст предпочитает искусство, а не жизнь («истинная жизнь, единственная жизнь — это литература»).

Но это не только стихийное и непосредственное выражение личного опыта, а обдуманый, целенаправленный принцип. В заключительной части романа — «Найденное время» — Пруст обрушивается на «лживость так называемого реалистического искусства», с раздражением вспоминает начало века, то время, когда литературная критика (Пруст упоминает Ж.-Р. Блока) звала писателей покинуть «башню из слоновой кости», обратиться к рабочему движению, найти подлинных героев. По «качеству языка», а не по «характеру эстетики» следует, как полагает Пруст, ценить «интеллектуальный труд». Ему «кажется смешной» и даже «опасной» «идея народного искусства». Так определив свое место в литературной борьбе, Пруст вновь и в самой категорической форме заключает: «Подлинная жизнь, единственная жизнь — литература», «все — в сознании, а не в объекте». Свои симпатии, зафиксированные в романе, Пруст неизменно отдавал писателям и художникам-импрессионистам.

Однако метод Пруста противоречив. «Все — в сознании», но в сознании Пруста разместился целый мир, и его жизнь, и жизнь сотен лиц, целого общества, Франции конца XIX — начала XX в.

Рассказчик в романе Пруста — это завсегдашней буржуазных и аристократических салонов, обласканный герцогами и принцами молодой человек, который внимательным взором смотрит на их мир. В начале рассказчик относится к «Стороне Германтов», т. е. к миру богатых и родовитых аристократов, олицетворенных семьей Германтов, особенно герцогиней де Германт, восторженно:

¹ Затем публикуются следующие части огромного произведения: «Сторона Германтов» (1920—1921), «Содом и Гоморра» (1921—1922), посмертно «Пленница» (1924), «Беглянка» (1925), «Найденное время» (1927).

для него аристократический мир загадочен и привлекателен, он отождествляется с врожденными качествами людей «высокой породы», приметам которой является веками отшлифованная элегантность, остроумие, тонкость речей, своеобразие языка. Рассказчик действительно все это находит, когда ему удастся исполнить мечту своей юности — попасть в самые высокие салоны. И он, и Сван любят там бывать и о салонах рассказывают обстоятельно. Наибольшее место в гигантском произведении Пруста занимают повторяющиеся описания все тех же персонажей во все тех же обстоятельствах великосветских приемов и обедов.

Писатель не проходит мимо перемен в жизни салонов и их завсегдатаев за те примерно 40 лет, которые протекают от начала повествования (80-е годы XIX в.) до конца (мировая война, первые послевоенные годы). При этом Пруст неоднократно обращает внимание читателей на то, что он рисует «деградацию аристократии». Рассказчик, пристально вглядываясь в так увлекший его мир, убеждается, что за импозантной внешностью людей света скрываются и скудоумие, и пошлость, и бессердечность. Роман напоминает об обобщениях французского реализма, а персонажи Пруста занимают свое место среди героев «человеческой комедии». Прусту присуща ирония, в романе встречаются даже сатирические портреты. Но чаще всего он, так сказать, ожидает от своих героев, что они «сами» смогут показать себя — в их разросшихся монологах, в их поступках выявляются подмеченные наблюдательным рассказчиком отрицательные результаты кастовости, предрассудков, условностей.

Однако роман, в котором зафиксирована утрата иллюзий относительно «света», построен как восстановление этого «света» во всех деталях; роман прикован к этой единственной реальности, как рассказчик прикован к прошлому, к «началам». В романе явственно звучит недовольство настоящим и как следствие возникает идеализация прошлого (не стало «нрошлой элегантности»).

Тщательно изображенный мир в целом слабо и приблизительно связан с исторической эпохой, которая словно «где-то», «рядом». Неоднократно упоминается дело Дрейфуса. Наряду с упоминанием в начале романа о недавней франко-прусской войне, а в конце о первой мировой войне 1914—1918 гг., это почти единственные ориентиры, позволяющие представить, когда же происходит то, о чем идет речь в книге. Но упоминается оно «между про-

чим» (хотя рассказчик явно дрейфусар), и здесь особенно ощутим аполитизм Пруста («политика мне безразлична», — писал он). Повествование несколько более исторически конкретизируется, когда речь заходит о мировой войне. Но далее салонов («Вердюрены продолжали давать обеды...») на мир, потрясенный и расколотый войной, Пруст взглянуть затрудняется.

У Пруста свой способ «нахождения времени»; мысль его сводится к тому, что какая-нибудь житейская мелочь, вкус, запах может вызвать поток воспоминаний, возбудить живой облик прошедшего, прожитого, которое одновременно оказывается и прошлым, и настоящим, т. е. чем-то «вневременным», временем в «чистом состоянии», сущностью «я», оживающей в этом состоянии вне времени и вне пространства. Эта вневременная сущность может быть вызвана к жизни лишь с помощью «потока сознания», памятью «непроизвольной», «инстинктивной»; Пруст повторяет, что разум и сознательно действующая память бессильны. Так возникли знаменитые эпизоды, которые для Пруста имеют важнейшее значение начала всех начал, — например, эпизод с чаепитием, когда вкус печенья, знакомого с детства, вызывает к жизни весь поток воспоминаний, весь поток вдруг ожившего, ощущаемого прошлого, которое властно вторгается в настоящее и заменяет его подлинной, с точки зрения Пруста, жизнью — жизнью в воспоминании.

Дело не в том, что Пруст обнаруживает секрет оживления прошлого, — дело прежде всего в том, что он пытается обосновать недоверие к настоящему, к реальной жизни («поскольку реальность образуется лишь в памяти, цветы, которые мне показывают сегодня в первый раз, не кажутся мне подлинными цветами...»). Рассказывая о постоянно настигавших его разочарованиях, когда он пытался познать радости любви или, путешествуя, красоту иных краев, Пруст обобщает это до мысли, что все это — лишь «различные аспекты бессилия наших попыток реализоваться в эффективном действии».

Любовь занимает огромное место в романе «В поисках утраченного времени», где доминирует принцип «желания» и «наслаждения». Но человек, по убеждению Пруста, не может познать сущность другого человека (мы «всегда отделены от других»), поэтому и любовь превращена в «чисто внутреннее переживание, которому не соответствовало никакое внешнее явление». Следовательно, все становилось относительным.

Необыкновенный роман Пруста, его прецедентная попытка создать некий «эпос субъективного» получит признание тогда, когда путь писателя приблизится к концу, когда заявит о себе новая эпоха. Как Аполлинер, Пруст соединит конец XIX века с началом века XX. «Одержимость Бальзаком», в которой признавался Пруст, не помешает роману, выращавшему из духа «конца века», из импрессионизма, вплотную подойти к модернизму — в меру недоверия к настоящему, к реальной жизни.

Место Пруста вырисовывается в сравнении с другой, одновременной ей попыткой создать «эпопею человека», которая тоже «не укладывается в рамки какой-либо литературной формы» — в сравнении с «Жан-Кристофом» Роллана. Но реки внутреннего бытия были у Роллана «полноводными потоками». Создавая «поэму в прозе», смело порывая «со всеми условностями, утвердившимися во французской литературе», Роллан осенял «великое царство внутренней жизни» «дыханием героев», нацеливаясь на «создание нового человечества». Такого высокого социального и нравственного пафоса Пруст, конечно, не знал. «Все в сознании» и «мир в капле» — эти афоризмы Пруста и Роллана предполагали не одно и то же, а совершенно различное понимание соотношения субъективного и объективного в искусстве, в конечном счете понимание, различавшее модернизм и реализм.

Гийом Аполлинер

Гийом Аполлинер (псевд. Вильгельма Аполлинаррия Костровицкого, 1880—1918) в канун первой мировой войны — центральная фигура французской поэзии, в котором сосредоточены все ее главные направления. Поэт исключительно одаренный, он «все пробует», пытается наметить новые пути, стремится к созданию современной поэзии. Но его творчеству недоставало прежде всего исходной точки, большого жизненного стимула, великой идеи. Поразительно туманно определение «нового духа», данное им в известной статье «Новый дух и поэты»; «Новый дух» и в «удивлении», и в «новой поэтической технике», и в верности «французской цивилизации», и в «фонографе и кино». Неудивительно, что Аполлинер так зигзагообразен, так неровен, то истинно оригинален, а то поверхностен; его поэзия словно охвачена лихорадочным зудом обновлений, которые порой венчаются подлинными находками, а подчас кажутся литературным озорством.

Большая часть написанного Аполлинером была опубликована после его смерти. При жизни поэта его стихи были собраны в книгах «Алкоголи» и «Каллиграммы». Сборник «Алкоголи» (1913) содержит ранние стихи Аполлинера, близкие к символизму и романтической традиции (циклы, навеянные посещением Германии), стихотворения «правильных» форм и традиционных тем. В первые годы века Аполлинер развивался как лирический поэт. Примечательны его миниатюры с характерной непосредственностью чувства и лаконизмом образа.

Сам Аполлинер ценил не эти стихи, хотя среди них есть замечательные образцы лирической поэзии (например, хрестоматийное «Мост Мирабо»). Выражение современного, нового лиризма он видел в циклах «Пылающий костер», «Помолвка» (посвящен Пикассо). В них нет ни простоты, ни ясности, ни спокойствия лирических миниатюр. Это стихи трагического пафоса; чувства напряжены, воображение обострено, явь и сон сливаются в беспокойных видениях и страстных lamentациях поэта. Резко меняется поэтическая система; стих ломается, подчиняясь голосу страстей, «правила» отодвигаются в сторону, поэт выплескивает себя в свободном ритме и в сложной метафорической образности. Сам поэт — «пылающий костер», он брошен в «благородный огонь», он пылает и словно бы вздымает свой голос вместе с вихрями пламени и дыма. Создаются картины причудливого спектакля: от газовых фонарей и похоронных факельщиков до «галопирующих звезд» — таков размах поэтической картины Аполлинера.

К числу наиболее знаменитых стихотворений Аполлинера относится открывающая сборник «Алкоголи» «Зона». Это большое стихотворение, построенное в подчеркнуто небрежном, свободном ритме (что подкрепляется и отсутствием знаков препинания, от которых Аполлинер совершенно отказался к 1912 г.), словно рожденное в случайном разговоре прогуливающегося поэта (так и писал подчас Аполлинер, не скрывая, что его «творческая лаборатория» на улице, в городском транспорте, среди беседующих друзей, где угодно). Угловатое, размашистое, тяжеловесное, подчеркнуто дисгармоничное, асимметричное стихотворение «Зона» трудно отнести к какому-нибудь определенному жанру. Это и лирическое стихотворение с постоянно фигурирующим «я», и одновременно эпическое, описательное, даже сюжетное. Здесь множество реальных примет XX века: Эйфелева башня, автомобили, авиация, афиши, газеты, стенографистки и т. п. Прошлое

вклинивается в настоящее, различные времена и пространства свободно перекрещиваются, соседствуют в одной и той же плоскости лироэпического полотна.

Прием симультанной композиции, т. е. сопоставление совершенно различных, в разных местах одновременно, «параллельно» происходящих событий, предоставляет поэту ничем внешне не ограниченную свободу. Создается впечатление безмерной широты, богатства красок, интонаций. Симультанность — важнейшая предпосылка «удивления», которому Аполлинер придавал особое значение. Сопоставление обычно несопоставимых явлений, соседство того, что не привыкли видеть рядом, резкие скачки, перебои — все это приковывает внимание, освещает мир неожиданным светом, реальным явлениям придает окраску загадочности, фантастичности, дает эффект, близкий тому, которым прославятся сюрреалисты. Все это, наконец, удивляет в самом буквальном смысле слова — нельзя забывать о стремлении поэта поразить.

В следующем сборнике — «Каллиграммы» (1918) — много «стихов-разговоров», той формы стиха, которую Аполлинер нашел в своих поисках современной поэзии, насыщенной фактами жизни и в то же время сугубо лирической. Стихи кажутся подслушанными и зафиксированными репликами; резко усиливается мозаичность, стих алогичен, стихийен, инстинктивен; ассоциации и аналогии упрятаны, с трудом ощущаются или же вовсе не прощупываются — надо адресоваться к поэту, к его настроению, чтобы уловить целое, восстанавливая его из представленных в стихе деталей, которые больше похожи на груды строительных материалов, чем на части уже возведенного здания.

В 1917 г. появилась пьеса «Груды Тирезия». Аполлинер назвал ее «сюрреалистической драмой» и таким образом создал термин, принятый вскоре целой группой французских писателей и художников. В предисловии к пьесе Аполлинер пояснил смысл своего неологизма, сославшись на необходимость вернуться к природе (отсюда «реализм» в его «сюрреализме»), но не подражать ей, подобно реалистам (отсюда *sur*, рус. «над» — приставка, призванная отгородить аполлинеровский «надреализм» от реализма).

СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРА

К исторической вехе Октябрьской революции в России французское социалистическое движение накопило значительный опыт, так же как и прогрессивное искусство,

«натывавшееся на социализм» (Золя) как на объективную закономерность эпохи.

Немалую роль сыграло ознакомление с русской культурой. Уже в 70-е годы непосредственное влияние на творчество крупнейших французских писателей оказывал И. С. Тургенев, многие годы живший во Франции. С 80-х годов французский зритель и читатель знакомится с русской живописью, с русской музыкой (прежде всего с Чайковским и Мусоргским). В 1885 г. во Франции была опубликована книга «Великие мастера русской литературы XIX века» Э. Дюпюи, в 1886 г. — «Русский роман» М. де Вогюе. Переводятся произведения Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Короленко, Гаршина и др. Но особую славу приобретает Лев Толстой. Первый перевод «Войны и мира» на французский язык был осуществлен в 1879 г. «Это перворазрядная вещь! Какой художник и какой психолог!» — писал Флобер. С 90-х годов к имени Толстого добавляются имена Достоевского, Чехова и Горького. Уже в годы создания романа «Жан-Кристоф» на рабочем столе Роллана стояла фотография Толстого и Горького, хотя влияние буревестника революции с наибольшей силой ощутилось гораздо позже.

В конце 70-х годов, оправившись от тяжелого удара, рабочее движение стало оживать, в 1880 г. была организована Рабочая партия. В социалистической прессе появились статьи об искусстве. Некоторые из них принадлежали **Полю Лафаргу** (1842—1911), выдающемуся деятелю рабочего движения, ученику К. Маркса, талантливому пропагандисту марксизма. В статьях о Золя, Гюго, Доде, написанных в годы разгула реакции, Лафарг четко сформулировал критерии правдивости и социальной ответственности искусства, говорил об искусстве как средстве познания жизни и оружия в борьбе. При многих недостатках работ Лафарга, рожденных и остротой полемики и просчетами тогдашней пролетарской мысли (не избежавшей сектантства), важно увидеть новый, марксистский подход к искусству, который применялся и оттачивался в его литературно-критических работах.

Демократические силы Франции к концу XIX в. заявили о себе мощно и авторитетно, как свойственно этой стране с ее богатыми революционными традициями. В 90-е годы социалисты выходят на трибуну парламента, завоевывают авторитет в среде интеллигенции. Вопиющие факты разложения правящей верхушки Третьей республики — скандальное панамское дело и т. п. — подрывали

престиж буржуазных партий и расширяли влияние социалистов. В начале XX в., особенно под влиянием русской революции 1905—1907 гг., высшего уровня достигает стачечная борьба рабочих. Социалистическое движение смыкается с новой волной общедемократического движения, особенно тогда, когда дело Дрейфуса стало поводом для пробы основных политических сил страны, для открытого столкновения реакции и демократии.

В 90—900-е годы французская литература заметно демократизируется. Нельзя теперь отделить художественное творчество левых французских писателей от их общественной деятельности: Золя — от дела Дрейфуса, Франса — от русской революции и от народных университетов, Роллана — от «Народного театра». Возросла роль журналистики, публицистики. С 1891 г. издавался журнал «Социальное искусство», среди сотрудников которого были и бывшие коммунары. В 1895 г. появился журнал «Анкло» («Закуток»), которым руководил **Шарль-Луи Филипп** (1874—1909), автор романов о жизни обездоленных, бедных людей. С 1910 г. **Жан-Ришар Блок** (1884—1947) предпринял издание журнала «Усилие», провозгласившего необходимость борьбы за революционное искусство.

Со своей концепцией искусства выступил в те годы и **Жан Жорес** (1859—1914). В докладе «Искусство и социализм» (1900) Жорес говорил, что преобразование общества создаст и новые формы искусства, искусство перестанет быть привилегией немногих, будет выражением и достоянием общества. Для Жореса главной, исходной является мысль о том, что современная эпоха знаменуется переходом от буржуазной демократии, себя исчерпывающей, к «социальной демократии». Уже теперь, говорил Жорес, ритм художественного творчества начинает определяться стремлением к новому обществу. Примерами для Жореса послужили прежде всего Золя и Франс; в их искусстве он увидел «величественную зарю будущего».

Социалистические идеи, образ революции, тема народа широко входят во французскую литературу к началу XX в., увлекая очень разных писателей. Потребность в обновлении искусства, в утверждении положительных ценностей, идей гуманизма вновь возвращает французскую литературу к опыту романтизма. Один из примеров возрождения романтического метода на рубеже веков — творчество **Эдмона Ростана** (1868—1918). Шумный успех имела в 1897 г. его пьеса «Сирано де Бержерак». В театр

вернулся героический характер, созданный поклонником Виктора Гюго. Это было тем более значительным событием, что вторая половина XIX в. не ознаменовалась появлением во французской драматургии крупных имен. В театре господствовали нравоучительная драматургия Дюма-сына и Ожье, развлекательные пьесы Лабиша, Сарду и их последователей. Борьба за реалистический и натуралистический театр в 70—90-е годы не выдвинула влиятельных драматургов, кроме **Анри Бека** (1837—1899), создателя реалистической пьесы «Воронье», вдохновителя группы театральных работников и драматургов (А. Антуан и др.), попытавшихся обновить французский театр созданием «Свободного театра» (1887—1895).

Накануне крестьянских волнений 1907—1911 гг., волнений такого размаха, подобного которому давно не знала Франция, социалист **Эжен Ле Руа** (1836—1907) опубликовал исторический роман «Бедняк Жаку» (1899) о жизни и борьбе беднейших крестьян начала XIX в. О современном рабочем движении рассказывал роман **Жозефа Рони-старшего** (1856—1940) «Красная волна» (1909). Оживает к началу века традиция боевой народной песни. Самым талантливым поэтом-песенником был сын коммунара **Гастон Монтегюс** (1872—1952). По рассказу Н. К. Крупской, стихи Монтегюса нравились В. И. Ленину. Особенную известность получила песня «Слава 17-му», в которой он воспел солдат 17-го полка, отказавшихся стрелять в крестьян во время волнений 1907 г. Демократическая литература, обращаясь к революционным темам, к изображению народа, следовала прозаикам и поэтам Коммуны (особенно Валлесу и Кладелю), прогрессивным романтикам (Санд, Гюго) и критическим реалистам.

Мысль о необходимости обновления искусства буквально преследовала **Жюля Ренара** (1864—1910). В 80-е годы Ренар был близок символистам, но затем резко порвал с ними. «Хватит искусства. Смыть его с себя»,— писал этот человек, который был поистине предан искусству. «У меня нет другой потребности, кроме как говорить правду»,— утверждал Ренар, но, как и Мопассан, с горечью признавался, что ему «нечего больше сказать». Это мучившее талантливого писателя противоречие между потребностью, необходимостью обновления искусства и незнанием путей к обновлению могло разрешиться только тогда, когда Ренар был вовлечен в большие общественные столкновения, когда его «захватило дело Дрейфуса», когда он «почувствовал внезапный и страст-

ный вкус к баррикадам». Тогда именно, в 1898 г., Ренар смог написать: «Золя — счастливый человек, он нашел смысл своего существования».

«Я не могу не думать о социализме», — говорил Жюль Ренар в 1904 г. Как Франс, как многие другие, Ренар был увлечен идеями и личностью Жореса, сотрудничал в «Юманите», не скрывал симпатий к русской революции. Все чаще он говорил о крестьянах, о народе как о теме искусства, но теме необычайно трудной, ибо «надо приглядеться к ним поближе до самых глубин их несчастной жизни». Крестьян Ренар знал хорошо — в деревне он родился, в деревне работал мэром, с увлечением занимаясь просветительской деятельностью. Автобиографическая повесть «Рыжик» (1894), как и роман «Детство» Валле-са, — книга о всех тех, «кто плакал горькими слезами в родном доме, кого тиранили учителя и истязали родители». В крестьянах многочисленных новелл Ренара (лучший сборник — «Наши свирепые братья», 1907) — много общего с его Рыжигом; крестьяне — это тоже угнетенные, безмерно несчастные люди. Писатель не приемлет сентиментальной идеализации народа. Миниатюры Ренара словно стараются сохранить, заботливо сберечь человеческую ценность народных характеров, самобытность образов простых крестьян.

С демократической журналистикой рубежа веков связано имя Шарля Пеги (1873—1914). С 1900 г. Пеги издавал журнал «Двухнедельные тетради», на страницах которого можно было увидеть имена Жореса, Франса, Роллана (печатались его драмы и «Жан-Кристоф»). Друг Роллана, Пеги тоже мечтал о героическом искусстве, тоже напоминал современникам о великих примерах прошлого. Преданный народу как источнику обновления, средоточию мужества и добра, ненавидевший компромиссы и буржуазную изворотливость, Пеги отважно бросался в битву, являя пример мужества и преданности вере. Драму «Жанна д'Арк» (1897) Пеги посвятил всем, «кто погибнет во имя установления Всеобщей Социалистической Республики». Под его пером национальная героиня Франции стала символом отважной борьбы за справедливость, символом духовного величия. Свои порывы Шарль Пеги воплощал в стихах монументальных, патетических, возрождавших традицию французской романтической поэзии.

Шарль Пеги с энтузиазмом сражался на стороне дрейфусаров и социалистов, но с такой же увлеченностью

он ринулся в поход против «немецкого варварства» и погиб на фронте в 1914 г. «Социализм» Пеги был чисто нравственным понятием, оставался в сфере чувств и крайне отвлеченных утопий.

Французскую демократическую интеллигенцию на рубеже XIX — XX вв. помимо идей Жореса привлекал анархизм Прудона и анархо-синдикалистские теории Жоржа Сореля. Они наложили печать на социалистическую эстетику Франции начала XX в. Мысль о новом искусстве у Жореса была выражена в самой общей форме, поскольку и социализм трактовался им в понятиях абстрактно-гуманистических. Нет ничего удивительного и в том, что новое, революционное искусство Жан-Ришар Блок (например, в своей статье «Классический ренессанс или ренессанс революционный?», 1911) смог увидеть в у н а н и м и з м е. Унанимисты действительно стремились к созданию искусства, которое могло бы выразить «общность», «коллективную душу». Крайне смутная, эклектическая, противоречивая идея унанимизма заключала в себе отвлеченно-гуманистические и демократические тенденции. «Общность душ» предполагалась как чисто духовное объединение, не имеющее ничего общего с классовым делением общества, с экономической и политической обусловленностью этого деления. Наиболее показательное художественное воплощение унанимистской общности — стихи и проза **Жюль Ромена** (псевд. Луи Фаригуля, 1885—1972). В произведениях Ромена (сборник стихов «Единодушная жизнь», роман «Чья-то смерть» и др.) «группы» возникают случайно, благодаря чисто внешним обстоятельствам, — может быть «единодушие» всех прохожих, находящихся в этот момент на улице, или же посетителей магазина и т. п. Жюль Ромен тяготел к философии Анри Бергсона и связывал унанимизм с бергсонизмом.

Все это тем не менее важно и симптоматично — французская литература осваивала новые, позитивные ценности. В этих поисках писатели, вслед за Эмилем Золя, «натыкались на социализм», — «натыкались», поскольку это была еще эпоха «кануна», «собирания сил новым классом». Освоение новых идей было закономерно, но происходило оно в форме предчувствия («социализм чувства») и эмоционального воссоздания революционной этики, этики коллективизма. Лозунг Роллана — «новое искусство для нового общества» — был лаконичным выражением важнейшей эстетической тенденции эпохи.

Анатоль Франс

Труднее всего было предположить, что идеи социализма воспримет **Анатоль Франс** (1844—1924) — писатель, по словам Луначарского, «с головы до ног скептический». Движение от отвлеченной мысли к конкретному действию и превращение в «писателя надежды» — вот главное направление многолетнего пути Анатоля Франса.

Анатоль Франс (псевд. Анатоля-Франсуа Тибо) родился в Париже в семье владельца книжной лавки. Среди книг и книголюбов прошло детство будущего писателя. Еще в юности он выполнял поручения продавцов по составлению каталогов, справок, затем рецензировал и реферировал книги. В 60-е годы Франс — начинающий поэт и критик — сближается с парнасцами. Восприимчивость Франса была удивительной; книги прошлого оживали в его искусстве. Можно сказать, что своим художественным творчеством Франс воздвигал памятник человеческой культуре, человеческой мысли. Само по себе это качество Франса было особенно ценным в конце XIX в., когда начался разгул мракобесия, поход против разума. Однако в первый период творчества¹ оно реализовалось в сравнительно узких пределах, ограниченных малым знанием жизни и эклектичностью «писателя иронии».

Сильвестр Боннар, герой романа «Преступление Сильвестра Боннара», — первый истинно франсовский герой, ученый книжник, «набитый старыми текстами». Для Боннара книга, рукопись — источник подлинного наслаждения, и Франс умеет заразить читателя культом книги, величием мысли. Но «тратить дни свои на старые тексты — это еще не жизнь», — признается сам Боннар. Всеобъемлющая ирония Франса распространяется поэтому и на его героя. И вот старый ученый, предрекая судьбу самого Франса, пытается научиться «читать книгу жизни». Но Боннар до смешного неопытен в сфере общественной жизни и практической деятельности.

Понимание жизни на некоторое время ограничится для Франса эпикуреистским и сенсуалистским понятием

¹ В этот период были написаны: «Альфред де Виньи» (1868), сб. «Золотые поэмы» (1873), драматическая поэма «Коринфская свадьба» (1876), повести «Ююкаста» (1878) и «Тоший кот» (1879), романы «Преступление Сильвестра Боннара, члена Института» (1881), «Желания Жана Сервьена» (1882), первая книга воспоминаний «Книга моего друга» (1885), сб. новелл «Девочки и мальчишки», «Городские и деревенские сцены» (1886), «Вальтасар» (1889) и «Перламутровый ларец» (1892), роман «Таис» (1890), сб. статей «Литературная жизнь».

«природы», «естественного» человека, его чувств и ощущений. На этой основе у Франса развивался релятивизм. В «Таис» безусловно лишь порицание калечащей человека догмы, прежде всего догмы христианства, аскетизма. Все здесь относительно, кроме сосуществования самых разных, иногда противоположных мнений.

При всей видимой точности, при всем ощущении колорита прошлых времен, произведения Франса даже 80-х годов не стали произведениями реалистическими. Тончайшие стилизации Франса, напоминающие мастерскую работу реставратора, ограничены были отсутствием объективного критерия в оценке и прошлого и настоящего. Франсу тогда казалось, что «история — не наука: она искусство», а искусство — это «детская игра», или «автобиография», столь же очаровательное, сколь и бесполезное занятие. К наивному и непосредственному детскому восприятию мира Франс очень часто обращался (так же как и к автобиографии в буквальном смысле слова).

В 80-е годы Франс, став одним из представителей импрессионистической литературной критики, в эстетике видел лишь «воздушный замок». Все точки зрения, полагал он, относительно и ко всем надо терпимо относиться; задача критика — «самовыражение», не претендующее на объективность, рассказ о «похождениях души критика среди шедевров». «Мы замкнуты в себе», — писал Франс. Однако он осудил захлестывавшую искусство волну декаданса, натурализм и символизм. «Они больны», — заключал писатель. Он отстаивал человека, красоту его мысли. С убеждением повторял Франс, что художник должен сохранить национальный и народный характер языка, ибо «народ — творец языка». Напоминая о ценностях народного творчества, Франс звал учиться у народа.

Перелом становится заметным уже в начале 90-х годов, особенно в книгах о Жероме Куаньяре — «Харчевня королевы Гусиные Лапки» (1892) и «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893)¹. Жером Куаньяр и его ученик Жак Турнеброш — примерные последователи Эпикура и святого Франциска Ассизского. Приключениями их «жалкой», но ненасытной «человеческой природы» (напоминающими о героях Боккаччо, к которому Франс в те

¹ К этому циклу примыкают «Рассказы Жака Турнеброша» (1908); до «Современной истории» были изданы роман «Красная лилия» (1894), сб. размышлений «Сад Эпикура» (1894), сб. новелл «Колодезь святой Клары» (1895), комедия «На-авось» (1898), автобиографическая книга «Пьер Нозьер» (1899), сб. новелл «Клио» (1899).

годы постоянно обращался, и о Рабле), а также великой ученостью, множеством суждений, мнений, размышлений насыщены эти книги. Франс поместил своих героев в XVIII век — к веку Просвещения он с того времени постоянно обращался. Обе книги оформлены как рукописи, историю которых Франс рассказывает, давая «научный» комментарий к публикации. Такая форма вообще характерна для раннего Франса с его культом книги. Не жизнь, но «рукопись», чье-то свидетельство «обрабатывается» и «публикуется» писателем. Все это, конечно, очень рационалистично, но Франс и в этом верен своим учителям, эпохе Просвещения, Вольтеру. Ранние произведения Франса — преимущественно «суждения», а живая жизнь в ее картинах подчинена тому соотношению и столкновению идей, которое в первую очередь занимает писателя.

Жером Куаньяр — скептик, он иронизирует и тогда когда речь заходит о революциях. Куаньяр склонен ожидать постепенного «обтачивания» общественного организма, не доверяя всем «государственным строям» и «мятежам». Так возникает противопоставленный «организованному насилию» государств мир «свободных душ», мир раскованной плоти и раскованного духа поклонников Эпикура, завязтых книголюбов. Но нельзя забывать о том, что недоверчивое отношение Франса к революциям питалось его отрицательным отношением к буржуазному строю как следствию революции 1789 г. С удивительной для скептика и уже ставящей под сомнение этот скепсис последовательностью Куаньяр осуждает войны, расизм и колониализм, спекуляции в государственном масштабе, законы — «пустые бумажонки» и т. п. Такие суждения приближались к наиболее глубоким обобщениям критического реализма конца XIX в. Для этой общественно-политической позиции естественным был поворот к социальному роману о современности. Первой попыткой такого романа был следующий за книгами о Куаньяре роман «Красная лилия».

В романе «Современная история» (1897—1901)¹ впервые полнокровно, в типических образах, в живых картинах, в судьбах многочисленных современников писателя раскрыта эпоха. С первых же страниц романа Франс искусно тклет сложную ткань взаимоотношений

¹ Четыре тома — «Под городскими вязами» (1897), «Ивовый манекен» (1897), «Аметистовый перстень» (1899), «Господин Бержере в Париже» (1901).

персонажей, определяемую отношениями классов и партий, республиканцев и монархистов, светской власти и духовенства в том виде, в каком они сложились в условиях буржуазной республики. А естественный способ их выявления — интриги. Так именно разоблачаются светские и духовные власти — интригану префекту Вормс-Клавлену не уступает интриган архиепископ Шарло или «разжиревшая крыса» аббат Гитрель. Мысль героя привлекательна теперь не только в силу естественной привлекательности мысли, но и потому, что она противостоит бессмыслию целого строя, циничной корыстности попов и чиновников, республиканцев и монархистов. Таким образом, неизмеримо возросла социальная нагрузка мысли, изменилась общественная роль мыслящего героя. Стало ясно, насколько иллюзорна та свобода мыслящей индивидуальности, которой кичились герои Франса. Беседы, которым предается Бержере, — не только естественная сфера проявления мыслящего героя, но единственное, что ему остается.

Первое действие, совершенное героем, — разрыв с женой, победа над ивовым манекеном, символом рабской зависимости Бержере — этап избавления героя и от власти мещан, и от собственных иллюзий. Он не только размышляет — он действует. Второй этап общественно-исторической конкретизации героя связан уже с процессом Дрейфуса и возбужденными им политическими страстями. Бержере — один из двух на весь город откровенных противников затеянной вокруг дела Дрейфуса националистической свистопляски.

В 3-й, а особенно в 4-й частях «Современной истории» Франс изображает интриги в масштабе страны, всего общественного строя Третьей республики. Никто из современников Франса не поднимался до такого глубокого и такого ядовитого разоблачения политической жизни во времена буржуазной республики — грязной клоаки, разгула беспринципности и своекорыстия. Конечно, такие оценки напоминают об образе prostituiрованного, продажного политикана, созданного в романах Мопассана и Золя. Но Франс увидел его черты и приметы в государственных деятелях, во всех политических учреждениях, всех главных партиях буржуазного общества и изобразил их без следа какой бы то ни было идеализации «силы» или чего-нибудь подобного.

Франс нанизывает гротескные в своей сущности ситуации потому, что вся общественно-политическая ситуация,

реально сложившаяся к концу XIX в., противоестественна, гротескна сама по себе. «Кричите: «Мир! Мир!»— и убивайте. Вот это по-христиански»,— вот противоестественные, парадоксальные принципы буржуазного общества.

Нелепость самих основ буржуазного бытия позволяет писателю воспользоваться в полной мере еще одним сатирическим средством: наивно-доверчивым по видимости тоном, простодушным якобы стилем повествования, резко контрастирующим с сущностью и характером событий и образов. «Наивность старинных текстов» высоко оценивается в романе Франса, имитация своеобразной наивности в высшей степени присуща писателю. Через восприятие «простака», не способного ни размышлять, ни говорить,— а таков зеленщик Кренкебиль — Франс рисует сильнейшую сатирическую картину буржуазного суда в рассказе «Кренкебиль».

Простодушно-наивный по видимости стиль повествования у Франса не включает в себе никакого объективизма. Наоборот, «Современная история»— роман, насквозь публицистический, пронизанный личным отношением. Порой писатель и прямо, от своего имени комментирует события. Но еще характернее для искусства Франса то, что весь текст его произведений, включая подчеркнута объективную, простодушно-доверительную манеру многих частей,— в высшей степени тенденциозен, в каждом штрихе и слове ощущается великий острослов и сатирик. Язык Франса изящен и рассудочен, афористичен, обогащен огромной культурой, весь пронизан историческими и книжными ассоциациями, тончайшей иронией.

Но ирония эта теперь далеко не всегда благожелательная и отнюдь не всеобъемлющая. Разнообразие интонаций в «Современной истории»— один из признаков нового этапа творчества Франса, признак освобождения от скептицизма и релятивизма. Роман не только высмеивает — он ищет и утверждает.

В начале века Франс сближается с социалистами, с Жоресом, с рабочими, дотоле далекими от него, выступает на митингах, в народных университетах, становится политическим публицистом. В статьях сборника «К лучшим временам» (1906, полное издание осуществлено лишь в 1949—1953 гг.) Франс обращался к рабочим как строителям нового общества, единственной истинно творческой силе. В 1904 г. с первого же номера газета «Юманите» печатала философски-политические «беседы» Франса «На

белом камне». Герой, уснув в 1903 г., проснулся в 2270-м. Многие здесь, конечно, гадательно, но вполне научны основные выводы писателя о неизбежном и закономерном возникновении справедливого жизнеустройства вследствие развития противоречий капиталистической системы, которые и приведут к ее гибели.

Русская революция 1905 г. была этапным событием для развития Франса. Он стал одним из организаторов «Общества друзей русского народа». Писатель смело защищал русскую революцию, восторженно приветствовал ее. После 1905 г. тема кризиса, истощенности буржуазного общества и тема революции стали главными темами искусства Франса. В обобщенно-аллегорической форме «Острова пингвинов» (1908) и других произведений тех лет воплотилась способность писателя к воспроизведению самой сути явлений, их общественно-политического ядра. Эта форма позволяла Франсу событиям французским придать смысл обобщенно-философский, общечеловеческий, возвыситься над судьбой одной страны, одного народа, чтобы увидеть историю всего человечества, сущность буржуазного строя, независимо от его национально-конкретных проявлений.

Так осуществлялось в творчестве Франса преодоление «флоберовских» противоречий реализма, расширялся его эстетический опыт, осваивалась прогрессивная идеология XX в. Безжалостными разоблачениями «буржуазного сюжета» преисполнены даже самые фантастические произведения Франса, но и сама его сатирическая фантастика доказывает, что писатель вне осуждаемого им мира, что он разными способами преодолевает «флоберизацию» героев. Франс обогащал реализм, возрождая идейно-эстетический опыт просветительства, вольтеровскую традицию сатирического и философского осмысления жизни. Условность формы осмысления, превращение, например, традиционного для реализма антигероя в пингвина, ни в коей мере не посягала на конкретно-историческое понимание «буржуазного сюжета». Напротив, «Остров пингвинов» — сказка, которая может быть названа одним из первых подлинно исторических трудов Франса. И жанр исторического сочинения не только служит созданию комического эффекта, сочетаясь с фантастикой, со сказочностью всей рассказанной истории, не только пародирует книжные изыскания, которыми чрезмерно увлекался ранний Франс, но выдает важнейшее приобретение писателя в начале XX века: обретение историзма, способности оце-

нивать «буржуазный сюжет» в перспективе противоречивой социальной эволюции¹.

Но на каждом повороте колеса истории буржуазную цивилизацию неизменно ждет одно — уничтожение, ибо не может не быть уничтожен «чудовищный общественный строй», в котором «богатство из средства к счастливой жизни превращено в единственную цель существования».

Таков главный вывод Франса. Вновь и вновь он возвращается к теме революции — и в романе «Боги жаждут» (1912), и в романе «Восстание ангелов» (1914). И в том и в другом романе революция возникает закономерно, на основе противоречий изживающих себя общественных режимов, как средство создания более совершенного и справедливого строя. В первом речь идет о разрушении феодализма, во втором — наряду с «небесными» проблемами — явственно звучит мысль о социальной, антибуржуазной революции. Даже «Восстание ангелов», несмотря на форму фантастического романа, сохраняет главные выводы предшествовавших романов Франса относительно буржуазной республики. Своеобразие фантастики этой книги прежде всего в том, что все потустороннее помещено в конкретные исторические условия предвоенной Франции, заботливо датировано, уточнено во времени и пространстве. В «Острове пингвинов» сатирический эффект достигался прежде всего слиянием человека и пингвина в одном лице, в «Восстании ангелов» — столкновением человека и ангела, их взаимозамещениями, взаимной пародией, сложным сплетением человеческо-ангельских взаимоотношений.

Роман «Боги жаждут» лишен какой бы то ни было сказочности или фантастичности. Свободен он и от крайностей рационализма многих книг Франса. Сам по себе жанр и стиль этого социального романа о прошлом — воплощение попытки Франса изобразить революцию в той форме, которая способна вызывать иллюзию реальной, подлинной жизни, т. е. изобразить ее достоверно. Понятие XVIII в. в романе «Боги жаждут» содержательнее, чем

¹ В 1908 г. был опубликован двухтомный труд Франса «Жизнь Жанны д'Арк». Это произведение подтвердило высокий уровень историзма писателя, достигнутый в годы создания «Острова пингвинов», а также возникший у Франса вкус к героической теме, который не смог реализоваться в его художественных произведениях. «Я возвратил Деву человечеству», — писал Франс, постаравшийся подвести солидную фактическую основу под свой спор с церковью, под опровержение религиозной легенды о Жанне как об орудии бога.

в ранних книгах писателя. Это век революции, и напоминающий Куаньяра эпикурец, книжник Бротто изображается теперь в ряду совершенно иных типов этого века, иных его воплощений. Среди них выделяются занимающие первый план, новые для искусства Франса образы революционеров, самоотверженных патриотов, суровых борцов. Поистине нечеловеческим напряжением спасают они республику.

Но Франс настолько уверовал, что вряд ли стоило спасать республику, чтобы через сто с лишним лет возникла та же проблема уничтожения этого, некогда нового, а теперь дряхлого и непригодного буржуазного строя, что в заключение «Восстания ангелов» заявил устами бунтовщика Сатаны: «победа — это дух», к реальным переменам отношения не имеющая. Преобразования реальной жизни в изображении Франса стали опасным занятием; приверженцев этих преобразований Франс окрасил мрачными красками фанатизма и догматизма. «Благожелательную иронию» Франс вновь превращает в мудрость, в критерий, в свете которого очень невыгодно выглядят вера, твердость и прочие добродетели бунтовщиков.

Октябрьская революция покончила с его сомнениями, вывела из тупика, доказав возможность революционного разрушения капиталистической системы. Писатель вновь обрел утерянную надежду. Франс был одним из первых друзей и защитников Советской республики за ее рубежами. «Свет идет с Востока», — писал он. «Все нас влечет к социализму... ничто не помешает неизбежной, необходимой революции, которая уже совершается на наших глазах»¹. Анатолий Франс вместе с Барбюсом был в группе «Кларте». Он считал себя коммунистом. В 1923 г. Франс писал: «Исчерпав все политические иллюзии своего времени, я понял в конце своей жизни, что истина — в правительстве народа, для народа».

Ромен Роллан

Искусство **Ромена Роллана** (1866—1944) — самый характерный признак и могучее выражение новой ступени общественного, литературного движения во Франции эпохи «кануна». Роллан заметил, что «чем Франция ста-

¹ Диалоги «Под розой» (1925). В последние годы Франс завершил также цикл воспоминаний книгами «Маленький Пьер» (1919) и «Жизнь в цвету» (1922).

новилась демократичнее, тем, казалось, все более аристократичными становились ее мысль, ее искусство, ее наука», что искусство «презирало народ», что «во всех сферах деятельности господствовал индивидуализм», что «все сводилось к бесплодному наслаждению» и «все клонилось к смерти». Но Роллан не ограничился подведением итога и вынесением сурового приговора, он объявил войну «декадентскому старью» и «неомистическому хламу» и воззвал к новому, народному, героическому искусству, вдохновленному борьбой «против обветшавшего и одряхлевшего общества». Его путь наполовину падает уже на совершенно иную, послеоктябрьскую историческую эпоху. Но у порога XX столетия Роллан сразу же ощутил революционный характер грядущего века и весь устремился в будущее.

Ромен Роллан родился в Кламси, в семье нотариуса. «Я страстно любил искусство; с детства я питался искусством и в особенности музыкой; я не мог бы обойтись без нее. Музыка была необходима мне, как хлеб», — признавался Роллан. После окончания лицея в Париже и Эколь нормаль Роллан защищает (в 1895 г.) докторскую диссертацию по истории оперы. С 1893 г. Роллан читал курс истории искусств и истории музыки в лицее, затем в Эколь нормаль, в Сорбонне (до 1912 г.), вел музыкальный отдел в периодических изданиях. Статьи и большие работы о музыке Роллан писал всю свою жизнь¹.

Не найдя примера в родной литературе, он нашел его в литературе русской. В 1887 г. студент Роллан обратился с письмом к Толстому — тот ответил. «Толстой — великая русская душа, светоч, воссиявший на земле сто лет назад, — озарил юность моего поколения. В душных сумерках угасавшего столетия он стал для нас путеводной звездой, к нему устремлялись наши юные сердца: он был нашим прибежищем» (из книги Роллана «Жизнь Толстого»).

Роллана никак не устраивал реализм «в духе Флобера». Идеал его — «одновременно художественный и социальный», его эстетические задачи нельзя отделить от задач общественно-политических: «Надо создать театр для

¹ Главное произведение Роллана-музыковеда — шеститомная книга о Бетховене «Бетховен. Великие творческие эпохи» (1927—1945), а также «Музыканты наших дней» (1908), «Музыканты прошлого» (1908), «Гендель» (1910).

Народа, творимый Народом. Надо создать новое искусство для нового общества». Такими словами Ромен Роллан начал свою книгу «Народный театр. Опыт эстетики нового театра» (1903).

Роллан стремился на театральные подмостки, как на трибуну, его привлекал боевой жанр, позволяющий обратиться к народу непосредственно, воздействовать на человека так, как это не в состоянии сделать ни проза, ни поэзия. «Дело идет хорошо — борьба завязалась», — писал он в мае 1898 г., после премьеры драмы «Аерт»¹. Энтузиазм окрыляет первые творения Роллана. Драматург предупреждал, что рисует разновидности экзальтаций. В первых пьесах из цикла «Трагедии веры» гуманистический идеал Роллана наиболее абстрактен; образ идеального, возвышенного человека создается писателем как пример, как образец. Скорее желаемое, чем действительное направляет творческую фантазию Роллана.

«Театр революции» Роллана — это прежде всего драматический рассказ о величественном, суровом, героическом событии. Сама революция стала основой драматургического конфликта в пьесах Роллана. Революция сама по себе была таким подлинно величественным событием, вдохновлявшим на героизм и самопожертвование, что воодушевление, энтузиазм, величие героев Роллана не казались романтической гиперболизацией. Роллана влекли огромные полотна, он писал циклы, отражая социальные бури. «Мужественность и мощь» хотел он запечатлеть. «Препятствия создают гения», считал Роллан, и сумел вылепить титанические фигуры борцов. Грандиозность событий, величие эпопеи отражены в чертах этих людей, исключительно смелых, необычайно одаренных, способных выйти на поединок со смертью.

Вершиной всей ранней драматургии Роллана остается пьеса «14 июля». Место действия — городские улицы и площади, время действия — революция, герой — народ. Многозвучная, многокрасочная, динамическая масса

¹ Первые опыты Романа Роллана в драматургии относятся к 80—90-м годам; тогда, посетив Италию, он пишет пьесы на темы прошлого этой страны. С середины 90-х годов создается цикл драм «Трагедии веры»: «Святой Людовик» (1897), «Аерт» (1898), «Настанет время» (1903) и цикл «Театр революции»: «Волки» (1898), «Торжество разума» (1899), первоначально входила в цикл «Трагедий веры», «Дантон» (1900), «14 июля» (1902). Позже цикл был продолжен.

обитателей Парижа выливается на сцену, располагается на ней непринужденно, как на улице, живет, шумит, борется. «14 июля» — это пьеса о взятии Бастилии, о революционном порыве масс, о борьбе. Именно борьбу Роллан считал смыслом жизни. И люди в пьесах Роллана оправдывают свое человеческое призвание способностью и волей к борьбе.

«Действие широкого размаха, фигуры, сильно очерченные крупными штрихами, стихийные страсти, простой и мощный ритм; не станковая живопись, а фреска; не камерная музыка, а симфония. Монументальное искусство, творимое народом и для народа». Эти принципы искусства Роллана, сложившиеся в ходе работы над «Театром революции», так или иначе неизменны для него.

Пьеса «14 июля» была для Роллана образцом нового типа произведения, которое дало бы возможность «слить воедино зрителей и сцену», «претворить драматическое действие в реальность». Этой цели превращения искусства в «дело», в «действие» у Роллана служила музыка. В «Примечаниях» к «14 июля» Роллан писал о значении «мощной силы — музыки». Роллан размышляет о пьесе так, как он размышлял о симфониях Бетховена: для него важнее всего «звучание пьесы», преобладание в ее оркестровке «темы радости и действия, темы свободы». Живописная яркость красок, эффектная зрелищность, резкость контрастных тонов, торжественность ораторских речей — все это напоминает о Гюго, о разработанных романтиками способах раскрытия высокого примера.

Рядом с монументальными образами великих революционеров стали монументальные образы цикла «Жизни великих людей» — «Жизнь Бетховена» (1903), «Жизнь Микеланджело» (1906), «Жизнь Толстого» (1911). Это не искусствоведческие сочинения, но «благодарственные гимны», которые сложила творческая фантазия писателя в честь любимых им художников. Великие люди, по Роллану, — примеры прежде всего нравственные, героические души, могучие характеры, которые, как маяки, светят страждущему человечеству. Роллана привлекают не столько причины, сколько следствия, тот высокий накал героической души, который противоположен царству «расчетливого эгоизма», «душному, спертому воздуху» современного буржуазного общества. Его социализм — тоже «социализм чувств».

Идею романа «Жан-Кристоф» Роллан вынашивал лет пятнадцать, время от времени делая наброски. С весны

1903 г. писатель приступил к созданию романа, а с 1904 г. «Жан-Кристоф» начал издаваться¹.

«Жан-Кристоф» — это и «героическая жизнь» («жизнь великого человека»), и «трагедия веры», и музыковедческое сочинение, труд по искусству, особенно по музыке Европы конца XIX — начала XX в., и шире — по истории европейской мысли, труд, приобщающий к творчеству гениального композитора Крафта, созданного фантазией Роллана. Это и приобщение к внутреннему миру реально существовавшего творца — писателя Романа Роллана. Кристоф — носитель и выразитель авторских идей. И наоборот — в романе часто говорится от имени «нас», размышления героя непринужденно сменяются рассуждениями автора; главы и части книги могут свободно уподобиться публицистической статье или музыковедческой работе. Все это естественно, ведь весь роман — монологичен, он словно развернутое размышление писателя. Роллан не просто создавал Кристофа, он познавал себя, сущность человека и смысл его жизни, «создавал» самого себя. Как и Роллан, Кристоф, потянувшись к примеру, к идеалу, напишет Льву Толстому.

Роллан писал «символ веры», поэтому необычен жанр этого десятитомного романа, «поэмы в прозе». Поэма предполагает особый лиризм и ритм. Они, безусловно, налицо в этом произведении, напоминающем гигантскую «четырёхчастную симфонию», «аранжирующую», так сказать, «музыку души» и героя эпического, и героя лирического. Это не значит, конечно, что эпический герой неотделим от лирического, что Кристоф подобен Роллану. Нет, «тень» Роллана достаточно полнокровна и самостоятельна. Писатель создал героя, который был бы под стать гигантам прошлого, деятелям революции и гениальным художникам. «Он некий новый Бетховен», — писал Роллан.

«Жан-Кристоф» — эпопея «мира, в котором мы живем», полотно современности в ряду «Ругон-Маккаров» и «Современной истории». «Новое поколение, переходящее от одной войны к другой: от 1870 г. к 1914 г.», — вот что занимает писателя. Роллан не расставляет ориентиры, даже заметно притушевывает их. Но Европа рубежа веков точно нарисована могучей кистью художника. Его полот-

¹ Роман состоит из 10 т.: «Заря» (1903), «Утро» (1903), «Отрочество» (1904), «Бунт» (1906), «Ярмарка на площади» (1907), «Антуанетта» (1906), «В доме» (1908), «Подруги» (1909), «Неопалимая Купина» (1911), «Грядущий день» (1912).

но — расчет с буржуазным веком, подведение итогов у самого порога нового века. Итог таков, что всем своим содержанием роман убеждает — необходимо поскорее отбросить гнилой товар «ярмарки на площади». Ромен Роллан сделал понятие «декаданс» безликим или многоликим отрицательным героем романа, в резкой оппозиции которому находится его главный положительный герой, создающий песнь Возрождения.

Поистине великой меркой измерял Роллан человека, беря пример с таких титанов, как Бетховен или Толстой. Он готовил человека к тем грандиозным свершениям, которые ожидали его в XX веке; он предчувствовал, что этот век будет нуждаться в героях, и завещал «грядущему дню» безмерность любви, самопожертвования и мужества. Кристоф — гениален. Но он не только гениальный композитор. Он, как и Бетховен, наделен «гением сердца». В облике Кристофа Роллан создает оптимальный вариант человека, который может быть поставлен в сердце Европы, в самом центре бушующих страстей как маяк, как обнадеживающий всех пример, глядя на который можно смело шагнуть в «грядущий день». Образ гениального Кристофа правдив — гений и должен быть похож на горную вершину. Но в облике Кристофа немало от мечты Роллана, от его надежды, для реализации которой он не только наблюдал современников, но созерцал черты любимого им Бетховена и конструировал воплощение своей веры.

Культ избранной и идеализированной личности привел в своем логическом развитии к абсолютизации героя, к его обожествлению и возведению живого человека по имени Кристоф Крафт в ранг мистического начала.

Можно предположить, что именно на этом этапе развития героя он из «тени» автора превратился в «доспехи, которые сначала были мне впору, но под конец стали слишком тесны для меня», — признавался Роллан в предисловии к роману «Кола Брюньон» (1914). В «Кола Брюньоне» такая непоколебимая вера в человека, что Горький называл ее «самой изумительной книгой наших дней». Кола Брюньон похож на Кристофа, хотя он на триста лет его опередил (время действия «Кола Брюньона» — 1616 год). В нем тоже бьется «сильная жизнь», он впитывает в себя «океан жизни», а в произведениях своих видит «воплощенную жизнь». Как и в романе «Жан-Кристоф», героя настигают обязательные и постоянные удары судьбы, потеря того, что считается признаком и условием

благополучного существования. Кола тоже живет в тревожное, неустроенное время: война бушует в этой стародавней Бургундии так, как зреет она во времена Кристофа в современной Европе. А над всеми страданиями и бедами — прекрасная, вечная жизнь и неугасимый дух Кола, дух народа.

Но Кола — не Бетховен, не Толстой и не Кристоф, современник Роллана. Сила роллановского гения — в подготовленном ранее, и в то же время неожиданным воплощении любимого типа в образе поразительно своеобразном, в точно обрисованном персонаже далекого века, самую суть которого, а не только внешние данные умеет передать писатель. Образы тупоумных господ и прожорливой солдатни, образы фанатичных приверженцев различных верований сменяют друг друга, сопоставленные с истинной мудростью, гуманностью не верящего ни в каких богов Кола — с истинностью Кола, ибо все прочее — господа, боги, короли — преходяще, а вечен народ и вечна жизнь. Реалистический роман Роллана раскрывает народный характер в единстве его содержания и формы. Во французской литературе начала века роман неповторим фольклорным оформлением, прибауточным складом, художественной транскрипцией «кламсийских летописей, неверских преданий, французского фольклора и сборников галльских пословиц». Здесь все земное, все от природы — от ее красот и красок. К народу и к народному творчеству как источнику припал Роллан, прорывая мощным своим творением пути интеллигентской рафинированности и кастовости.

Сделав героя своего неразделимым с народом, Роллан свел почти на нет противоречие между активным, бунтующим героем и пассивно выжидающим народом. В книге о прошлом писатель смог точнее определить соотношение «реки жизни» и жизни народа, чем в книге о настоящем, хотя звучный смех Кола иногда и кажется смехом сквозь слезы, признаком не только безудержной силы, но и кристововского всепрятия. За чертами веселого бургундца, поклонника Вакха, порой обозначается скорбное лицо Кристофа, «тени» Роллана, — лицо человека, который всматривался с беспокойством в Европу начала XX века, где зрела война.

Когда в 1914 году война разразилась, писатель еще не успел издать «Кола Брюньона» — Роллан был в числе тех, кто резко и смело осудил империалистическую бойню. В годы войны он подготовил сборники статей — «Над

схваткой» (1915) и «Предтечи» (1919), вел «Дневник военных лет» (1914—1919). Верный своим принципам, верный интернационализму и гуманизму, Роллан противопоставил «стоглавому чудовищу, именуемому империализмом» «симфонию коллективных душ». Страстно поддерживал писатель всех, кто не был отравлен ядом национализма и милитаризма. С особой признательностью обращался Роллан к Горькому, высоко оценил появление романа Анри Барбюса «Огонь», этого «зеркала войны», вновь вспоминал о примере Толстого. Война казалась Роллану каким-то безумием, охватившим все классы и партии общества. В кризисные годы войны обостряется вера Роллана в особую роль одиноких интеллигентов, «носителей разума». К «избранникам» он и обращался, зовя спасти ценности культуры, защитить честь человечества с помощью примера любви.

Позже, в 1931 г., в знаменитой статье «Прощание с прошлым» Ромен Роллан назовет такую позицию началом «неустанного странствия, путь которого я усеял вырванными с корнем предрассудками, разоблаченными иллюзиями, отброшенными дружбами».

Этот путь пролегал позже, после войны и Октябрьской революции, в иную историческую эпоху.



ВВЕДЕНИЕ

Мировая война 1914—1918 гг. и Великая Октябрьская социалистическая революция завершили переходную эпоху, эпоху «кануна». Начался XX век не по его календарному обозначению, а по его сути — началась эпоха общего кризиса капитализма, эпоха социалистических и национально-освободительных революций.

В течение почти полувека французская литература определялась социальными бурями первой половины столетия. Социальные сражения вовлекали писателей, «ангажировали» литературу. Писатели «прощались с прошлым», порывали с предрассудками и иллюзиями, шли от созерцания к политическому действию. К 30-м годам складывался широкий фронт гуманистической литературы, прошедшей суровую проверку в годы гитлеровской оккупации Франции. «Новое искусство для нового общества» переходной эпохи становится искусством социалистического реализма, теоретические принципы и художественная практика которого создается значительной группой писателей, связанных с коммунистической партией. Авторитетен опыт молодой советской литературы. Декаданс рубежа веков перерос в модернизм современной эпохи. Однако эпоха вовлекла и «ангажировала» даже модернистов, вынужденных определять свою позицию перед лицом таких явлений XX века, как фашизм и мировые войны.

С наступлением второй половины столетия во Франции начали сказываться образ жизни и образ мысли «потребительского общества». Наступил «постмодернистский» период, который характеризуется прежде всего тем, что модернизм выдыхается, исчерпывает свои потенции. В то же время реализм, по мере ослабления стимулов, исходивших из эпопеи Сопrotивления, в условиях «потреби-

тельства» стал терять боевой пафос, определенность своих позиций, был отмечен чертами «реализма без берегов». При всем том к намечающемуся завершению XX века живую динамику сохраняет именно немодернистское, реалистическое направление французской литературы, в котором дают о себе знать плодотворные традиции многовековой национальной культуры.

АНРИ БАРБЮС И ЛИТЕРАТУРНАЯ БОРЬБА 20-Х ГОДОВ

Франция вышла из первой мировой войны победительницей, и французской буржуазии легче было добиться в 20-е годы хотя бы кратковременной стабилизации. Однако общий кризис капитализма проявился и во Франции — в 1929 г. ее поразил экономический кризис небывалой силы, а через 10 лет страна потерпела военное поражение и была оккупирована немецко-фашистскими войсками.

Мировая война и революция в России революционизировали Францию. В 1917 г. Анри Барбюс, Поль Вайян-Кутюрье и другие создают Республиканское объединение бывших фронтовиков. Объединение развернуло агитацию против войны и пропаганду революционных идей. Весной 1919 г. Барбюсом был создан первый во Франции союз демократической интеллигенции — группа «Кларте» («Ясность»).

Коммунистическая партия Франции возникла в декабре 1920 г. Барбюс стал ее членом в 1923 г. Однако всей своей деятельностью он готовил возникновение коммунистической партии — с первого дня мировой войны, когда, будучи тяжело больным человеком, он добровольно отправился на фронт, а с августа 1916 г. стал печатать потрясший современников роман «Огонь».

До этого момента **Анри Барбюс** (1873—1935) был писателем малоизвестным. Родился он в г. Аньере, в семье литератора, окончил филологический факультет. Занимался журналистикой, работал в парижских издательствах. Ранние произведения Барбюса¹ рассказывали о по-

¹ Сб. стихов «Плакальщицы» (1895), романы «Умоляющие» (1903) и «Ад» (1908).

исках истины, которыми в мире несовершенном, в «аду» действительности занимались его герои, тоже, впрочем, далекие от совершенства. Ближе к жизни сборник новелл «Мы» (1914), где возникает тема войны, где конкретизируется постоянный у Барбюса мотив трагической участи человека.

«Огонь» означал подлинно революционный переворот в творчестве не только Барбюса, ибо он обозначил собой границу эпох. Утопии остались позади, в эпохе «кануна». На смену символическим Кузнецам пришел реальный Либкнехт. Барбюс утверждал революционный идеал через познание жестокой «окопной правды». Роман вырос из фронтовых записей Барбюса и действительно кажется дневником, в котором обобщения возникают из честно рассказанных событий, случившихся с солдатами одного из множества взводов французской армии. Ранее в произведениях Барбюса над всем возвышался тот «единственный» герой, опыт сердца которого казался истиной. Здесь же героя как бы и нет — есть взвод, есть солдатская масса.

«Огонь» — необычная книга о войне, где совсем немного сражений, где нет эффектных сцен. Империалистическая война в «беспощадно правдивой», по словам Горького, книге Барбюса — это прежде всего «чудовишно тяжкий труд простого солдата» (так писал Барбюс с фронта), это повседневное его гниение в окопах, это грязь, холод, одичание. Война — это уничтожение людей и созданных человеком ценностей, приведение всего сущего к единому знаменателю зловещей «лиловой равнины», образ которой возникает в самом начале романа.

Изображение ужасов империалистической войны — не самоцель для Барбюса. Главным для него является человек на войне, конфликт войны и человека, те выводы, к которым этот человек приходит, столкнувшись со страшной действительностью кровавой бойни. В романе нет пацифистского бессильного ужаса перед войной. Человек в романе Барбюса возвышается над войной, так как в нем созревает гнев, желание бороться, желание знать правду. В. И. Ленин писал: «Одним из особенно наглядных подтверждений повсюду наблюдаемого, массового явления роста революционного сознания в массах можно признать романы Анри Барбюса: «Le feu» («В огне») и «Clarté» («Ясность») ... Превращение совершенно невежественного, целиком подавленного идеями и предрассудками обывателя и массовика в революционера именно

под влиянием войны показано необычайно сильно, талантливо, правдиво»¹.

Важнейшие статьи и речи Барбюса вошли в сборник «Речи борца» (1917—1920). К этому сборнику примыкает брошюра-манифест «Свет в бездне. О том, чего хочет группа «Кларте» (1919) и обращение к интеллигенции «С ножом в зубах» (1921). Публицистика Барбюса — это прямые обращения писателя к народу, к интеллигенции, обращения, в которых он призывает к борьбе, раскрывает глаза на сущность социальных отношений, неизменно повторяя, что эксплуататоры могут властвовать только благодаря неправде, благодаря обману.

Барбюс следил за победоносным развитием русской революции. В знаменитой статье «Мы обвиняем!» (Юманите, 1919, 12 окт.) Барбюс разоблачил организаторов интервенции в Советскую Россию.

Свидетельством формирования революционных взглядов Барбюса после 1917 г. был роман «Ясность» (1919). Горизонт его героя, Симона Полена, ограничен стенами старой комнаты, в которую он «крепко врос». Начинается война. В «Огне» «заря», т. е. момент появления революционных настроений, была концовкой; в «Ясности» она наступает быстро, открывая собой заключительную часть романа, которой не было в «Огне». Вернувшись с фронта, Симон смотрит на мир совершенно иными глазами, чем до войны, — все для него «стало видимым, как бы обнаженным», спала пелена лжи, обывательского самообольщения, он видит раскол общества на враждебные группы, он мечтает о победе народа.

В предисловии к роману «Звенья цепи» (1925), носящем характер литературного манифеста, Барбюс звал к созданию нового искусства, которое заключало бы обобщение исторического опыта, объективных закономерностей истории. Герой романа «Звенья цепи», от лица которого ведется повествование, — молодой поэт Клеман Трашель. Вновь обратившись в романе к теме превращения обывательского сознания в революционное, Барбюс стремится обусловить перелом в позиции героя познанием жизненного опыта народа на протяжении многих веков, познанием политической борьбы. Историю человечества Барбюс трактует в романе как историю бесчисленных страданий, выпадающих на долю трудящихся. Высшим

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 39. С. 106.

пределом этих страданий является в романе мировая война 1914 г.

Герои сборника повестей «Сила. Три фильма» (1926) и романа «Взлет» (1930) также постигают противоречия эксплуататорского общества и приходят к выводам о необходимости революционной борьбы. Все три повести сборника «Сила» — это напоминающие «Звенья цепи» социально-политические «обозрения», где картины прошлого и настоящего, размышления писателя лишь внешне соединены в единое целое фантастическими происшествиями.

Аллегоризм и фантастика в сборнике «Сила. Три фильма», в романе «Взлет» — способ обобщения опыта истории, попытка раздвинуть горизонты «индивидуального сознания» до горизонтов всего человечества, всего общества. Барбюс искал пути к новому эпическому искусству, в котором бы непосредственно и широко отразился опыт коллектива. «Перестроить все, сверху донизу» — такая историческая задача потребовала и перестройки искусства, перестройки героя, который отныне должен все знать и знание сделать социальной практикой. Герой изменяет и себя, и среду. Однако решая эти, поистине новаторские задачи, Барбюс прибегал к искусственным приемам. Ему настолько ненавистен был буржуазный индивидуализм, что он впадал в крайность, пытаясь потеснить «я» героя, своеобразие его внутреннего мира.

В революционной литературе 20-х годов приемы аллегорического, гротескного изображения действительности использовались нередко. Мировая бойня предстала чудовищным, фантазмагорическим отражением сути общества, его жестокости и порочности. Однако, в отличие, например, от немецких экспрессионистов, французские писатели-революционеры не теряли из виду конкретно-историческую природу этой фантазмагоричности, не распространяли ее признаки на человеческую природу как таковую.

В повести «В отпуску» (1919), в рассказах сборника «Бал слепых» (1927) **Поль Вайян-Кутюрье** (1892—1937) гротескными картинами, необычными ситуациями раскрывает лицемерную благотворительность светских людей и их нравственное вырождение (рассказы «Бал слепых», «Гигиена»), малодушие и беспринципность интеллигента, воспитанного «в страхе перед сквозняками» («Первый класс»), «подвиги» анархистов, полусумас-

шедших, одержимых духом противоречия и разрушения («Анархисты»). Вместе с **Леоном Муссином** (1890—1964) Вайян-Кутюрье написал гротескный «трагифарс» «Отец Июль» (1926). Пьеса нацелена на то, чтобы с помощью «революционного смеха» «вымести сор» буржуазного строя. Отец Июль, это не просто уродец, это буржуазный строй (он родился в июле 1789 г.), который изображен в виде бездушного существа с полдюжиной подбородков и огромным телом-пузырем, перевязанным лентой Почетного легиона.

Одновременно с обобщенным образом неизлечимо больного и уродливого буржуазного общества Барбюс, Вайян-Кутюрье, Муссинак создавали образ общества нового. В 20-е годы эти писатели посвятили немало очерков и художественных произведений Стране Советов. Эстетическая функция образа нового мира была исключительно важной для искусства, для нового метода. Без него невыполним был главный лозунг формировавшегося во Франции метода социалистического реализма — этим лозунгом была правда.

Нацеленность на правду, во многом заданная во французской литературе авторитетом «Огня», на раскрытие социальной, конкретно-исторической сути явлений (в чем сказывалась и сила национальных реалистических традиций — уже в 1919 г. Барбюс напомнил о «примере Золя») ограничила распространение условных форм в искусстве по сравнению с теми же экспрессионистами. Даже фантастика Барбюса весьма «жизнеподобна» — что фантастического в образе летчика в XX веке?! Французская революционная литература журналистична — и в силу публицистичности, и в силу социологичности она близка очерку, репортажу, эссе, историческому труду.

В предисловии к сборнику «Правдивых повестей» (1928) Барбюс писал, что их содержание он почерпнул или из событий, свидетелем которых был сам, или же из рассказов очевидцев. Сборник напоминает «Огонь» — никакой искусственности и нарочитости нет в этой книге, где царит поразительное ощущение силы и величия правды. Барбюс писал «только о фактах», о «различных фактах». Первый цикл рассказов сборника посвящен войне. Следующий цикл («Белый террор»), а также ряд рассказов последнего цикла сборника («И о прочем») создают картину «мирного времени»: террор в фашистских государствах, преступления американских дельцов, захватывающих нефть в Мексике («Привидение, которое не возвра-

щается»), предпринимающих изощренные методы уничтожения туземного населения во имя обеспечения прибылей («Кровавая нефть»). Оптимизм рассказов определяется правдивым воссозданием мужества революционеров, их веры в грядущую победу.

Впервые Барбюс посетил СССР в ноябре 1927 г., потом в 1928 г. (книги «Вот что сделано в Грузии» (1929) и «Россия» (1930)). В начале 30-х годов Барбюс сближается с Роменом Ролланом, вместе с ним участвует в подготовке Всемирного антивоенного конгресса. В 1932 г. выходит в свет книга Барбюса «Золя». Она соединяет в себе жанры романизированной биографии, научного исследования творчества Золя и эстетического манифеста. Заключительная глава книги называется «Золя в 1932 году». Это вывод книги, эстетическая программа самого Барбюса. Путь Золя убеждает в необходимости реализма, в том, что искусство обогащается на пути правды и служения передовым идеалам. Против модернистских школ заострена формула Барбюса — «реальность социальна»; необходимо воспроизводить «всю реальность», убеждает Барбюс, включая частное, интимное, но не отрывая и не противопоставляя личное общественному. Нет беспартийного искусства, доказывает Барбюс, поскольку всякое искусство участвует в классовой борьбе.

Книга Барбюса о Золя — выдающийся документ революционной эстетики XX века. Но она появилась у начала нового этапа французской истории, и путь к ней не был простым. В послевоенные годы, в годы стабилизации он затруднялся шумной активностью авангардистских школ (дадаизм, сюрреализм). Они присвоили себе монополию на революционность в искусстве, и даже Барбюс одно время склонялся к тому, чтобы революционную идею воссоединить с модернистской формой.

Центральное место в литературной жизни Франции к середине 20-х годов занял сюрреализм. В 1924 г. был опубликован первый «Манифест сюрреализма» **Андре Бретона** (1896—1966). К этому времени сюрреализм определился как самое влиятельное авангардистское течение во Франции, близкое да да и з м ¹, наследовавшее

¹ «Дадаизм» — от слова «дада», которое привлекло «дадаистов» своей бессмысленностью. «Дада ничего не значит», — заявляли они,

непосредственно опыт кубизма и футуризма, ориентировавшееся на Аполлинера — автора «сюрреалистической драмы» и каллиграмм. К концу 20-х годов сюрреалисты стали, в сущности, политической группировкой, определявшей свое отношение не только к искусству, но и к обществу, к политическим партиям. В бунтарстве французских сюрреалистов 20-х годов одна из главных причин их привлекательности для многих тогдашних писателей и художников, тем более, что поначалу это бунтарство было всеобъемлющим, обещавшим низвергнуть все устаревшие ценности буржуазного мира, открыть совершенно новые пути художественного творчества. Но новое они пытались создать расправившись со всем «старым», включая великие традиции французского искусства (издательский памфлет «Труп» об А. Франсе, подписанный в 1924 г. Бретоном, Арагоном, Элюаром, Супо и др.).

Сюрреалисты оказались в числе наиболее агрессивных и открытых противников материализма, свою задачу они видели в том, чтобы «переместить границы так называемой реальности». Реальность для «надреалистов» — прежде всего истолкованный Фрейдом мир подсознания, скрытых инстинктов, смутных порывов, болезненных чувств. Человек — вместилище этой «надреальности», «грез», в которых сливается реальное и вымышленное, прошлое и настоящее. Эта сущность проявляется во сне, в галлюцинации, в болезненном состоянии, когда расстроен или спит разум — противник сюрреалистов, объявивших подлинную войну разуму и логическому познанию.

Главное для художника, по убеждению сюрреалистов, — выключить разум и волю, превратить себя в пассивное орудие инстинктов, в аппарат, регистрирующий «непосредственную жизнь». Сюрреализм — это высвобождение запертых в подсознании желаний. Художественная аналогия примитивной, первоначальной, «неразумной» сущности — «автоматическое письмо», непо-

ниспровергая все и вся. Одно из высших выражений анархизма и нигилизма времени первой мировой войны, дадаизм сложился в нейтральной Швейцарии в 1916 г., потом центр его передвинулся в Париж. Духу дадаизма соответствовала пьеса Аполлинера «Грудь Тирезия», а на связь дадаизма с сюрреализмом указывает то обстоятельство, что именно в этой пьесе появилось понятие «сюрреализм» («сюрреалистическая драма в двух актах и с прологом»).

средственное выявление и автоматическая фиксация потока подсознательных желаний. Сюрреализм — бессвязность прежде всего, алогизм, резкие сдвиги пространственных и временных отношений. Ощущение сюрреалистической «тайны», чего-то скрытого, загадочного возникает из необычных пространственных и временных соотношений обычных вещей, точно, скрупулезно воспроизведенных (вплоть до применения фотографий). Другой прием — создание предмета, аналогии в природе не имеющего, выражение сюрреалистической «грезы» и подспудного желания в странном, загадочном образе, отвлеченном и мистифицирующем.

Поставив перед искусством задачу создания объектов, «не имеющих эквивалента в природе», сюрреализм толкал художника на путь самого крайнего субъективизма и формализма, на путь поисков чисто внешней необычности. Искусство сводилось в конечном счете к ремесленному, техническому приему, хотя сюрреализм претендовал на абсолютную революцию и полное освобождение искусства.

В 20-е годы, в момент бурного всплеска французского авангардизма, все еще прочными были позиции довоенного импрессионизма и символизма. При всем значении символизма для формирования модернистской эстетики символизм казался устаревшей традицией. Отчасти это объяснялось и тем, что в 20-е годы крупнейшие поэты-символисты Франции были действительно политически консервативны, казались живым воплощением давно пройденных этапов, изживших себя общественных идеалов. Так было с **Полем Клоделем** (1868—1955), который еще в 1886 г. «открыл», по его словам, Рембо, но, в отличие от этого бунтаря и атеиста, согласовал символизм с выражением религиозной концепции мира. Клодель написал немало поэтических произведений, много драм, пытаясь создать грандиозную картину Вселенной, где торжествует божья воля. При внешней внушительности этой картины, при могучей метафоричности клоделевского стиха явственно ощутима его искусственность и псевдоклассицистичность. Поэт вводил элементы жизни, воспроизводил напряженную душевную борьбу, но неизменно вел героев к богу и смирению. Писал Клодель ритмической прозой.

Еще в конце прошлого века увлекался Малларме и начал печататься **Поль Валери** (1871—1945), ставший известным после публикации поэмы «Молодая Парка»

(1917). Написано Валери немного, основное поэтическое произведение — сборник «Очарования» (1922). В пору сюрреализма выгодно выделялось стремление Валери к совершенству формы. Когда поэзию захлестывал «автоматизм» и творческий акт все чаще сводился к процессу интуитивному, Валери отстаивал и обосновывал необходимость для художника труда и размышления. Его особенно привлекали традиции французского классицизма. Валери старался избегать крайностей символизма и воссоединить в поэзии рациональное и эмоциональное начала. Однако, считая «идиотскими» попытки познать действительность, он держал поэзию в рамках рассудочности и отвлеченного философствования, отчего проистекала зашифрованность и некоторая анахроничность его рафинированного, тщательно отделанного стиха.

20-е годы — время признания и славы Марселя Пруста, популярности **Андре Жида**. Главное произведение Жида в 20-е годы — роман «Фальшивомонетки» (1925), высоко ценимый поклонниками той линии в развитии французского романа, которая быстро превратила его в «антироман». Хотя «Фальшивомонетки» посвящены Мартен дю Гару «в знак глубокой дружбы», хотя и роман Жида начинается с того, что молодой человек бежит из дому, как Жак Тибо, потрясая своего отца, чиновника, строптивостью и непокорностью, — произведение Жида основывается на совершенно иных принципах, нежели «Семья Тибо». Заложенная в произведении Жида бунтарская идея приобретает не социально-конкретный (подобно бунту Жака Тибо), но характерный для «имморалиста» смысл «свободного выбора», предваряющего этику экзистенциализма. Жид «жметя к реальности» и «все» хочет ввести в роман — создать роман, которому, как и его герою, «все было бы позволено». Один из героев произведения, наиболее значимый для его понимания, — писатель Эдуард, набрасывает заметки о романе под названием «Фальшивомонетки». Он намерен создать роман, в котором бы не было сюжета, хронологической последовательности, внешних событий, диалогов, описания персонажей, изображения характеров. Таким образом, «чистый роман», появление которого возведено в «Фальшивомонетках», осознается прежде всего как средство разрушения реалистического романа на основе релятивизма и субъективизма.

Необыкновенная популярность Марселя Пруста именно в 20-е годы, авторитет Жида и одновременно успех

сюрреалистов, пропагандировавших Фрейда, успех первых романов Мальро объясняется возросшим в кризисные годы интересом к личности, к индивидуальной психологии. Тогда могло показаться, что накануне войны Франс исчерпал возможности типизации отрицательного персонажа, представив его в образе пингвина, античеловека, а Роллан в образе Жан-Кристофа исчерпал возможности типизации героя идеального. Литература обратилась к «рядовому» сознанию, к внутреннему миру человека «как такового». В своем эссе «Роман» (1928) Франсуа Мориак (1885—1968), к тому времени снискавший известность рядом романов («Поцелуй прокаженному», «Тереза Дескейру» и др.), возвестил, что роман ныне интересен в той степени, в какой он удаляется от «бальзаковского типа», в какой он познает «не группы, а индивидуумы». Потому-то Мориак в числе властителей дум назвал Пруста, Жида; последнего — за то, что тот донес до французов опыт Достоевского, которым «все глубоко отмечены». При этом романы самого Мориака содержали очень сложную систему детерминант, в которую входили и католицизм писателя, и его возраставшая антибуржуазность, и верность традиции реализма, и увлечение модернизмом.

Проблема «человек и общество» не теряла своего значения. Правда, в 20-е годы она особенно привлекала писателей-революционеров, выковывавших новое, революционное понимание этой проблемы, понимание человека как преобразователя общества. Что же касается критических реалистов, то они в этих обстоятельствах особенно ясно осознавали свои связи с традицией — с традицией реалистического познания личности в ее отличии от того, что обозначилось уже в 20-е годы как модернистское понимание человека и общества.

Так, Андре Моруа (псевд. Э. Герцога, 1885—1967) написал «Путешествие в страну эстетов» (1929) о фантастическом посещении острова, на котором поселились эстеты. Они боготворят Пруста и занимаются только искусством. Но беззаботно живущим эстетам не о чем писать, так как они совершенно утратили связь с жизнью и не понимают, что лишь борьба создает живые чувства. Более совершенные произведения создаются теми тружениками, которые на острове эстетов взяли на себя всю практическую деятельность. Показательно пристрастие Моруа к великим литературным традициям: к 20-м годам относятся такие известные «романизированные

биографии», как «Ариэль, или Жизнь Шелли» (1923) и «Байрон» (1930) ¹.

В то же время Роже Мартен дю Гар (1881—1958) напоминал, что он «из школы Толстого, а не из школы Пруста». Отмечая в «Заметках об Андре Жиде», что в декабре 1920 г. Жид познакомил его с планом своего романа «Фальшивомонетки», Мартен дю Гар писал: «Видно, до какой степени понимание нами романа различно, даже противоположно».

Накануне войны Мартен дю Гар опубликовал романы «Быть!» и «Жан Баруа», фарс «Завещание папаши Лелё». Весной 1920 г. он приступил к разработке детального плана своего главного творения — романа «Семья Тибо» ². Мартен дю Гар писал, что его увлекла мысль рассказать историю двух братьев — бунтаря и человека с инстинктом порядка и меры, различных по темпераменту и в то же время во многом сходных. Занимал его прежде всего определенный тип человека, писатель задумывал детальное раскрытие того или иного характера. При этом он указывал, что для него невозможно представить героя его произведений вне «времени, общества, истории». Он особенно чтит Льва Толстого за правдивость и за то, что Толстой «глубину вещей» представляет так, что автор ненавязчив, а герои как бы живут своей жизнью. Мартен дю Гар высоко ценил возможности объективной манеры повествования и пытался даже создать роман, в котором были бы использованы приемы драматургического искусства: «Жан Баруа» — это «роман в диалогах», связанных большими авторскими ремарками.

Созданные в 20-е годы части «Семьи Тибо» — классический реалистический семейный роман. Множатся сцены жизни Тибо и Фонтаненов; писатель фиксирует печать времени на их внешнем и внутреннем облике. Но за обыденностью жизненных происшествий в романе едва скрывается, все время прорываясь наружу, драматическая история Жака, который «задыхается» и которому все, что приходится делать, «ненавистно и губительно». Такой

¹ Позже Моруа обратился к французской классике и издал известные книги — «Шатобриан» (1938), «В поисках Марселя Пруста» (1949), «Лелия, или Жизнь Жорж Санд» (1952), «Олимпико, или Жизнь Виктора Гюго» (1955), «Три Дюма» (1957), «Прометей, или Жизнь Бальзака» (1965).

² «Семья Тибо» состоит из следующих частей: «Серая тетрадь» (1922), «Исправительная колония» (1922), «Солнечная пора» (1923), «Консультация» (1928), «La sorellina» (1928), «Смерть отца» (1929), «Лето 1914 года» (1936), «Эпилог» (1940).

конфликт придает своеобразие традиционному на первый взгляд роману Мартен дю Гара. Больше показывая Антуана, чем Жака, писатель делает именно Жака, его возмущение, его запятанную и растущую ненависть стержнем всей проблематики.

Ромен Роллан тоже искал форму для раскрытия внутреннего мира. Но он продолжал, по его словам, решать великую проблему отношения человека и общества. Писатель стремился к тому, чтобы его герой был на уровне нового, революционного века.

Роллан сознавался, что чувствовал себя «загнанным в тупик войны». Его «социализм чувства» подвергся суровому испытанию. Еще острее, чем до войны, ощущал он кризис буржуазного общества. «Несите Европе мир и свободу», — обращался Роллан к революционной России. В 1919 г. он выступил против блокады и интервенции, назвав «гнусным преступлением» попытки задушить революцию.

В своей послевоенной публицистике Роллан призывал противопоставить прошлому будущее, укрепить веру в могучие, неиссякаемые творческие силы человечества. Но ему казалось, что интеллигенты — это «носители разума», стоящие над классами и партиями, вне конфликта эксплуататоров и эксплуатируемых. В 1921—1922 гг. между ним и Анри Барбюсом возникла открытая дискуссия. Роллан выдвигал тогда в качестве наиболее действенного средства борьбы «неприятие», отказ от соучастия в преступной деятельности буржуазного государства. С этим было связано и обращение Роллана к Ганди. Роллан изучает индийскую философию и пишет исследования («Махатма Ганди» и др.), в которых провозглашает «философию высшей мудрости», заключающуюся в самопознании, самоусовершенствовании «независимого духа» и идеях пассивного сопротивления злу.

Публицистике Романа Роллана близки его романтические повести «Пьер и Люс» (1918), «Клерамбо. История одной свободной совести в годы войны» (1920) и пьеса «Лилюли» (1919). Обобщенная зарисовка ужасов империалистической войны, отвратительной буржуазной цивилизации совмещается здесь с созданием романтических «оазисов». Таковы влюбленные Пьер и Люс, возвышающиеся над партиями, над политической борьбой как островок высоких чувств; таков Клерамбо — «человек со свободной совестью», одинокий хранитель света разума, пытавшийся создать надпартийное объединение свобод-

ных умов. В сатирической пьесе «Лилюли» сменяют друг друга гротескные, почти опереточные фигуры увешанного оружием Мира, развязной Свободы с кнутом, Равенства со стригущими всех ножницами, людоеда Братства с вилкой в руках и молитвой на устах, Господа бога в виде болтливого торговца, распродающего божков и т. п. В уродливых, противоестественных фигурах воплощены парадоксальность, нелепость буржуазного общества, превратившего возвышенные идеалы в своих слуг.

Близки антивоенным повестям пьесы цикла «Театр революции», написанные в 20-е годы («Игра любви и смерти», 1924; «Вербное воскресение», 1926; «Леониды», 1927). Роллан писал, что не стремится к достоверности, так как силы, которые он рисует, вечны и абсолютны. Он пытается увидеть гуманность и разумность не столько в выполнении конкретных общественно-прогрессивных задач, сколько в «чистой человечности».

К концу 20-х годов Роллан вступает в борьбу против угрозы новой бойни, против фашизма. На весь мир звучал его встревоженный, предупреждающий об опасности голос. Роллан укрепляет свои дружеские связи с СССР как последовательным борцом против реакции. Он приходит к мысли, что для уничтожения империалистических войн необходимо уничтожить их социальную первопричину — капиталистическую систему: «Через революцию — к миру», «Прощание с прошлым» (1931) — так называет он одну из самых сильных статей этого времени. Душевная смелость, прямота суждений, присущие Роллану, сказались здесь в мужественном самокритическом прощании с идеалами, в прошлом дорогими писателю. Сознывая, что путь его типичен для демократической интеллигенции капиталистических стран, Роллан собирает статьи в сборники «Пятнадцать лет борьбы» (1935), «Через революцию — к миру» (1935) и «Спутники» (1936). Он осуждает презрение к политике, утверждая, что нужно прежде всего накормить голодных, дать свободу угнетенным, признает, что независимость мысли, как он понимал ее в конце мировой войны, — это «растение, корни которого лишены земли». Он призывает писателей приблизиться к народу, укрепить связь с массами (статья «О роли писателя в современном обществе», 1935).

Роллан высоко оценил советскую литературу. В ней он видел продолжение традиции русской реалистической литературы, обогащенной порывом к социалистическому идеалу, духом коллективизма, верой в будущее. Особой

любовью и уважением Роллана пользовался А. М. Горький. Эволюция великого французского писателя выразилась и в признании огромного значения Горького. В 1935 г. в качестве гостя А. М. Горького Ромен Роллан посетил Советский Союз.

Очерком «Ленин, искусство и действие» (1934) писатель закончил сборник «Спутники». Он пишет о Ленине как о человеке действия, о борце, гении революции. Суждения Ленина о Толстом кажутся Роллану настолько глубокими, что он считает возможным применить их и к другим великим творцам и к другим эпохам. Задачей художника Роллан считает выполнение завета Ленина — верить в творческие силы масс, проникать в объективные законы общественной жизни, отражая их в искусстве.

Замысел «Очарованной души»¹ возник и зрел у Роллана давно, еще в те годы, когда не был закончен «Жан-Кристоф». Как и в «Жан-Кристофе», внутренняя близость героев их создателю, Роллану обуславливает необычный жанр романа — романа лирического, «аранжирующего» внутренний мир эпического героя и близкого ему лирического героя. «Каково бы ни было это произведение, оно — музыка», — писал Роллан об «Очарованной душе» и размышлял о нем как о симфонии, в которой «сливаются лейтмотивы», «переплетаются музыкальные фразы», звучат «мелодии»; «созвучия» нетрудно увидеть и в системе образов романа, в постоянных соотношениях параллельных и контрастирующих тем (Аннета и Сильвия, мать и сын и т. п.). Ромен Роллан «слышал» свое творение и звал читателя прислушиваться к нему. Вновь, как и в «Жан-Кристофе», перед нами симфония души, воспроизводимая во всех нюансах.

Роллану было свойственно острое чувство движения, развития жизни. Свою задачу он усматривал в том, чтобы «море увидеть в капле», весь мир — в Аннете или Марке. А это «море жизни» для него — созвучие, возникающее из многоголосого хора, единство противоположностей. Гармония в представлении Роллана — не радужная, розовая идиллия, но движение через борьбу, через страдания. Герои его должны испить чашу бытия до конца, а чаша эта часто бывает горькой. Роллановские герои, свобододюби-

¹ Состоит из книг: «Аннета и Сильвия» (1921), «Лето» (1923), «Мать и сын» (1926), «Провозвестница», в которую входят «Смерть одного мира» (1932) и «Роды» (1933).

вые и мужественные интеллигенты, поставлены перед лицом всемирно-исторического процесса гибели старого, эксплуататорского уклада и перед необходимостью найти путь к новому обществу. Но «Очарованная душа» не только рассказывает о том, как Аннета, Марк ищут истину — роман сам по себе есть поиски истины, есть открытие смысла, содержания XX века как революционной эпохи, приобщение и автора, и героя к этой революционности. Вот почему «Очарованная душа» вместе с изменением отношения к миру, к герою заключает в себе и изменение эстетических принципов от комплекса романтических (особенно в изображении положительного героя) и критически-реалистических принципов (преимущественно в изображении отрицательных персонажей и обстоятельств) к социалистическому реализму, уже очевидному в «Провозвестнице».

В «Провозвестнице» эволюция центральных героев определяется развитием общественной борьбы, а не саморазвитием их душ. Из части Природы герои превращаются в часть Истории, движущий механизм которой они познали. «Провозвестница» сосредотачивает внимание на силах прогресса, на героях, осуществляющих неодолимое движение к лучшему будущему, конкретным воплощением которого является в романе действительность СССР.

В последней пьесе цикла «Театр революции» — «Робеспьер» (1939) — Роллан подлинно историчен. Если ранее Робеспьер был воплощением бесчеловечной догмы, а абстрактные принципы гуманизма противостояли революционной необходимости, то теперь человечность и революционность сливаются. В «Робеспьере» Роллан смог сделать критерием оценки прошлого народные интересы, интересы революции и реального общественного развития. Широко развернутая борьба общественных сил придает пьесе острую конфликтность, напряженность, драматизм. Роллан изображает врагов революции, торгашей и спекулянтов, подкупающих всех, кто сластолюбив и жаден, кто не сделал, подобно Робеспьеру, бескорыстное служение революции своим высшим идеалом. Теперь уже не только аристократы и реакционная буржуазия порицаются как враги революции, но и в оценке жирондистов, в частности Дантона, Роллан исходит из их роли в революции. Более того, делая интересы народа высшим критерием оценки революционера, Роллан определяет ограниченность революционности самого Робеспьера.

Незадолго до войны Роллан вернулся во Францию после длительного пребывания в Швейцарии. В его произведениях усилилась созерцательность и отвлеченность. Ромен Роллан завершил тогда цикл книг о Бетховене («Бетховен. Великие творческие эпохи»), двухтомный труд о Шарле Пеге (1943), автобиографические книги. Литературная деятельность великого писателя в годы войны была формой протеста против фашистского варварства, которому Роллан противопоставлял ценности культуры, великие достижения искусства. Роллан ненавидел оккупантов, верил в победу над фашизмом. В числе его последних выступлений — выражение радости по поводу освобождения Парижа осенью 1944 г.

ЛИТЕРАТУРА 30-Х ГОДОВ

В 30-х гг. резко изменилась политическая и идеологическая атмосфера Франции. События нарастали стремительно, страна была взбудоражена, противоречия обострены. 6 февраля 1934 г. была предпринята попытка фашистского переворота. От всеобщей забастовки 12 февраля 1934 г. к созданию Народного фронта, объединению всех левых сил, к победе этого объединения на выборах в парламент весной 1936 г. — так нарастало антифашистское движение, всколыхнувшее страну.

Сплачиваются прогрессивные силы французской литературы, оформляется лагерь демократических писателей. В 1932 г. создано Объединение революционных писателей и художников Франции, Генеральным секретарем его был Вайян-Кутюрье; Объединение издавало журнал «Коммуна». Это была боевая организация, принимавшая непосредственное участие в бурной политической жизни страны. В феврале 1934 г. она участвовала в борьбе против фашистской угрозы, выпустила декларацию, призывающую интеллигенцию и пролетариат к объединению. В июне 1935 г. в Париже собрался Международный конгресс писателей в защиту культуры.

Поднимая знамя национальной независимости и антифашистского движения, Французская коммунистическая партия вырабатывает в 30-е годы принципы своей культурной политики, свою эстетическую программу. На пленумах ЦК ФКП в 1936 и 1937 гг. Вайян-Кутюрье напомнил об исторической миссии пролетариата и его коммунистической партии: «Мы, коммунисты, продолжаем Францию... и потому, что мы продолжаем Францию, мы

хотим спасти культуру». В 30-е годы возрастает интерес к марксизму; публикуются работы основоположников марксизма-ленинизма, впервые французы знакомятся с их эстетическими взглядами. Марксистская мысль овладевала областью, в которую во Франции она (после статей «Поля Лафарга, переизданных в 1936 г.) почти не проникала,— областью эстетики.

В центр внимания выдвинулся вопрос о реализме. В статьях и речах Барбюса, Вайяна-Кутюрье, Арагона и других дебатруется вопрос о социалистическом реализме как методе французского революционного искусства. I съезд советских писателей, давший определение метода социалистического реализма, помог французским писателям-демократам в их борьбе за реализм, позволил осознать те процессы, которые происходили и во Франции. В 30-е годы новый художественный принцип ясно определился в творческой практике ряда крупнейших французских писателей, оформилось литературное движение под лозунгом социалистического реализма как теоретически осмысленного принципа искусства. Симптоматично то, что в это движение в 30-е годы вовлекаются писатели различных литературных направлений и общественно-идеологических позиций — от Вайяна-Кутюрье, одного из основателей компартии Франции, до недавнего анархиста Арагона, от активистов рабочей прессы до утонченного интеллигента Роллана, до Жана-Ришара Блока (особенно с момента появления его публицистической книги «Испания! Испания!»).

Возрождается вкус к эпосу, к идеям активного гуманизма, к личности, вовлеченной в социальные битвы, к роллановскому «дыханию героев». В 30-е годы Мартен дю Гар — писатель, далекий от прямого участия в политической борьбе,— выражает сожаление, что не может прожить вторую жизнь, жизнь революционера. Он возвращается к «Семье Тибо», осознавая новые задачи, которые время поставило перед реализмом, преобразуя семейную хронику в эпопею, в социально-политический роман («Лето 1914 года», «Эпилог»). Его по-прежнему увлекает личность, характер, но исходит он из убеждения, что всколыхнувшие весь мир события «потрясли и частную жизнь». Мартен дю Гар вводит своих героев в обстановку напряженной политической жизни лета 1914 г., делает их участниками исторических событий.

Не только и, пожалуй, не столько герои, созданные Антуаном де Сент-Экзюпери (1900—1944), сколько

сам писатель, его искания и порывы могут быть поставлены рядом с исканиями, порывами братьев Тибо как характерное явление времени.

От книг Сент-Экзюпери («Ночной полет», 1931; «Земля людей», 1939) веяло поэзией сурового долга и дела, что как раз характерно для 30-х годов, когда многие зарубежные писатели, прощавшиеся с прошлым, с иллюзиями созерцательности и отвлеченности, выходили на позиции активного гуманизма. «Быть человеком — это значит чувствовать свою ответственность», — писал Сент-Экзюпери, и эти слова воспринимаются как знамение времени.

Творчество Сент-Экзюпери казалось необычайно своевременным и непривычной, новой тематикой — авиация, полеты, дальние страны, небесные просторы, и его героем — мужественным, самоотверженным. И в то же время Сент-Экзюпери — это летчик-мыслитель, писатель-мыслитель, и самолет не уносит его героев в мир экзотический, а «погружает человека во все старые проблемы». Поэтому естественно было и появление таких внешне отличных от жанра «записок пилота» книг, как «Цитадель», незаконченной книги (хотя она писалась с 1936 г.), в которую он время от времени заносил свои размышления. Совсем в иной, поэтической и иносказательной форме раскрылась философичность Сент-Экзюпери в сказке «Маленький принц» (1943). Произведениям Сент-Экзюпери присущ романтизм. Где-то за пределами хорошо известного писателю и реалистически воспроизводимого им мира начинался мир плохо известный, мир, который возбуждал много вопросов, а писателю не доставало ответов. Но все же Сент-Экзюпери, даже не всегда умея ответить, задавал вопросы: эта взбудораженность, эти поиски сами по себе — замечательное качество писателя и черта времени.

Укрепление реалистической основы искусства в условиях 30-х годов, возрождение эпических жанров можно видеть в творчестве крупнейших писателей из довоенной группы унаимистов.

С 1933 г. издавался 10-томный роман **Жоржа Дюамеля** (1884—1966) «Хроника семьи Паскье». Дюамель писал о своем восхищении Бальзаком, о том, что история семьи Паскье позволяет «увидеть и историю нашего времени». Социально-семейный роман «Хроника семьи Паскье» неизмеримо шире, содержательнее, чем роман «Жизнь и приключения Салавена», написанный Дюамелем в 20-е годы. К новым особенностям критического реализма

Дюамеля относится его попытка создать образ героя свобододолюбивого, преданного возвышенным идеалам. Сопоставление братьев Паскье напоминает о сопоставлении братьев Тибо в романе Мартен дю Гара. Лоран говорит о своей «страстной жажде героического» и вспоминает слова Ромена Роллана о «дыхании героев». Путь Лорана — это путь освобождения от иллюзий, хотя он и не смеет оторваться от своего класса.

В 1932 г. глава французского унанимизма **Жюль Ромен** начал публикацию романа «Люди доброй воли». В предисловии он противопоставил свое произведение «роману одного героя», подчиняющему раскрытие общества показу внутреннего мира. Жюль Ромен задался «бальзаковской» целью — показать общество. В его романе — большое количество персонажей, представляющих различные общественные слои, от правящих кругов до бедноты (книги «Властители», «Созидатели», «Униженные» и т. п.), зарисовки постыдных нравов буржуазно-аристократического общества. «Людьми доброй воли» оказываются в романе Жалез и Жерфаньон — интеллигенты-просветители, стоящие «над классами». Внешне уподобляя свой роман научному исследованию общества, Жюль Ромен не мог преодолеть беспорядка, который торжествует в его огромном (27-томном) и хаотическом творении. Здесь важное и незначительное в одном ряду, реалистическая типизация соседствует с самым крайним натурализмом, детерминизм — с мистикой.

Затрудненный, но все же неуклонный процесс просачивания актуальных общественных проблем в искусство виден и в созданных в 30-е годы романах **Франсуа Мориака**. Среди наиболее известных — «Клубок змей» (1932). В обычном для него жанре семейного романа, романа-исповеди, с обычной заданностью чисто церковной идеи «душа — низкое существо», а герой — «презренный грешник», обреченный на страдание, Мориак сумел, однако, показать социальную обусловленность и характерность целого комплекса, целой системы взглядов героя-буржуа и буржуазной семьи. Герой тяжело болен, он топчется сказать свое последнее слово, сказать правду, разорвать привычную для него паутину лицемерия и лжи. Только теперь он решился отступить от уклада внешне благопристойной и приличной буржуазной семьи, которая на самом деле не что иное, как «Клубок змей». «Клубок змей» и в его душе, а рассказывает он о том, как возник этот клубок, как человек стал «великим мастером убивать

в себе всякое чувство» и «довольствоваться отношениями, которые покупаются за условленную заранее цену».

В романе «Дорога в никуда» (1939), как и в романе «Клубок змей», золото отравляет героев, извращает и искажает самые естественные чувства и связи, превращает людей в «гадюк». Более определенно, чем когда-либо ранее Мориак говорит в этой книге о необходимости «изменить лик» земли, покончить с царством золота. «Революция или бог» — эти слова произносит один из героев романа, поэт Пьер Костадо. Он рассуждает о несправедливости буржуазного общества, о бедных, об эксплуатации. В «темнице одиночества», в которой оказывается, по Мориаку, каждый человек, перед лицом того «никуда», к которому влекутся люди, лишь бог — спасение и утешение. Денежные отношения, опутывающие героев Мориака как липкая и губительная паутина, приобретают в его романах видимость какого-то проклятья, одной из вечных и фатальных сил.

Заметную трансформацию претерпевает в те годы и драматургия. Французская драматургия не смогла вернуть себе позиций, завоеванных в XIX веке — в эпоху славных романтических баталий. В начале века в театре подвизался модернизм. **Арман Салакру** (род. в 1899 г.) был одним из числа многих отошедших от сюрреализма писателей. В 30-е годы в драматургии Салакру все определеннее обозначается сатирическая антибуржуазная тенденция («Человек, подобный другим», 1936) даже с уловимым антифашистским оттенком («Земля кругла», 1938). Однако на французской сцене в 20—30-е годы бытовала традиция эффектного театрального зрелища. Многим она обязана творчеству **Жана Жироду** (1882—1944). Значительная часть пьес Жироду — «перелицованные» античные сюжеты. Жироду стал создателем «мифологического театра», одного из главных направлений французской драмы XX века. Прошлое модернизируется, традиционные ситуации наполняются намеками на современность, тогда как современность обряжается в костюм далекого прошлого («Амфитрион 38»). Комический эффект такого соотношения велик; Жироду остроумен, исключительно изобретателен. Но пьесы Жана Жироду — это не просто эффектное зрелище, созданное виртуозом-комедиографом. Основа «мифологического театра» — релятивизм и глубочайший пессимизм. Маскарад исторических эпох предварял экзистенциалистское отрицание объективной закономерности исторического процесса.

Однако и творчество Жироду в 30-е годы заметно изменялось. В 1935 г. была представлена драма «Троянской войны не будет». Здесь известные легендарные герои — Елена, дочь Зевса и Леды, похитивший Елену Красавец Парис, здесь Гектор, вещая Кассандра и т. п. Легендарное и величественное снижается в комических ситуациях и забавных диалогах героев-острословов, ведущих словесные дуэли. Через остроумные реплики и пикантные разговоры пробивается назойливая и неотвратимая тема — тема войны. Все, что происходит, воспринимается как недолгий перерыв между войнами: «Эта война — последняя... А за ней другая». «Троянской войны не будет» — политическая трагикомедия с актуальнейшим содержанием. Но драмы наших современников могут сыграть и персонажи из далекого прошлого: ничто в сущности, не изменилось за многие сотни лет человеческой истории, уверяет Жироду.

Другим примером формирования пессимистического и метафизического отклика на социальные конфликты 20—30-х годов является творчество **Андре Мальро** (1901—1976). Романы Мальро — важнейшая веха развития широко распространившегося искусства, рисующего мир современный в образе «абсурдного мира». Истолкование жизни как бесцельного, бессодержательного существования (в духе идей Андре Жида), лишённого идеалов и объективных законов, Мальро воссоединил с изображением важнейших политических событий современности. В романе «Завоеватели» (1928), изображая подлинные события китайской революции, Мальро сохранил верность лишь некоторым фактам, внешней стороне этих событий. Герои-революционеры превращены писателем в обитателей «абсурдного мира». Силу свою, мужественность и энергию герои Мальро находят именно в мысли об абсурдности мира. Они утверждают себя, свое существование в усилении, в активном действии. Мальро мог придать ему конкретно-историческое оформление — ведь Гарин и другие герои романа «Завоеватели» борются на баррикадах народной революции. В следующем романе, «Королевская дорога» (1930), те же, в сущности, герои заняты отнюдь не революцией — в диких местах ищут они старые замки. Лишь пароксизмы, острые до болезненности ощущения, лишь головокружительная авантюра позволяют — на одно лишь мгновение — создать иллюзию жизни, утвердить свое «я». Героям Мальро доступна только «игра со смертью» — они истинные игроки.

В 30-е годы с каждым новым романом — «Условия человеческого существования» (1933), «Время презрения» (1935), «Надежда» (1937) — Мальро все внимательнее рассматривал черты героев, которые борются во имя высоких целей с социальным злом. Таков немецкий подпольщик — антифашист в посвященном «немецким товарищам» романе «Время презрения». Таковы коммунисты-антифашисты — герои посвященного «моим товарищам по Теруэльскому бою» романа «Надежда», романа о войне в Испании. Участник этой войны, он смог рассказать о героической борьбе испанского народа, о людях, которые сражались во имя жизни, а не во имя смерти. Надежда пробивалась в книгах Мальро, чувство товарищества пришло на смену чувству одиночества. Но в романе «Время презрения» герой, оставшись один на один с собой в тюремной камере, сразу же уподобляется опустошенным, лишенным веры и убеждений героям первых книг писателя.

В конце 30-х годов фашизм одерживал легкие победы, и угроза фашизма нависла над миром. Потерпела поражение Испанская республика, с которой многие интеллигенты Западной Европы связывали свои надежды. Во Франции разваливался Народный фронт. Многие были сбиты с толку, дезориентированы в сложной обстановке. Распространялись настроения уныния и пессимизма. В литературе возникли трагические интонации, нарастало ощущение катастрофы.

Не случайно накануне войны завершилось становление экзистенциалистской философии и литературы, подготовленной творчеством Жида и Мальро — роман Сартра «Тошнота» был опубликован в 1938 г. В атмосфере кануна войны большую популярность получили романы **Луи Фердинанда Селина** (1897—1961) «Путешествие на край ночи» (1932) и «Смерть в кредит» (1936) с их патологическим отвращением к человеку, их злобным цинизмом, вызывающе нелитературным языком и «базарным» стилем. «Дух Виши» был более чем ощутим уже тогда, до начала войны, до появления на свет этого марионеточного правительства.

ЛИТЕРАТУРА СОПРОТИВЛЕНИЯ

В сентябре 1939 г. Франция вступила в войну с Германией. До мая 1940 г. она переживала период «странной войны», когда правители Франции вместо того, чтобы бо-

роться с фашизмом, усердствовали в преследовании французских демократических сил. 10 мая 1940 г. в страну вторглись немецкие войска, и уже 25 июня была подписана капитуляция. Две трети страны были оккупированы, а на остальной части обосновалось недолговечное марионеточное «государство Виши»; в ноябре 1942 г. гитлеровцы заняли всю страну.

Оккупация Франции провела резкое размежевание в литературе. Черта прошла прежде всего между теми, кто предал, смирился, и теми, кто оказался способным к сопротивлению, кого увлекла борьба. Движение Сопротивления нарастало с каждым годом, вылившись в 1944 г. в народное восстание, освободившее от гитлеровцев Париж. Это движение было сложным по своему политическому составу — политически сложным был и облик литературы Сопротивления.

Коммунисты были самой активной частью патриотической литературы; им принадлежала ведущая роль в организации писателей-антифашистов, в создании (в 1941 г.) Национального комитета писателей, в издании патриотической литературы, в выработке эстетических принципов литературы Сопротивления. Печатным органом Национального комитета стала газета «Леттр франсэз». Это подпольное литературное издание готовили писатель-коммунист, в недавнем прошлом редактор журнала «Коммюн», Жак Декур и писатель Жан Полан. Однако Декур не увидел плода своих трудов — весной 1942 г. гитлеровцы расстреляли его, а первый номер газеты вышел осенью того же года. В Париже действовало также подпольное издательство «Полночь», организованное Веркором, на юге — издательства «Звезды» и «Французская библиотека», объединившие вокруг себя писателей Сопротивления.

Неоднородная в политическом отношении, эта литература была неоднородной и в своих художественных принципах. Конечно, борьба против оккупантов у очень разных писателей пробуждала гражданские чувства, обостряла внимание к политическим проблемам, демократизировала их искусство. В этой борьбе преодолевались распространившиеся накануне войны и в годы «странной войны» настроения растерянности и пессимизма. Война поставила литературу перед событиями крупными, общенациональными, вывела искусство из плена эстетства и субъективизма, из плена мелкой проблематики. Развивалось чувство ответственности и общественной значимости искусства.

Плодотворное влияние Сопrotивления обнаружилось сильнее всего в поэзии. Поэзия тогда необычайно оживилась, она заняла не только в жизни искусства, но в жизни французского общества такое место, которого, пожалуй, никогда ранее не занимала. Неудивительно, что утвердилась она как национальная и как реалистическая поэзия.

Примером для многих стал путь Арагона и Элюара. **Поль Элюар** (псевд. Гренделя, 1895—1952), как и Арагон, нашел источник поэтического вдохновения в боевых делах патриотов. К тому были известные предпосылки и ранее — в годы первой мировой войны начинающий поэт воспевал жизнь, любовь, мир (сб. «Стихи в защиту мира», 1918; первый сборник стихов Элюара был издан в 1917 г.), а в 1936 г. он был в Испании и в его стихах появились новые общественные, антифашистские темы (сб. «Естественное течение», 1938). Элюар, однако, долгое время не чуждался принципов сюрреалистической поэзии, «уничтожающей видимый мир». Сборникам 20-х — начала 30-х годов («Средоточие боли», «Непосредственная жизнь» и др.) недоставало ошутимого, конкретного образа человека; чувства растворялись в цепи бесчисленных «неожиданностей», ассоциаций и метафор. От крайностей сюрреализма поэзию Элюара спасал неизменный лиризм, все более осознававшееся поэтом тяготение к «другим», к «общности» и забота о простоте выражения. Характерной особенностью стиха Элюара была внешняя простота, доходившая порой до инфантильности, и крайняя усложненность, часто странность субъективного образа, что делает многие стихотворения раннего Элюара (внешне кажущиеся порой примитивными) загадочными, трудными для понимания. Элюар писал преимущественно небольшие стихи, рассудочные и в то же время с особой, доверительной откровенностью. Его поэзия 20—30-х годов была лишена какой-либо определенной ритмической организации, в стихах не было ни точного размера, ни рифмы; писал он и стихотворения в прозе.

В годы Сопrotивления (сб. «Поэзия и правда», 1942; «Лицом к лицу с немцами», 1945) исчезает однообразие, отвлеченность поэтической тематики и образности. В предисловии к коллективному сборнику «Честь поэтов» (1943), прозвучавшему как декларация принципов поэзии Сопrotивления, Элюар писал о необходимости для поэзии обратиться к реальной действительности и к борьбе. Неизмеримо обогащается «я» лирического героя и совершенно иной становится тематика поэзии. Нежность

и гнев, горечь и ирония совмещаются в элюаровских зарисовках разоренной врагом, нищей, но великой Франции, непокоренного мученика — Парижа. Сдержанный стих, простое, всем открытое, словно оголенное слово с большой силой доносит идею, суровое и конкретное содержание (хотя абстрактность и декларативность не были полностью изжиты поэтом). Это поистине поэзия правды, честная и прямая, мужественная сама по себе («Я говорю, что вижу, что знаю, что верно») и воспевающая мужество.

Путь гуманизации сюрреалистической поэзии прошел и другой поэт, долгие годы бывший соратником Элюара — **Робер Деснос** (1900—1945). Участник сюрреалистической группы 20-х годов, он отличался демократизмом и своих общественных устремлений, и своего творчества, чуткого к повседневности, к простому человеку, отмеченного нараставшей любовью к людям. Отход Десноса от сюрреализма стал очевидным в 1930 г. Пафос 30-х годов отразился в цикле стихов Десноса «Обезглавленные» (1934), пафос Сопротивления — в сб. «Стена» (1944).

Сен-Жон Перс (псевд. Леже, 1887—1975) в 10—30-е годы писал абстрактно-утопические стихи, претендовал на «свободное от идеологии» выражение «человеческого и надчеловеческого» («Анабасис», 1924). В поэмах «Изгнание» (1942), «Ветры» (1946) отразились социальные бури, надежды и горести современников поэта. В стихах символических, не свободных от отвлеченности оказавшийся далеко от родины Сен-Жон Перс выразил свои патриотические чувства, восславил человека, мужество и силу людей борющихся. Беда, пережитая французским народом, борьба лучших его сынов отразилась и в творчестве ряда поэтов-католиков (П.-Ж. Жув, П. Эманюэль).

Художественная проза в годы войны развивалась не столь интенсивно, как поэзия, — преимущественно в формах публицистики и новеллистики. Да и в самой художественной прозе Сопротивления сказалась естественная близость публицистике: речь шла о таких событиях, которые порождали публицистический пафос, а отражение событий оккупации, борьбы патриотов начиналось с документально точного рассказа о подлинных фактах. Один из образцов патриотической публицистики — книга Жана-Ришара Блока «От Франции преданной к Франции вооруженной». Эмигрировавший в СССР Блок сохранил живую связь с родиной, и его радиокomentarии составили книгу, исполненную веры в народ, в победу. К числу

самых известных и самых симптоматичных документов антифашистской публицистики относится сборник статей Мориака «Черная тетрадь». Очерки Сент-Экзюпери «Военный летчик» (1942) — одна из последних страниц творчества писателя: летчик французской авиации Антуан де Сент-Экзюпери погиб летом 1944 г. при выполнении боевого задания. Заметки воссоздают тяжелую атмосферу первых этапов «странной войны», когда, как казалось, «все рушится вокруг». Писатель славит, хотя и в крайне отвлеченных определениях, «появление Человека», возрождение любви как преобразующей силы.

Писатель-коммунист Леон Муссинак в дни «странной войны» вместе с другими был брошен французскими властями в тюрьму. Его публицистическое произведение — «Плот медузы. Дневник политического заключенного» (1941) отражает то мировосприятие людей несломленных и непокоренных, которое затем утвердилось в литературе Сопrotивления.

В реалистической новеллистике **Эльзы Триоле** (1897—1970) наряду с теми, кто предал родину, струсил («Анри Каstellла», «С глубоким прискорбием» и другие произведения), изображаются те, кто нашел в себе мужество для борьбы («Авиньонские любовники»). В числе первых откликов на Сопrotивление были очерки и рассказы **Веркора** (псевд. Жана Брюллера, род. в 1902 г.). Веркор, как и Сент-Экзюпери, писал о своем отчаянии, о той бездне, которая разверзлась перед французами в 1940 г., и о возникшей позже надежде. Дух Сопrotивления ощутим в известной новелле Веркора «Молчание моря» (1941). Были сделаны первые попытки отразить события войны и в реалистической драматургии (пьеса Ж.-Р. Блока «Тулон»), и в реалистическом романе.

Оккупация и Сопrotивление отразились и в искусстве экзистенциалистов — в творчестве Ж.-П. Сартра, А. Камю, в пьесе Ануя «Антигона» (1942).

Драматургия **Жана Ануя** (род. в 1910 г.) в 30-е годы была близка творчеству Жироду. Красочное зрелище в большей части произведений Ануя не только самоцель, но и средство критики буржуазного общества, вскрытия парадоксального сочетания принятых нравственных правил, внешних приличий с мещанской тупостью, жадностью, примитивностью, составляющими истинную суть общества («Дикарка», 1934, «Путешественник без багажа», 1936 и др.). «Антигона» стоит в ряду произведений «мифологического» жанра. Античная трагедия пе-

реведена в план комедии с иронической подачей тех ситуаций, которые для древнего мира были наполнены глубоким смыслом и необходимостью, поэтому комический эффект велик. Но за эффектами и забавной игрой в «Антигоне» вырисовываются очертания современной трагедии. Конфликт Антигоны и Креона — это обычный для Ануя конфликт тех, кто «довольствуется кусочком», и тех, кто «ставит вопросы», кто высоко поднялся над уровнем трезвой практичности. В отваге героини, в ее готовности к подвигу, в ее несгибаемости выражался дух сопротивления оккупантам, и пьеса легко прочитывалась как аллегория. Однако перед лицом смерти одинока и Антигона, утрачивающая смысл своих действий. Все захлестывается стихией абсурдности, «Антигона» сближается с написанными в годы войны экзистенциалистскими произведениями Сартра, с творчеством Камю.

И Сартр, и Камю примыкали к Сопротивлению, были писателями-патриотами и антифашистами. Вслед за Андре Мальро, Сартр и Камю пытались соединить абсолютные категории идеалистического миропонимания с конкретными событиями современности. Под влиянием Сопротивления сложились характерные противоречия французского экзистенциализма, которые особенно проявились уже после войны.

Сама жизнь опровергала и осуждала мрачные прогнозы. С небывалой, исключительной силой жизнь раскрыла перед писателями героические темы, исполинские человеческие типы. Не случайно роль народа в годы Сопротивления была признана не только писателями, близкими народу, но и таким, например, писателем, как Франсуа Мориак, заявившим, что только рабочий класс остался верен поруганной Франции. Литература Сопротивления сама по себе — одна из самых ярких страниц истории французской литературы. Не менее важно значение опыта Сопротивления и опыта антифашистской боевой литературы для последующего развития литературы. Все ведущие направления и течения французской литературы первых послевоенных лет уходят своими корнями в годы войны или же несут печать того времени, когда Франция оказалась одним из главных участников борьбы против фашистского зверя.

Луи Арагон

Луи Арагон (1897—1982) родился в Париже, учился в парижском лицее; затем получил специальность врача. В конце первой мировой войны Арагон в армии. Во время войны он пишет и публикует первые стихотворения, примыкает к дадаизму, затем становится одним из виднейших представителей сюрреализма во Франции¹. Арагон видел в сюрреализме форму протеста против общества. Отвращение к буржуазной действительности, однако, приобретало форму анархистского нигилизма («долгой светлый французский гений»). Арагон писал, что каждый человек может быть сюрреалистом, если найдет образ, который «уничтожит Вселенную». «В замках песчаных, о, как вы прекрасны, колонны из дыма!» — восклицал Арагон, созерцая «восхитительные сады абсурдных верований и предчувствий» «современной мифологии» сюрреализма («Парижский крестьянин»). В «Трактате о стиле» он писал, что самыми характерными чертами своего стиля в соответствии с принципами сюрреализма считает создание намеренно не связанных произведений, несогласованность, уничтожение грамматических норм языка («я топчу синтаксис»).

В 1927 г. Арагон вступает в Коммунистическую партию Франции. В 1930 г. он посетил СССР, присутствовал на Международной конференции революционных писателей в Харькове. Под влиянием этих впечатлений Арагон написал революционную поэму «Красный фронт», за которой последовал цикл стихотворений «Ура, Урал!» — разрыв его с сюрреализмом стал фактом.

К 30-м годам относится большое число статей, речей, рецензий Арагона — участника оживленной литературной борьбы. Следует отметить книгу «За социалистический реализм» (1935), речь на II Международном конгрессе писателей и речь «Реализм социалистический и реализм французский» (1937). Арагон, как и Ромен Роллан, «прощался с прошлым», его статьи самокритичны. Свою новую эстетическую программу Арагон связывал с «ликвидацией той социальной безграмотности, которой является инди-

¹ Стихи: «Огонь радости» (1920), «Вечное движение» (1924), «Судьбы поэзии» (1926), «Великое веселье» (1929); проза: «Анисе, или Панорама» (1921), «Приключения Телемака» (1922), «Столичные удовольствия» (1923), «Либертинаж» (1924), «Волна грез» (1924), «Парижский крестьянин» (1926), «Трактат о стиле» (1928).

видуализм». Примером для писателей, по его убеждению, должен быть Владимир Маяковский, поэт, «стоящий на вершине нашего столетия».

Важнейший вывод Арагона тех лет — вывод о возможности возникновения социалистического реализма в капиталистической Франции. Не менее важной была мысль о том, что к искусству социалистического реализма в каждой стране идут своим национальным путем. Арагон выступил в защиту реализма как искусства, «проникнутого национальной народной реальностью».

Наиболее значительное произведение Арагона 30-х годов — первые книги цикла романов под общим названием «Реальный мир»: «Базельские колокола» (1934), «Богатые кварталы» (1936), «Путешественники на империале» (1939). Само название цикла полемично, ибо оно выражает новую эстетическую программу писателя. О ранней прозе напоминает непринужденно-свободная композиция романов, состоящих из множества эпизодов, сцен, деталей, нанизываемых один за другим. В повествовании переплетаются монологи персонажей и авторский монолог. Но лирический герой арагоновской прозы теперь уже не «парижский крестьянин», совершающий сюрреалистическую «ревизию вселенной».

«Базельские колокола» изображают Францию в канун первой мировой войны. В романе ощутима и грозная атмосфера 30-х годов. Роман зовет к бдительности, тревожно звучат колокола антивоенного конгресса социалистов, состоявшегося в Базеле в 1912 г. Столкновение сил прошлого и будущего определяет композицию, систему основных образов, придает роману динамику и драматизм. Отражая эпоху, когда явственно «слышится треск в старом здании», Арагон на передний план выдвигает образ человека, который выбирает путь, преодолевает «социальную безграмотность индивидуализма», идет к народу.

Распад буржуазной семьи — «ячейки» буржуазного уклада — изображали и до Арагона. В книгах «Реального мира» этот распад прямо вписывается в общую картину распада всего общественного организма, стоящего на грани катастрофы. В «Базельских колоколах» семейные истории героев заключены в жесткий каркас композиции, отразившей классовую структуру общества и судьбы классов. Подчеркнуты крупные, масштабные хронологические ориентиры: начинается история Пьера Меркадье («Путешественники на империале») в конце XIX в., затем наступает XX век, и все повествование подводит к выводу

о новой странице человеческой истории. Поэтому «обесценивание ценностей», которое переживает Пьер Меркадье, воспринимается как крушение идеалов того исторического периода, который занесен на уже закрываемую страницу истории.

Тотчас же после вступления Франции в войну с Германией Арагон был мобилизован и направлен в полк «подозрительных», в котором находились бывшие бойцы Интернациональных бригад в Испании, люди, известные своими симпатиями к СССР. Арагон принимал участие в боях и был награжден. После оккупации Франции гитлеровцами Арагон включился в движение Сопротивления. Он становится одним из организаторов нелегальной антифашистской печати на юге Франции, в частности подпольного издательства «Французская библиотека». В годы войны Арагон работал над рассказами, вошедшими в сборник «Рабство и величие французов» (1945), и очередным томом цикла «Реальный мир» — романом «Орельен» (1944), но преимущественно он был занят поэзией.

Арагон сознательно, целеустремленно работает теперь над проблемами национальной поэзии. Он углубляет, конкретизирует выдвинутые им ранее общие положения о французской форме социалистического реализма. Исследование французских национальных традиций, от «Песни о Роланде» до Аполлинера, убеждает поэта в их богатстве и жизненности. В противоположность нигилизму периода сюрреалистических увлечений, Арагон теперь утверждает необходимость национальной, связанной с традицией поэтической формы, доказывает «национальный характер рифмы», пишет статью о «рифме в 1940 г.».

Образ Родины возникает в первых же стихотворениях первых сборников военного времени — «Рана в сердце» (1941) и «Глаза Эльзы» (1942). В них преобладает проходящая через все творчество Арагона тема любви. Сила чувства и сила его поэтического выражения определяется тем, что любовь подвергается испытаниям, утверждает себя в той трагедии, которую переживает народ. Трагедия страны восстанавливает, множит в сознании поэта аналогии, исторические и литературные параллели. Насыщающие стихи (особенно в сб. «Глаза Эльзы») факты богатой национальной истории, культуры — форма проявления патриотического чувства и внутреннего сопротивления, форма утверждения лирического героя в облике кон-

кретно-национальном. Поэт слышит голоса подлинных и легендарных героев прошлого, оживают строки «старых песен Франции» и боевых гимнов. Virtuозно применяет и развивает Арагон формы французской поэзии — первые сборники его патриотической поэзии необычайно богаты ритмами и жанрами.

В поэме «Паноптикум» (1943) враги стали экспонатами Паноптикума, музея, где выставлены для обозрения восковые изображения безобразных уникумов — враг скорее смешон, чем страшен. Арагон создает сатирические портреты гитлеровских палачей и их угодливых приспешников, возрождая традицию французской сатирической поэзии.

Сборник «Французская заря», созданный в 1943—1944 гг., проникнут духом подполья, в котором писалось и распространялось это произведение. Поэт, лирический герой стихотворений, — активный участник изображаемых событий, трибун, поднимающий народ на борьбу. Арагон пишет «Романс о сорока тысячах», «Песню франтирера», «Французскую песню», «Французский марш», «Песню Страсбургского университета», «Славу» и др. Возникает образ разгневанной, поднимающейся на борьбу Франции, ее отважного народа. В сборнике «Французская заря» реже, чем ранее, встречаются исторические экскурсы. Неоднократно возникает тема революции XVIII в., мотив «Марсельезы». Уже не только герои из прошлого воссоздаются Арагоном — в его поэзии возникает образ современника, героя-патриота. В миниатюрных катренах стихотворения «Легенда о Габриеле Пери» коммунист, погибший за родину, вырастает в образ всего народа, самой Франции, ее земли, ее всегда расцветающих цветов. Проникновение в сущность «национальной почвы с ее особенностями» дало здесь художественный эффект исключительной силы. Тем более, что образ коммуниста-патриота — не только эпический, но и лирический. Сила поэзии Арагона в этом слиянии поэта и его героя, в личном переживании и непосредственном выявлении героизма борьбы.

В сборнике «Французская заря» привлекает то многозвучие поэзии, которое является признаком зрелого мастерства Арагона. Virtuозность и разнообразие ритмов, размеров, гибкость формы, меняющейся со сменой мыслей и чувств, — это не просто признак владения профессиональной техникой, а признак содержательности поэзии, отражение ее идейного богатства. Совершенство поэтических форм в сборнике «Французская заря», свя-

занное с обращением Арагона к богатейшей традиции французской национальной поэзии, имело принципиальное значение для современной поэзии Франции, для утверждения реалистического метода, для практического разрешения споров о традиции и новаторстве.

Арагон после войны — крупный общественный деятель, член ЦК ФКП, председатель правления Национального комитета писателей, директор еженедельника «Леттр франсэз». Общественная активность писателя находит выражение и в его интенсивной публицистической, в литературно-критической деятельности. На своих страницах газета «Юманите» печатает в 1946—1947 гг. регулярную «Хронику», написанную рукой Арагона, в журнале «Эроп» появилась «Хроника дождливой и ясной погоды»; много его статей публиковалось в «Леттр франсэз». Как в годы Сопrotивления, его творчество характеризуется выдвижением на первый план положительного идеала, полемическим утверждением героической личности. «Человек — коммунист» — так называется двухтомный сборник его публицистических работ, вышедший в 1946—1953 гг. Арагон снова и снова возвращается к проблеме реализма. Реализм для него — не чисто эстетическое, не просто литературное понятие, но мировосприятие, синоним гражданской ответственности писателя, прогрессивности его взглядов, его высокой нравственности.

Социалистический реализм в теории Арагона 40—50-х годов — искусство, выражающее эту потребность в правде и в доброте, с наибольшей точностью отразившее героический пафос и прогрессивный смысл, нравственное значение деяний подпольщиков-антифашистов, борцов за мир, за независимость и демократизацию Франции. Он ощущал себя в центре непрерывного, живого творческого потока, и он воссоздавал его, оперируя множеством фактов французской художественной истории, обнаруживая исключительный дар и историка, и литературоведа, и публициста, поразительную способность приблизить прошлое к настоящему, не модернизируя его, а обнажая суть и значение творчества прогрессивного художника. Размышляя о доброте как о законе романа, Арагон обращался к имени Ромена Роллана, и в цикле больших статей показал актуальность автора «Жан-Кристофа», «героической поэмы о доброте, предвосхищающей наше будущее». Арагон видел еще одну могучую фигуру, которую не заслонить, еще одного писателя, пафосом которого было служение истине и добру, —

Виктора Гюго (доклад «Гюго — поэт — реалист», 1952). Об «актуальности Эмиля Золя» говорил Арагон и призвал: «С Золя — за Францию». О «примере Курбе» написал он большое эссе (издано в 1952 г.), бросаясь «в битву за Курбе, в битву за реализм», за национальное искусство, «подспудное прорастание которого в земле Франции почувствовал Гюстав Курбе». О «свете Стендаля» пишет Арагон (под таким названием вышла в 1954 г. его книга), в реализме его политических романов усматривая величие писателя.

В 1955 г. была опубликована книга Арагона «Советские литературы». Ключевое место в этой книге занимают статьи о Горьком и Маяковском. «Свет Горького» — так озаглавлена статья, вывод которой гласит: «Творчество Максима Горького стоит на пороге нового времени как великое и торжественное введение в будущее».

После поэтических сборников «Вновь рана в сердце» (1948) и «Мои караваны» (1954) Арагон публикует большие поэмы. Первая из них — «Глаза и память» (1954). Поэт чувствует себя вовлеченным в поток истории, ощущает благодетельность приобщения к нему, к могучему, сметающему препятствия, потоку народных масс. Поэт напоминает об уроках истории XX века, поучительных уроках, разворачивает программу политической борьбы — за мир и независимость, за свободу и равенство. Тема грядущего, облик грядущего входит в поэму «Глаза и память» с обликом Эльзы, с темой любви, с размышлениями Арагона о необходимости мечты, с элегическими двустышиями о неумолимой смерти, о неизбежной разлуке, с призывами любить жизнь, видеть признаки жизни и в дожде, и в холоде, и в ночи, и даже в смерти. Оптимизм поэта приобретает самый широкий философский смысл, обнимает все существование человека, оправдывается сутью бытия и исторической закономерностью прогресса, верой в мечту, верностью духу Сопротивления.

Поэма написана классическими французскими стихами, что соответствует ее задаче, — форма, как и содержание, отражает связь с традициями, отражает мысль о преемственности и жизненности искусства. Преобладают в поэме александрийские стихи, порой Арагон сохраняет классическое равновесие синтаксиса и метрики, укладывая фразу в строку, поддерживая равновесие четкой цезурой. Но чаще нарушает это равновесие, делает подвижной цезуру, разрывает фразу, переносит части ее или даже одно слово в следующую строку, что сразу меняет

ритм, вносит живую интонацию, делает стих эмоциональным, более выразительным.

Поэма «Неоконченный роман» (1956) воссоздает полноту внутренней жизни, богатейшую и неисчерпаемую палитру красок, составляющих этот внутренний мир. Многоликость, изменчивость «я», глубину чувств, их многообразии поэт раскрывает с помощью необычайно разнообразной ритмики. Поэма — создание настоящего виртуоза. Большая часть поэмы написана «правильным» стихом. Арагон раздвигает его рамки; от пятисложной до шестнадцатисложной строки — такова амплитуда колебаний арагоновских «правильных» ритмов, включающих множество вариантов в построении строф и в рифмовке. Колебания эти соответствуют смене настроений, амплитуде чувств, чутко регистрируют перемены. Для адекватного их отражения Арагон соединяет стих «традиционный» со свободным.

Внутренний мир лирического героя поэмы потому так и богат, что все время протягиваются нити к огромному, необъятному внешнему миру, насыщающему своим богатством душу поэта, ее обогащающему. Как и в первой поэме, в «Неоконченном романе» личность поставлена в определенные исторические условия, в условия XX в. От этого и богатство красок, тонов, интонаций. От этого исключительное богатство жанра арагоновской поэмы — это и эпос, и лирика, поэзия политическая, философская, пейзажная, любовная; стихи то трагичны, то игривы, то саркастичны, то шутивы, то звучат как музыка, порхают как мотылек, то ложатся на страницу тяжелой, вязкой прозой.

Вершина эпического искусства Арагона — его романы 50-х годов. Роман «Коммунисты» задуман был еще в годы войны (но «после Сталинграда»), опубликован в 1949—1951 гг. Франция и Коммунистическая партия — два основных, два необычных для романа героя. Романист не стремится привлечь внимание к судьбе каждого из бесчисленных персонажей романа — он рисует их в соответствии со своим стремлением изобразить нацию в определенный исторический момент, изображая поток событий, вовлекающих самых разных людей, которые представляют различные социальные слои, разные партии, разные мнения. Среди персонажей есть и исторические личности. Но и прочие действуют в обстоятельствах, столь достоверно обрисованных, что создают впечатление не вымышленных, но подлинных свидетелей, участников истории.

Узлом и центром всех драм и конфликтов в романе оказывается трагедия Франции, национальная катастрофа. Индивидуальные судьбы так или иначе соотносятся с этой трагедией. Арагон проводит своих героев-коммунистов через самые серьезные испытания. Если не все эти испытания выдерживают, то партия их выдерживает. Чем ближе к катастрофе, чем ближе к концу романа, тем более четко вырисовываются контуры оклеветанной, освищенной, загнанной в подполье и в тюрьмы, но живой, сохранившей свою организацию, свои кадры партии — как опоры, основы национального организма.

В эпопею Арагона заложено большое нравственное содержание. Испытанию в годы войны подвергались не просто идеи, но люди, их способность верить, надеяться, любить. Поэтому тема патриотизма, тема Франции органически соединяется с темой любви. Особую роль в системе образов играют образы Сесиль и Жана, которые вовлекаются в бурю и в этой буре становятся иными. Но способность судить верно о том, что происходит, они сохраняют, потому что сохраняют способность любить, сохраняют чистоту сердец, позволяющую отличить правду от лжи.

В «Страстной неделе» (1958) тоже изображается нация. Как и в «Коммунистах», Арагон выбирает крутой поворот в жизни Франции, когда с особенной настоятельностью прозвучал вопрос — с кем идти, где же Франция, кто ее представляет, кто олицетворяет будущее нации. В страстную неделю 1815 г. во Францию вернулся Наполеон. Он быстро продвигается к столице. Король и его свита покидают Париж и впопыхах бегут на Север. Арагон, как хроникер, фиксирует развитие событий ото дня ко дню, почти что от часа к часу. Теодор Жерико вынужден сам принять решение — с кем идти, кого предпочесть. В таком положении героя раскрыто начало нового времени, революционной эпохи, начало раскрепощения сознания от раз навсегда установленных догм. Поэтому Теодор Жерико — сын Революции XVIII в. и дальний предшественник революционеров XX в.

В таком положении героя сказывается и важная закономерность развития социалистического реализма — движение от «обществоведения» к «человековедению». Герой выбирает не из числа установленных истин, а сам, в своем личном опыте устанавливает, что истинно. Роман соответственно преобразуется в способ сотворения Истории — одновременно с созданием специфической реаль-

ности романа. Однако и в «Страстной неделе» сотворение Истории означает приобщение к объективной исторической закономерности. На следующей фазе, в 60-е годы, акценты перемещаются: объективность становится прерогативой искусства, а не истории, чрезмерно хаотической. Соответственно истинным оказывается только опыт индивидуальный и только индивидуальный, т. е. «экспериментальный» способ раскрытия «человеческой сложности» как основной задачи искусства.

В поэме «Одержимый Эльзой» (1963) Арагон воссоздает Гренаду в 1490—1495 гг., т. е. в годы падения этого последнего оплота мавританской, арабской цивилизации в Испании, накануне смены эмиров королями, ислама христианством. Вновь демонстрируется редкостное умение Арагона воссоздать эпоху, ее особенный колорит, ее атмосферу — за всем этим стоит труд исследователя, историка, этнографа, филолога. Герои поэмы (как и герои «Коммунистов», «Страстной недели») поставлены у исторической границы, у поворота, вынуждающего определить отношение к путям и перспективам развития, оценить собственную роль, найти новые социальные и нравственные критерии. Граница эта тоже отмерена войной, схваткой правителей, визирей и королей, «резней», изображенной с могучим арагоновским эпическим талантом. И самый последний по феодальной иерархии человек, бедняк, попавший в тюрьму, обнаруживает больше всего беспокойства за судьбы Родины.

Исполнителем воли автора является в поэме Меджнун — легендарный арабский поэт. Его имя означает «одержимый», «обезумевший». Меджнун одержим Эльзой, Эльзой из XX века, героиней произведений Луи Арагона. Будущим будет любовь, «чета», жизнь «вместе», как поет Меджнун. Открывает же эту истину Меджнун потому, что он поэт. Поэзии, искусству предоставляется привилегия открытия и утверждения вечной истины, будущего. «Одержимый Эльзой» обладает всеми признаками романтической утопии: тут и исключительный герой, поднимающийся над толпой, и исключительные обстоятельства, и гипербололизация, и абстрактность, и фантастика.

Арагон в начале 60-х годов потребовал «право на житье» «экспериментальному реализму», соответствующему «вопросам, которые ставит жизнь». Он приступил к созданию «экспериментальных» романов. «Гибель всерьез» (1963) пишется от первого лица, которое не столько изображается, сколько выражает себя. Никаких

объективных, внешних ориентиров автор первоначально не дает — читатель сразу же погружается в стихию субъективную, «лирическую». И тем более чувствует себя в затруднении, так как само это исходное, субъективное повествовательное начало неопределенно, оно сразу же двоятся или же троится, во всяком случае перемещается от «я» к «ты», к «он», к «они».

«Умножение» героя позволяет построить рассказ, не сообразуясь ни с местом, ни со временем, свободно перемещаться в разных направлениях, выстраивать ряды «зеркал». Мир в изображении Арагона — система таких «зеркал», каждое из которых создает иллюзию реального существования отраженного в зеркале образа, но одновременно с этим делает реальность иллюзорной. Мир — это осколки «я», составляющие его части, отражающие его зеркала. Возникает в романе то одно, то другое из этих отражений, то автор, то Антуан, то Альфред, то Христиан, то романы Арагона и их герои, целая система метафорических отражений, «гипотез».

Не «актерская читка», а «гибель всерьез» — вот задача искусства, по Арагону. Неистинности положительного героя Арагон противопоставляет истинность героя, о котором невозможно сказать, положительный он или отрицательный, о котором вообще нелегко сказать что-либо определенное, поскольку он раздваивается, утраивается, учетверяется, поскольку «я не знаю, что есть я».

Судьба человека, потерявшего свой облик, обобщается здесь до судьбы всего XX века, у которого якобы видимость разошлась с сущностью, смысл затуманился, пропал, царит неподлинная внешность. Соответственно одержимый Фужер, только Фужер, автор жаждет снять, отбросить все прочее. В романе вычленяется его лирическое ядро, роман уподобляется поэме, лирическому жанру, жанру музыкальному. Идеальным вариантом искусства предстает здесь «песнь», устанавливающая связь между сердцами без помощи слов, воспроизводящая чувство в его истинном, в «чистом» виде.

Второй «экспериментальный» роман Арагона «Бланш, или Забвение» (1967) также начинается с монолога, с непринужденного разговора, который некое «я» ведет с читателем. Временами «я» — это Мари-Нуар, которая одновременно фигурирует в первой главе в качестве персонажа. Нет сомнений, что «я» — это автор. Но он тут же предупреждает, что это не так. «Я» — это прежде всего герой, Гэффье. Он близок автору, сообщающему о фактах

этой близости и различии меж ними. Позже мы узнаем, что «я» принадлежит и Гюставу Флоберу. Больше того: «я более не знаю, кто «я», кто говорит. Ни где, ни когда».

Забвение — главный признак состояния «я». Неумолимо течение времени, уносящего в прошлое жизнь, смывающего краски, оставляющего пустые листы бумаги... Растерянность, беспомощность, потеря контактов с людьми, одиночество. Такое состояние передано Арагоном с большой силой, определяющей правдивость, психологическую убедительность романа, романа о старости, о «гибели всерьез», ждущей человека, его подстерегающей. Но забвение — это и обозначение нереальности реального. Забвение — принцип монтажа, свертывания романа из несвязных фактов, событий разных лет, подлинных и чисто литературных, из разных лиц и совсем различных имен. Забвение — это принцип ассоциативных связей, внезапных соотнесений, взаимных «зеркальных» взаимоотражений, в которых участвуют все выдуманные автором персонажи и многие литературные произведения, особенно Флобера, Гельдерлина. В эту карусель вовлечено и «я» повествователя.

В 1974 г. был опубликован последний роман Арагона — «Театр/роман». Усиливается тема итога — итога жизненного и творческого пути. Арагон «ставит спектакль» своего сознания, объективизирует процесс размышлений в серии метафор, «гипотез», каждая из которых обретает самостоятельную жизнь, иллюзию реальности, то и дело разрушаемую. Одновременно это и «спектакль» творчества с органическим для искусства сочетанием и соревнованием субъективного и объективного.

«Экспериментальная» фаза завершила долгий путь Арагона — путь непрерывных поисков. Не все найденные им ответы бесспорны, но Арагон стал примером дерзающего, ищущего искусства, идущего в ногу с революционным веком. В переходе Арагона от национального эпоса 40—50-х годов к «экспериментальным» романам 60-х годов сказались изменения, происходившие в послевоенной Франции.

ЛИТЕРАТУРА 1944—1968 ГОДОВ

РЕАЛИЗМ

Всего два-три года прогрессивная Франция имела возможность реализовать заветы Сопротивления — создав коалиционное правительство с участием коммунистов,

национализировав важнейшие отрасли промышленности, осуществив ряд демократических социальных реформ. Все эти преобразования опирались на исключительный авторитет борющихся против фашизма левых сил, на мощную коммунистическую партию.

Уже в 1947 г. коммунисты были удалены из правительства. Правые силы развязывали себе руки. В 1949 г. Франция стала членом агрессивного, антисоветского Североатлантического блока. Шла начатая еще в 1946 г. «грязная» колониальная война в Индокитае. К началу 50-х годов реальностью стал кризис IV республики, ситуация безвременья, которая в середине 50-х годов усугубилась рядом новых причин, в том числе международных, новой «грязной» войной, на этот раз в Алжире. В мае 1958 г. правые генералы («ультра») начали мятеж против республики.

Выход из кризиса буржуазия попыталась найти в режиме личной власти Шарля де Голля. В течение первых десяти лет существования V республики (1958—1968 гг.) положение дел несколько стабилизировалось, страна вошла в фазу «потребительской цивилизации», что ни в коей степени не сняло органических противоречий и пороков буржуазного общества. В мае 1968 г. это подтвердилось студенческими баррикадами, всеобщей забастовкой, массовыми политическими демонстрациями.

В первые послевоенные годы на переднем плане литературной жизни Франции были те художественные направления, которые, отвечая на ситуацию войны, оккупации, сопротивления, признавали ответственность писателя перед обществом, «ангажированность», т. е. вовлеченность литературы в социальную жизнь и борьбу. Фронт такой литературы был довольно широким — вплоть до левых католиков, до представителей «христианского социализма», до сторонников Тейяра де Шардена, который в оптимистическом тоне писал о «феномене человека», видя в человеке существо общественно активное, склонное к выполнению этических задач. Но главное место в послевоенной «ангажированной» литературе занимали литература реалистическая и литература экзистенциалистская. Крупнейшие ее представители, Арагон и Сартр, стали воплощением целого периода истории французской литературы.

Под влиянием потрясших Францию событий писатели мыслили такими масштабными понятиями, как нация, народ, антифашизм, фашизм. Они-то и ложились в основу

типизации, резко усиливая эпическое начало не только реалистической прозы, но и реалистической поэзии. Осмысление подлинных исторических событий, причем событий такого масштаба, который побуждал к подведению итогов, к решению кардинальных проблем существования, повышало уровень историзма в искусстве, делало многие реалистические произведения не только социально, но и философски насыщенными. В то же время прямая связь с современностью, приковывавшей к себе, определяла конкретность изображения, стремление к документальности, к очерковости — так получила распространение «поэзия обстоятельств», т. е. поэзия, откликающаяся на конкретные события реальной действительности.

Все сказанное имеет отношение к двум главным вариантам современного реализма во Франции — реализму социалистическому и реализму критическому. Эпопея Сопротивления прежде всего стимулировала развитие социалистического реализма. Раскрытие сущности антифашистской войны помогло осмыслить национальное значение деятельности народа и коммунистической партии, помогло осознанию истории как истории народа и борьбы классов.

Неудивительно, что в послевоенные годы интерес к марксизму был во Франции необычайно высок. Издаются и оживленно комментируются труды классиков марксизма. Проблемы социалистического реализма обсуждаются на страницах коммунистической прессы, в книгах и статьях большой и влиятельной группы писателей и публицистов-коммунистов (Луи Арагона, Андре Вюрмсера, Жана Канапа, Жана Фревиля и др.). Коммунистическая партия Франции организует в первые послевоенные годы не только «битву за уголь», чтобы восстановить разрушенное хозяйство, оградить страну от подчинения американской «помощи», но и «битву за книгу», за национальную демократическую литературу, за сближение искусства и народа. Опыт французской истории резко подчеркнул в социалистическом реализме национальное начало. Классически оно выразилось в творчестве Арагона — в его настойчивой ориентации на национальные художественные традиции.

В 1948 г. **Элюар** публикует сборник «Политических стихотворений». Сборнику предпосланы следующие слова: «От горизонта одного человека к горизонту всех людей». Поэт рассказывает о том, как он выходит из одиночества, из своей личной трагедии, открывая других людей, «себе

подобных», приобщаясь к их трагедиям и к их желанию сделать мир лучше. «Единственное возможное убежище — это весь мир», — Элюар пишет об Испании, о борьбе испанских республиканцев, о шахтерах Франции и борцах за мир. В 1949 г. Элюар опубликовал цикл «Греция, роза зрелости моей», воспевающий героизм греческих партизан; в 1950 г. — «Урок морали», которому он предпослал слова надежды, слова веры в человека.

В начале послевоенного периода (в 1945 г.) была создана поэма Элюара «Непрерывная поэзия», самой формой нескончаемого монолога демонстрирующая желание поэта сказать «обо всем», «все сказать», а потому эта поэма одновременно и лирическая, и эпическая, о себе и о всех, о «нем», человеке как таковом, о всей планете, по которой идут «я» и «он», идут, встречаемые доброжелательной природой. «Пространство — наша среда», — вот какими категориями мыслит поэт в этой поэме Бытия, осмысленного, озаренного перспективой победы над Небытием.

Пример Арагона и Элюара был заразительным для поэтов. Образовалось целое направление «поэзии обстоятельств», сохранявшей верность духу Сопротивления. Одним из важнейших ее документов был «Манифест школы Орадур» (1945), написанный **Жаном Марсенак** (1911—1984); названием уничтоженного немцами селения Марсенак определил целую поэтическую школу.

Эжен Гильвик (род. в 1907 г.) опубликовал в 1954 г. сборник «31 сонет». В те годы сам по себе факт обращения поэта-коммуниста (он вступил в партию в 1943 г.) к традиционному жанру был фактом недвусмысленного выбора, присоединением к арагоновской школе «национальной поэзии». Гильвик придал сонету публицистическую остроту и прямоту, заставил его звучать «совсем по-земному», рассказывать о делах и даже о делишках французских и американских бизнесменов. Сонет Гильвика демократичен, вызывающ, он не желает быть украшением, безделушкой на витрине искусства. Публикация сонетов Гильвика вызвала целую бурю, возбудив дискуссии о поэзии.

Известным Гильвик стал раньше, во времена войны, после публикации сборника «Из воды и глины» (1942), где содержались небольшие стихи, суровые, жесткие, как вещи, о которых писал поэт, вещи самые обыденные, но наделенные жизнью, активностью. В первом послевоенном сборнике «Исполнительный лист» (1947) активность постепенно переходит к человеку. Появились «мы» — некая

общность людей, правда, не названная, не конкретизированная точными определениями. В циклах «Достичь» (1949), «Земля для счастья» (1952) этот мир обростаёт социальными характеристиками, мысль автора не вуалируется, а, напротив, стремится обрести политическую точность и в отрицании (образ «трестов», стихи о войне), и в утверждении человеческой активности, активности создателя и революционера.

Наглядным подтверждением стремления «сказать все» кажется поэзия **Жака Превра** (1900—1977). Превр стал необыкновенно популярным поэтом в 30-е годы. Его стихи распространялись тогда как народная поэзия — первый сборник «Слова» вышел в 1945 г. Затем последовали сборники «Истории» (1946), «Спектакль» (1951), «Дождь и ясная погода» (1955). Отойдя от сюрреализма, Превр сохранил склонность к разного рода «неожиданностям», к непривычному сочетанию тем и образов. В его стихи, как кажется, входит буквально «все». Этот прозаический мир говорит о себе адекватным языком. Свободный стих Превра похож на прозу (и часто в нее переходит), рассечённую на поэтические строки с резко колеблющимся ритмом; стихотворение то бесконечно — целая история, то лаконично — в несколько строк.

Превр подбирает в свои стихи все, что встречается на улицах Парижа, впускает всех, кто попадает к нему на пути. Ещё бы, ведь герои Превра — те, кто обитает на улицах города, а попав на страницы стихов, они придают им открытую, вызывающую демократичность. Лирику Превра можно назвать плебейской. Его герой венчается с Нищетой, но он обладает чувством собственного достоинства и полон ненависти к своим социальным противникам. Стихи Превра служат трибуной для его сарказма, иронии, его издевательств над богатыми и власть имущими.

После продолжительного молчания, в 1966 г., Превр опубликовал сборник «Всякая всячина». Это сборник и стихотворений, и прозаических фрагментов, и сценок, и даже рисунков. Превр откликается на самые разные, актуальные проблемы. Наряду с традиционными для поэта темами, например осмеяния церкви, появились новые, принесённые «обществом потребления». Превр пользуется сюрреалистической техникой для осмеяния мира, где все уродливо и безобразно; он резко соединяет различные временные и пространственные плоскости, ослепляет блеском афоризмов, игрой слов, коллажами.

Тема Сопротивления стала центральной в реалистической прозе в первые годы после войны. Поэзия вначале опередила прозу, затем непосредственная, эмоциональная реакция на события войны и антифашистской борьбы сменилась осмыслением этих событий, их эпическим воссозданием. Однако книгам, которые писались о войне уже после войны, трудно было пройти мимо послевоенной действительности — слишком резким был контраст между пафосом Сопротивления, между надеждами на коренное преобразование общества, естественно возникавшими у людей, сражавшихся с фашизмом, и возвращением к укладу той же, правда, иной по названию, не III, а IV буржуазной республики. Вследствие этого тема героического Сопротивления сразу же превратилась в способ оценки послевоенной реальности.

Переход от Франции военной к Франции послевоенной и выбор, который совершает человек в эту пору, были темой **Роже Вайяна** (1907—1965). Вайян тоже участвовал в Сопротивлении, и годы борьбы довершили освобождение его от увлечения сюрреализмом (в 1948 г. он опубликовал книгу «Сюрреализм против революции»).

В июне 1952 г. Вайян послал Жаку Дюкло свою пьесу «Полковник Фостер признаёт себя виновным» с заявлением о вступлении в Коммунистическую партию. Письмо было направлено в тюрьму, где находился Дюкло по обвинению в «покушении на безопасность государства». Начало 50-х годов — кульминация политической активности Вайяна. С увлечением ведёт он журналистскую и литературную работу, выполняя обязанности члена ФКП. Из такой работы вырастает роман «Бомаск» (1954) — яркая иллюстрация того, как выработанные в годы войны эстетические критерии прилагались к новой проблематике, к новым темам, рожденным послевоенными условиями. Эпичность писательского мышления проявляется в «Бомаске» чрезвычайно наглядно — ведь писатель (и соответственно рассказчик в романе) уединился в маленькой деревушке, затерянной среди лесов. Но какой мир он сумел там рассмотреть! Можно сказать — весь мир, поскольку в этой деревушке он увидел основные конфликты нашей эпохи, главные социальные проблемы.

Роман Вайяна «325 000 франков» (1955) был одним из первых в ряду произведений, навеянных «обществом потребления» и научно-технической революцией. Рассказано в нем о превращении рабочего в составную часть, в при-

даток производственно-потребительской системы современного капитализма.

В первом романе **Жана-Пьера Шаброля** (род. в 1925 г.) «Последний патрон» (1953) соотнесены обе темы — и Сопротивления, и послевоенной действительности. Герой романа после антифашистского подполья оказывается в Индокитае. Его выбор определяется сопоставлением двух войн, во второй из которых молодой француз выступает в роли своих недавних противников — в роли оккупантов. «Грязная», колониальная война во Вьетнаме предстает как важнейшая политическая проблема, через которую Шабролем раскрывается политическая суть послевоенной Франции. Именно так, в ракурсе важнейших социальных конфликтов, рисуется жизнь в романах Шаброля «Бу-Галё» (1955) и «Цветок терновника» (1957). Шаброль с особенным интересом и со знанием дела рассказывает о жизни бедноты, преимущественно о рабочей молодежи. В живых сценках, живым разговорным языком, не выдвигая на передний план никого из своих героев, Шаброль описывает жизнь данного местечка, целого коллектива людей с их радостями и печальми.

Публицистическая заостренность, стремление рассмотреть все в свете главных социальных конфликтов отличает первые же произведения **Андре Стиля** (род. в 1924 г.). Вновь и вновь обращаясь к своим, раз и навсегда избранным героям, шахтерам и докерам, Стиль показывает, что их труд — опровержение экзистенциалистской философии, отождествляющей труд с сизифовым трудом. Труд шахтера (сб. новелл «Слово «шахтер», товарищи», 1949) не абсурден, наоборот, все берет начало именно в нем, он и есть рычаг, дающий возможность перевернуть, преобразовать мир. В произведениях Стиля «все входит в политическую проблему», все, даже пейзажи шахтерских поселков, повседневная жизнь рабочего, обладает политическим содержанием. Писателя увлекала мысль о создании искусства, которое, беря начало в жизни и жизнь познавая, идет впереди людей, устремленных к лучшей жизни, отвечает их порывам и помогает в пути (книга «К социалистическому реализму», 1952).

Со второй половины 50-х годов Стиль написал несколько романов («Мы полюбим друг друга завтра» (1957), «Обвал» (1960), «Последние четверть часа» (1962) и др.), в которых плодотворно сказались верность Стиля значительной общественной проблематике, его кровная связь с краем «шахтеров, металлургов, железно-

дорожников» и желание освободиться от той доли схематизма, прямолинейности, которая была присуща его более ранним политическим романам («Первый удар»), желание полнее воссоздать внутренний мир, частную жизнь героев из рабочей среды.

На протяжении всех послевоенных лет развивалось движение народных театров. Начало этому движению положил еще в годы войны выдающийся режиссер и теоретик театра Жан Вилар. К началу 60-х годов оно стало значительным явлением культурной жизни Франции.

Появилось новое понятие — «театр предместья». В 1960 г. Габриель Гарран, после безуспешных десятилетних попыток создать новый театр в Париже, создал в предместье Парижа — в Обервилье — театральный кружок. Гарран апеллировал к местным профсоюзным объединениям в поисках и зрителя, и материальной поддержки. С тех пор театральные фестивали проходят в Обервилье ежегодно, и, наконец, создается постоянно действующий театр — Театр Коммуны. Таким же путем к завоеванию постоянной сцены и зрителя шли Театр имени Жерара Филиппа в Сен-Дени и театр в Нантере. В 1964 г. в Вильжюифе был открыт муниципальный театр им. Ромена Роллана. В восточных пригородах Парижа не было театров. Ги Реторе с великими трудами отвоевал здание закрывшегося кинотеатра и создал осенью 1963 г. «Театр Восточной части Парижа».

«Театрам предместья» ответила драматургия — возник политический театр. **Арман Гатти** (род. в 1924 г.) примыкал к Соппротивлению, попал в нацистский лагерь. По собственным признаниям драматурга, его целью было не столько напомнить об ужасах фашистских застенков, сколько рассказать о сохранении человеческого достоинства и способности к борьбе. Гарран говорил, что под влиянием Брехта и кино он ставил не «акты», а «кадры». «Кадры» ставит и Гатти. На сцене «вспыхивают» и быстро сменяются краткие эпизоды, нередко пронумерованные. О смысле происходящего обычно «по-брехтовски» сообщается. Порой текст не произносится, а зажигается на экранах, расставленных на сцене; порой он поется («сонги» Брехта).

Отношение к прошлому как к самому актуальному настоящему, желание перенести уроки прошлого в сегодняшний день породили необычную форму раскрытия темы Сакко и Ванцетти. «Общественная песнь перед двумя электрическими стульями» (1964) — пьеса не о деле

Сакко и Ванцетти, а о восприятии пьесы, посвященной этим героям. Гатти помещает «театр в театр», предлагает своему зрителю увидеть других зрителей, тех, которые якобы смотрят пьесу о Сакко и Ванцетти одновременно в Бостоне, Гамбурге, Новом Орлеане, Лионе, Турине. Каждый додумывает спектакль, вошедший в его жизнь, в соответствии со своими взглядами и намерениями. Плоды воображения в одно мгновение реализуются, зрители превращаются в персонажей, вновь и вновь восстанавливают, проигрывают и повторяют драму казненных.

Такая же полифония оживляет революционное прошлое в спектакле «13 солнц улицы Сен-Блэз» (1968). Текст был написан по просьбе самого крупного «театра предместья» — Восточного. Это пример агитпьесы для непрофессионального исполнения. Учительница просит своих взрослых учеников вообразить себе реакцию солнца, которое обнаруживает разрушение старых кварталов, в том числе улицы Сен-Блэз. Каждый вариант ставится с музыкой, с песнями. На сцене спектакль красочный, увлекательный и увлекающий зрителя, который может подключиться и добавить еще одно «солнце», еще множество «солнц» в это ревью, не ограниченное никаким сюжетом, никакой замкнутой композицией.

Шедевром политического театра была «Весна 71-го» **Артюра Адамова** (1908—1970). Она была впервые поставлена весной 1963 г. в Сен-Дени, в театре имени Жерара Филиппа. «Весна 71-го» состоит из «гиньолей» (жанр театра марионеток) и «картин». В «гиньолях» Адамова роли играют не куклы, а исторические деятели и даже целые социально-исторические, политические понятия, сама Коммуна, Французский банк, Национальная Ассамблея, Бисмарк, Тьер, Соглашатель. Превратив основные политические силы того времени в действующих лиц пьесы, Адамов «по-брехтовски» вскрыл смысл событий.

Основная часть пьесы состоит из «картин», иллюстрирующих развитие революции, историю Коммуны через живое эмоциональное ее восприятие и через действия десятков персонажей пьесы, ничем особенным не выделяющихся (Делеклюз, Валлес и другие исторические лица — среди «второстепенных» героев пьесы), «рядовых», но совершающих величайшую акцию Истории. В «картинах» нет никаких условностей, здесь царит не только правда, но и «правдоподобие», передается живая индивидуальность, правда каждой частной истории, каждого лица, каждого

персонажа, передаются и краски, язык, стиль. Никаких драматургических коллизий здесь нет, нет интриги в традиционном смысле; все определено историей Коммуны, каждым ее днем («картины» помечены числами). «Весна 71-го» — историческая хроника, которую драматург попытался приблизить к нашему дню всеми доступными ему средствами.

Осенью 1961 г. в Гавре Театральным центром Севера была осуществлена постановка пьесы **Армана Салакру** «Бульвар Дюран». Пьеса посвящена памяти Жюля Дюрана, деятеля рабочего движения Франции, приговоренного в 1910 г. к смерти после сфабрикованного процесса и сошедшего в тюрьме с ума. Одним из памятников Сопротивлению была пьеса Армана Салакру «Ночи гнева» (1946). «Ночи гнева» — пьеса-дискуссия: собирается группа людей и приступает к обсуждению своего поведения. Но часть из этих людей уже мертвы, они погибли в первой же сцене, в которой боец Сопротивления Ривуар убивает предателей и гибнет сам. Позже к ним присоединяется преданный и замученный в гестапо Жан. «Побрехтовски» все ясно с самого начала, все здесь неотвратимо. Но тем самым пьеса доносит мысль драматурга о неотвратимости наших поступков, об ответственности человека за свое поведение, за совершаемый им выбор. Каждый за все отвечает, и каждый должен выбрать — иначе за него выберут обстоятельства и он может стать предателем, пособником оккупантов, даже не желая этого.

Тяготение к историзму, к эпичности, к открытой политической проблематике, к героической личности, делающей свой выбор в условиях прямого столкновения реакции и прогресса, в условиях испытания, которому подвергается нация, народ, — такое тяготение обнаружили в послевоенные годы и писатели французского критического реализма. На этой основе наметилось сближение двух основных разновидностей реализма. Абстрактно-гуманистические идеи потеснились под натиском жизни, исторического опыта нации. Потеснились даже у такого писателя, каким является **Веркор** с его упорными поисками сущности человека. По Веркору, за классовой идеологией надо искать первооснову, нечто «чисто человеческое», вечное и абсолютное. От такой постановки проблемы происходят рассудочность веркоровской прозы, черты философской притчи. Веркор создает ситуации, порой исключительные, самые крайние, которые призваны испытать человека, «промерить» его и отделить от зверя (ро-

ман «Неестественные животные», 1952). При всей абстрактности веркоровских размышлений и выводов, они порождены конкретной жизненной ситуацией войны и Сопротивления.

Самым активным образом участвуя в послевоенных политических кампаниях — против колониальных войн и возрождения немецкого милитаризма, против маккартизма США и преследования коммунистов во Франции, — Веркор тем самым, по его словам, продолжал дело Сопротивления. События романа «Гневные» (1956) исторически-конкретны — борьба за мир, против атомной войны, против проамериканской и антирабочей политики правительства, — однако своих героев Веркор все же назвал такими именами, как Мирабо, Пелион, настаивая на вневременном и вненациональном значении происходящего. «Универсальная этика» Веркора создает жанр философской притчи, в котором универсальны и обстоятельства, и место действия, и персонажи. Когда в рамках V республики обозначились приметы «потребительского общества», Веркор с его гуманистическим пафосом не мог пройти мимо проблем «американизма», проблем унификации мышления, стандартизации вкусов, обезличивания человека. В романе «Квота, или Странники изобилия» (1966) сама универсальность, по мысли писателя, таит в себе социальную конкретность. Изобразив «американизацию» вымышленной республики Тагуальпы, Веркор показал самую суть «потребительского общества».

В творчестве **Армана Лану** (1913—1981) эпическая картина действительности, картина охваченной войной Франции появилась в романе «Майор Ватрен» (1956). Лану не пришлось для выполнения такой задачи преодолевать заграждения из абстрактных идей. Он не скрывал своей ориентации на традицию французского реализма. «Я провел часть своей писательской жизни вместе с Золя — изучал его творчество, создавал его образ. Его жизнь изменила мою жизнь», — говорил Лану, написавший книги «Добрый день, г-н Золя!» (1962) и «Мопассан — милый друг» (1967). «Майор Ватрен» — роман о разгроме, как «Разгром» Золя. Лану, вслед за Золя, за Барбюсом, рисует войну через муки солдат, через тяжелый их труд, через показ бессмысленного уничтожения людей. Лану тоже пишет своего рода «дневник взвода», в поле его внимания оказывается небольшое подразделение французских войск, «бравый батальон» майора Ватрена. Шаг за шагом прослеживая скорбный путь батальона,

Лану воссоздает войну через множество бытовых, житейских подробностей, собирает на узком участке всю главную проблематику «большой войны» — ее начало и предпосылки, «странную войну», разгром армии, рождение Сопrotивления. Теме войны Лану останется верен и в 60-е годы, объединив в военную трилогию романы «Майор Ватрен», «Свидание в Брюгге» (1958), «Когда море отступает» (1963).

Робер Мерль (род. в 1908 г.) в романе «Смерть — мое ремесло» (1952) осуществил подлинное исследование предпосылок войны, ее конкретно-исторического смысла. Мерль, как и Веркор, стремится понять, в чем суть человека. Роман поражает высокой степенью историзма и социальной конкретности. Он воспроизводит историю Германии первой половины XX века через судьбу Рудольфа Ланга, коменданта лагеря смерти.

Переход от 50-х к 60-м годам во французской литературе сопровождался заметным изменением в тематике. В 60-е годы современность все чаще выступает в облике «потребительского», «американизированного» общества. Тема войны отодвинулась на второй план.

В подзаголовке романа **Жоржа Перека** (1936—1982) «Вещи» (1965) было прямо указано на 60-е годы как на особый период, который рождает свои, специфические «истории» («История 60-х годов»). В этом романе трудно даже добраться до имен героев, потому что персонажи романа втянуты в тот же, что и в «Квоте», процесс унификации, обезличивания. Унификация — следствие вытеснения духовного мира «вещами». Роман уподобляется социологическому эссе, настолько сгущена в нем социальная проблематика. Она стирает привычные формы «показа», интригу, героев, оставляя только мир вещей и разные формы овеществления.

История молодоженов как «история 60-х годов» была вслед за этим повторена в романе **Жана-Луи Кюртиса** (род. в 1917 г.) «Молодожены» (1967). Традиционную тему любви и семьи Кюртис тоже прочел как современную, сделав своих героев жертвами «все загрязнившей цивилизации». Эпоха «красивых вещей и все нарастающей скуки» раскрыта Кюртисом на типично «американском» конфликте между героиней, которая мыслит на уровне модных журналов, судит о людях по их доходам, и героем, который сохранил в себе способность к духовной жизни, уберегся от стандартизации и унификации.

Вызревание особой, «потребительской» фазы французской истории — тема трилогии Франсуа Нуриссе (род. в 1927 г.) «Всеобщее беспокойство» (1958—1964). В романе дано четкое социальное определение героя — вторая его часть называется «Мелкий буржуа»; дана связь его частной судьбы с историей Франции — третья часть называется «Французская история». Будучи не в силах одолеть нарастающее беспокойство и раздражение, рассказчик уединяется, становится хозяином изолированного дома в романе «Хозяин дома» (1968). Укрыться в нем не удастся, так как дом тоже дряхл и также неизлечимо болен. А кругом — мир, одержимый страстью к нивелировке, к стандартизации, рядом с домом срезают деревья, выстраивая их в однообразный ряд. Крайнее напряжение приводит к взрыву — в романе Нуриссе «Взрыв» (1970). Его герой вдруг осознал, что он стандартен: «Мне стало стыдно быть только собой, этим типом, изданным в миллионах экземпляров». Он сделал карьеру, но продвижение по службе осознается как процесс унификации, подлаживания к «считающему» обществу. И вот герой «взрывается», он покидает свою контору, бежит из Парижа. Но он застрял в уличной пробке — примете современной цивилизации, выполняющей в романе роль символа безысходности.

Оборотная сторона реалистического изображения «потребительского общества» — романтическая тяга к природе, в дальние страны, обозначившийся во французской прозе в 60-е годы романтизм «опрошения». Но бегство от «потребительской цивилизации» — все же не главная особенность. Главная — ее познание и осмысление судьбы человека в условиях «потребительства», изображение новых конфликтов и новых характеров, сложившихся на данном участке исторического процесса. Реалистический роман «вгрызается» в этот материал все настойчивее, погружается в него все глубже. От изображения индивидуальных судеб он идет к изображению общества, от изображения нравов «потребительского общества» — к изображению общественно-политических противоречий системы.

Жан-Поль Сартр

Необыкновенной популярностью пользовался в послевоенные годы экзистенциализм, его французский вариант, который попытался идею абсолютной свободы человека связать с идеей «ангажированности», вовлеченности в исторический процесс — идеей, которая была прямым порождением антифашистского Сопротивления.

Символом времени стал **Жан-Поль Сартр** (1905—1980). Сартр сам делил свое творчество на период «мелкобуржуазный», когда им не были еще открыты истины политической борьбы, и на период, сложившийся под влиянием войны, антифашистского движения¹.

В профессиональных занятиях Сартра философией (он с 1931 г. преподавал философию после получения специальной философской подготовки) рано определилось увлечение экзистенциализмом. Его необычайно увлекала интенциональность феноменологии Гуссерля. В гуссерлевской идее — сознание есть всегда сознание чего-то — Сартр увидел возможность сохранить главенствующую роль сознания (все «в перспективе сознания») и в то же самое время «освободиться от Пруста», от субъективизма, признать существование внешнего мира, насыщение сознания внешним объектом.

В романе «Тошнота» его герой, Рокантен, открывает самые фундаментальные идеи э к з и с т е н ц и а л и з м а. Открывается ему «экзистанс», «существование». «Направленное» на внешний мир, «интенциональное» сознание обнаруживает и утверждает самое себя, обнаруживая «бытие» и «ничто», мир «в себе» и «для себя». «В себе» — это то, что есть, это косный, неразвивающийся мир материи. «Для себя» — это сознание, оно ничто, ибо оно — существование без сущности, свобода и выбор, «проект», вечное движение, которое никогда не приводит к цели, не превращается в сущность. Тошнота сопутствует открытию существования, т.е. этой пронизанности сознания внешним миром и этой пустоты, этой пугающей абсолютной свободы, которой хочет избежать герой и к которой прикован как к единственной его примете. Философия пере-

¹ К первому относятся все произведения 30-х годов: роман «Тошнота» (1938), сборник новелл «Стена» (1939), философский труд «Бытие и ничто» (1943), отчасти драма «Мухи» (1942) и «За закрытыми дверями» (1944), роман «Дороги свободы» (1945—1949).

живается в романе Сартра — переживание философично. Мир «в себе» открывается чувственным путем — чувство экзистанса плотское, оно эротично, стихийно, подспудно.

Ранний Сартр редко выходил в мир социально-политической проблематики. Экзистенциалистский герой выбирает в границах «естественного» бытия, определяемого «натуральностью» возникающих у него желаний. Произведения Сартра крайне натуралистичны и по этой причине. Он изображает преимущественно чисто личные, интимные отношения, иллюстрирующие отчуждение, стремление подчинить себе «другого», садистскую одержимость.

В творчестве Сартра самые крайние формы натурализма воссоединяются с абстрактными формами модернизированного мифа. Высшее выражение мифологизирующей тенденции у раннего Сартра — его пьесы «Мухи» и «За закрытыми дверьми». Последняя ясно показала, сколь обманчиво жизнеподобие сартровского «ада», как легко экзистенциалистский спектакль отрывается от реальной ситуации и разыгрывается в откровенно условной, искусственной.

В «Мухах» такой условной ситуацией является сюжет знаменитого мифа об Оресте, который мстит своей матери — царице Клитемнестре за убийство отца — царя Агамемнона. Конечно, в ужасающей картине мира, где воцарилось кровавое преступление, где обитают навязчивые, жирные мухи и «пахнет бойней», а люди живут в страхе и покорности, — в такой картине можно узнать оккупированную Францию. Так же как в потребности Ореста быть собой, быть свободным, отомстить узурпаторам, можно и должно увидеть отзвуки антифашистского Сопrotивления. Но не следует преувеличивать его меру. Аллегория Сартра прежде всего отсылала к экзистенциализму. Как и Рокантен, Орест открывает чуждый ему, примитивный, косный мир, мир «в себе». Как и для Рокантена, главной задачей для героя является сознание своей свободы.

Трилогия «Дороги свободы» — переходное от первого ко второму этапу произведение Сартра. Первый ее том — «Зрелый возраст» — писался в начале войны и во многом совпадает с ранним этапом. Но Сартр смог критически взглянуть на собственную философию после того, как его родина была оккупирована фашизмом и для каждого человека свобода выбора была ограничена этим неоспоримым фактом, после того, как он сам сначала был мобили-

зован, а потом попал в плен к немцам. Потом он примкнул к Сопротивлению — так в конкретной политической ситуации складывается его выбор.

В «Отсрочке» мысль о зависимости всех людей от внешних обстоятельств воплощается очень наглядно, даже прямолинейно. Что бы человек ни делал, чем бы он ни занимался, угроза войны над ним нависает как граница его выбора. Главы романа названы днями сентябрьской недели 1938 г. и таким образом роман получает хотя бы внешнее сходство с исторической хроникой. Появляются исторические личности, многие из действительных событий тех дней врываются на страницы романа, прежде всего мюнхенское соглашение, которое и воспринимается некоторыми персонажами романа как «отсрочка» войны.

В третьей части трилогии, романе «Смерть в душе», социально-исторические обстоятельства вторгаются в жизнь героев Сартра неотвратно — июнь 1940 г., гитлеровцы во Франции, пал Париж. Характеристика сартровских персонажей определяется теперь отношением к этим фактам. «Выбирающий», живущий «для себя» герой романа, Матье Деларю, берет винтовку и присоединяется к группе солдат, которые решили дать бой наступающим врагам. Герой, вслед за самим Сартром, делает вывод об ответственности человека за то, что происходит, ответственности не только перед собой, но и перед историей. Такой вывод и называется Сопротивлением.

В работе «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946) Сартр повторил основные свои философские идеи (существование предшествует сущности; человек — проект, ничто, которое затем будет, будет тем, чем себя делает; нет детерминизма, человек — это свобода, нет общей морали; покинутость и отсутствие оправданности, смысла порождают чувство постоянной тревоги, тоски), которые, однако, или уточнил или дополнил. Человек сам «себя выбирает», но выбор определяется обстоятельствами, человек абсолютно свободен в рамках определенной необходимости, — вот существенное дополнение Сартра. Люди зависят от эпохи, от своего положения; человек может родиться в семье богатого или бедного, он не может выбрать свое происхождение, свое положение в обществе. Другое дополнение — человек ответственен и за то, что есть он, и за всех других людей. Выбирая себя выбираешь других, все человечество, т. е. акт выбора всегда акт социальный. Сартр отграничил экзистенциалистское понятие выбора от понятия бессмысленного, бесцельного акта

у Андре Жида. Свобода перестала быть абстракцией; Сартр стал писать об ее завоевании в конкретной исторической ситуации.

Особенно громко Сартр заявил о своей позиции в шумевшей дискуссии с Камю после выхода книги последнего «Бунтующий человек». «Наша свобода сегодня — это не что иное, как свободный выбор борьбы за освобождение», — писал он в августе 1952 г. в статье «Ответ Альберу Камю». Истинную силу дает только участие в борьбе, а тот, кто поворачивается спиной к истории, ею определяется, но на нее не влияет. «Идеальному бунту» Камю Сартр противопоставил борьбу за конкретные цели, за изменение социальных условий, против политической реакции, эксплуатации, нищеты. «Лишь в историческом действии дано понимание истории», — писал Сартр.

После войны Сартр и предстал таким, «ангажированным» экзистенциалистом, не кабинетным писателем, а политическим деятелем, публицистом, крупнейшей фигурой «некоммунистической левой» во Франции. Свою политическую позицию он определил как позицию союзника пролетариата в политической борьбе против буржуазии, за революцию. Сартр был одним из самых дерзких критиков IV республики, а потом и деголлевской V республики. Он был ненавистен фашистским группировкам за осуждение войн во Вьетнаме, в Алжире. Он сражался в 50-е годы за мир, за национальную независимость.

Сартр настойчиво проводил мысль об ответственности писателя, об «ангажированности» литературы, ее вовлеченности в жизнь общества, в борьбу, ее нравственной функции. Писатели «включены в историю». Литература — это «дело». Соответственно самым резким образом Сартр осудил «искусство для искусства». «Чистой» литературе Сартр противопоставил литературу, которая ощутила «пресс истории» и «относительность исторического факта» соединяет с «метафизическим абсолютом».

Такое соединение сам Сартр осуществил в своем послевоенном художественном творчестве.

Героиня пьесы «Почтительная потаскушка» (1946) Лиззи «выбирает» в достаточно точно воссозданных условиях «американского образа жизни». Ее выбор — акт исключительного мужества, поскольку против Лиззи вся система воззрений буржуазного, расистского общества. Для героев пьесы «Дьявол и добрый бог» (1951) оставлена только земля с ее земными заботами. «Небо — это дыра», бог не участвует в делах людей, ими

не распоряжается. Гёц решает заменить метафизический бунт участием в борьбе за конкретные, земные цели. Он становится во главе восставших крестьян. Такая, человеческая, судьба — единственная реальность, единственное оправдание, по пьесе Сартра. Но Сартр обволакивает своих героев туманом сомнений, разочарований, делая двусмысленным даже тот путь, который как будто избран и автором, и персонажами его пьес. Шагнув на эту дорогу социальной борьбы, они испуганно оглядываются назад и судорожно цепляются за оставленную позади пустоту.

Вслед за «Почтительной потаскушкой» наиболее близкой реализму стала пьеса «Некрасов» (1955). И вновь оттого, что Сартр избрал героя, который совершает свой выбор в конкретных, достаточно четко очерченных обстоятельствах социальной борьбы. Выбор в этой пьесе совершает парижский мошенник Жорж де Валера. «Свободный выбор» жулика позволяет Сартру создать много эффектных не только комических, но и сатирических ситуаций, в которых разоблачаются нравы буржуазной прессы.

Последняя пьеса, «Затворники Альтоны» (1959) — пьеса и о войне против фашизма, и об алжирской войне, о тех чрезвычайных, но типичных для XX века обстоятельствах, которые до предела ограничивают возможности свободного выбора. «Затворники» — жители дома, который принадлежит богатому немецкому буржуа. Как немецкий промышленник, он в свое время «выбрал» фашизм, а сейчас «выбирает» милитаризм. Его сын Франц тоже не столько выбирал, сколько «был выбран» своим общественным положением, был офицером оккупационных войск и совершал преступления вместе со всей военной машиной гитлеровского рейха.

Захваченный майскими событиями 68-го года, Сартр поспешил слиться с молодежной, анархистствующей стихией, стихией взбунтовавшейся улицы. Он осудил в себе самом черты «классического интеллигента», заявил о потребности в немедленном политическом акте, способном потрясти общество, напомнил, что открытие борьбы классов было для него, Сартра, важнейшим открытием, за которым пришло открытие марксизма.

Политически активизированный экзистенциалист, Сартр попытался ответить на потребности исторического момента созданием всеобъемлющей философии и эстетики. Памятником этого замысла Сартра осталась его большая книга «В семье не без урода. Гюстав Флобер

с 1821 по 1837 год». Опубликована она была в 1971 г. и фактом своего появления в это время подтвердила и закрепила возвращение интереса к модернизированному, политизированному экзистенциализму без определенных берегов. И фрейдизм, и марксизм, и экзистенциализм призваны были принять участие в создании образа Флобера как неповторимой индивидуальности и как представителя эпохи. «Пережитое», «прожитое»* (vécu) помещает Сартр в центре своей философии, своего миропонимания. Воображение художника и анализ ученого воссоединились в попытке раскрыть «все», «всеобщность» универсализированной личности великого писателя.

«Флобер» Сартра эклектичен по сути своей. Цельностью «прожитое» не могло стать, поскольку жизненный опыт сначала интерпретируется в духе фрейдизма, а потом в духе марксизма — так, как его понимает Сартр. Не только своеобразие творческого гения Флобера, но даже самое возникновение писательских поползновений прямолинейно привязано к комплексам «лишнего» — нежеланного сына (родители хотели дочку), неспособного (стал писать, поскольку не мог научиться читать), сына младшего, а значит, лишённого раз и навсегда прав в семье, где старший сын получает от отца все права. «Лишний» растёт с ненавистью к «другим» и с неотступным желанием интегрироваться в их нормальной среде, а значит, с мазохистской ненавистью к своей непохожести. Не реализуясь в практике, «лишний» воображает практику, т. е. становится писателем, понимая, что реальность первичнее и принадлежит она иным, истинным людям. Отсюда, по Сартру, непрерывные колебания эстетики Флобера между истиной и антиистиной, отсюда метафизика мазохиста-неудачника, преодолеваемая в творческом акте, созидающем себя в облике себе подобного, превращающем мечту в абсолютную действительность, но действительность фиктивную, действительность искусства.

От экзистенциалистско-фрейдистского истолкования личности Флобера Сартр переходит к социально-историческому ее объяснению, заявив, что «невроз Флобера историчен и социален, он представляет собой факт объективный и относится к определенному времени, где собираются и суммируются особенности определенного общества — буржуазной Франции Луи-Филиппа...». Так возникает возможность подробной характеристики эпохи Флобера, социальной среды, понимание которой Сартр считал прерогативой марксизма.

Альбер Камю

Другой классический пример развития французского экзистенциализма под влиянием войны и Соппротивления — движение Камю от романа «Посторонний» (1942) к роману «Чума» (1947).

Роман «Посторонний» создавался на самом раннем этапе творчества **Альбера Камю** (1913—1960) — в 1937—1940 гг. Уже тогда буржуазное общество казалось писателю абсурдным, лишенным смысла. Ему казалось, что все надо начинать заново, что «речь идет о том, чтобы создать в себе нового человека». «Контакт с истиной — прежде всего контакт с природой», «не отделять себя от бытия» — с таких признаний начинал Камю сооружение своей морали и своего искусства. Ослепительное солнце родного Алжира, красота морского простора легли в фундамент романтизма Камю. Но здание, которое он сооружал, — скорее мрачное, чем светлое. Сколь ни сверкали в нем лучи солнца, ставшего для писателя символом бытия, исходным пунктом для него был не момент возникновения, а момент исчезновения, смерти.

Камю указывал сам на двойной — метафизический и социальный — смысл романа «Посторонний». Мир первой части романа — утопия раннего Камю, его консервативно-романтическая иллюзия. Мерсо не желает жить в обществе, где царит неестественная мораль, он пытается создать оазис естественного существования, где человек останется наедине с красотой и со своими инстинктами. В решающую минуту, когда совершилось убийство, были только «море, песок и солнце» — все же остальное стало неважным, неважно было, стрелять или не стрелять. Убийство человека стало ничего не значащим фактом в «естественной» нравственной системе романа «Посторонний». Утопия Камю резко столкнулась не только с данным, буржуазным обществом — она натолкнулась на факт существования других людей, на их право жить. Мерсо — жертва метафизики, жертва зловещей концепции, согласно которой единственной истиной является истина неизбежной смерти.

«Абсурд царит — спасает любовь», — так Камю формулировал в 30-е годы свое понятие «экзистенциализма-романтизма». Довольно быстро романтический элемент двуединства сильно сокращается ради экзистенциалистского. В книге «Миф о Сизифе (эссе об абсурде)» (1942) любовь уже не спасает в безраздельном царстве

абсурда. Камю ссылается на экзистенциалистов, доказывая, что нет надежды, нет истины, что разум бессилен, мир хаотичен, человеку дана лишь возможность переживать небытие в состоянии страха, тоски, в предсмертном состоянии и возможность воссоздавать абсурд, его «оживлять». Наиболее совершенной, адекватной формой утверждения человека является творчество, воссоздание абсурдного бытия, которое само собой поднимает над бытием, от него не освобождая. Героем экзистенциалистским, «абсурдным» героем стал для Камю легендарный Сизиф — ибо он знает, что труд его бесплоден. Уже не столько романтические, сколько экзистенциалистские «сверхчеловеки» являются героями первых пьес Камю «Недоразумение» (1944) и «Калигула» (1945).

Вернувшись во Францию из Алжира в 1941 г., Камю принял участие в Сопротивлении. В подполье в 1943 г. начали печататься его «Письма немецкому другу». В «Письмах» — пафос утверждения социальных и нравственных ценностей, разума, истины, справедливости, чести. Надо спасти человека — вот лозунг Камю.

Роман «Чума» — это «хроника». В реальности появилось нечто такое, что должно быть сообщено точным языком летописца; значит, реальность стала поучительной, она отодвинула привычные теоретические выкладки, совсем недавно заслонявшие те уроки, которые преподносила жизнь. Герой «Чумы» Бернар Риё предпочитает говорить «мы», а не «я»: он ощущает свою приобщенность к судьбе других людей. Риё — не «посторонний», он «местный». К тому же он «местный врач», а кто иной может достоверно рассказать об эпидемии чумы? Врач социален по роду своих занятий: невозможно представить себе врача, который «устранился» от людей. Риё поспешно предупреждает читателя, что постарается быть точным, для чего ссылается на «документы», на «свидетельства». В «Чуме» изображается вместо «индивидуальных судеб» «коллективная история», история общества. Гуманизм Камю в «Чуме» соотносится с конкретностью исторически достоверного факта: с уничтожением, превращенным фашистами в систему. Вновь смерть — «точка отсчета», но смерть, ставшая чумой. Можно добавить — «коричневой чумой», фашизмом.

Риё — практик, «лечащий врач». В этом его сила, в этом и его слабость. Он и другие, ему подобные, — не герои, а «санитары». У них нет идей, нет ни малейшего вкуса к героизму. Более того, героизм, идеи, идеалы, пре-

тензии на перестройку мира — все это кажется «санитарам» Альбера Камю чем-то опасным, подобием сеящей смерть идейной одержимости Калигулы. От идей в произведении Камю отрещиваются, как от чумы. Истинной сутью бытия остается для Камю неизлечимость зла. Чума — это не только символический образ войны и фашизма, это еще одно олицетворение абсурда, составляющего, по мнению Камю, основу существования. Вот почему в облике Риё не трудно заметить черты легендарного Сизифа. Хотя Риё все же лечит, его не ожидает победа, ожидает лишь знание своей беды. И его нелегкая ноша покатится вниз, как только Риё достигнет вершины.

В книге «Бунтующий человек» (1951) Камю писал, что «абсолютное отрицание» ведет ко вседозволенности, к преступлению, к убийствам — Камю не может его принять, не может принять посягательства на жизнь другого человека. Но еще более неприемлем для него «исторический бунт», т. е. социальная революция. Политическая позиция Камю оказывается двусмысленной. Двусмысленной была и его эстетика. Художник не может обойтись без реальности, — утверждал Камю. Он резко осуждал «чистое искусство» и писал: «время безответственных художников прошло». Но его понимание содержательности в 50-е годы по-прежнему питалось надеждой превзойти абсурд, его называя, его изображая, питалось метафизической концепцией свободы и бунта.

Двусмысленная, «меж двумя стульями» позиция Камю подталкивала его к поискам «надпартийных», вечных и абсолютных начал, которые могли бы отождествиться с понятием свободы. Так, Камю вновь поворачивается лицом к природе, к морю, к солнцу. Он пытается соединить тяжкую необходимость жить в реальном мире и потребность в абсолютной свободе. В сборнике новелл «Изгнание и царство» (1957) возрождаются романтические краски раннего, довоенного творчества Камю. Герои новелл застряли в реальности: Жанин — в несчастливой семейной жизни, Ив — в несчастливой жизни рабочего, коим он является, Дарю — в своем существовании одинокого учителя, Жильбер — в своей доле художника. Все герои новелл — «изгнанники», все одиноки. В отличие от «Постороннего», новеллы воспроизводят конкретные социальные, бытовые, психологические обстоятельства жизни человека. Как и Мерсо, герои новелл устремляются к морю, к звездам, подолгу рассматривают эти символы свободы и красоты.

Рассказчик в повести «Падение» (1956) первоначально был героем уравновешенного мещанского общества. Затем он ощутил в себе «абсурдного героя», понял, что мир неустойчив, что «нет неба», что все судьи — и все виновны. На третьей, заключительной стадии герой вновь не прочь найти «бога», найти «судью», прислониться к чему-нибудь. Этот «ложный пророк» осуждается с помощью немалой доли самоиронии, осуждается его патологический эгоизм, заставивший некогда пройти мимо гибнувшего человека, не оказав ему помощи. С точки зрения «санитаров» «Чумы», такой поступок должен быть осужден. Но Камю в «Падении» крайне уклончив. Преодолевая реальные, жизненные противоречия на чисто словесном уровне, уровне отвлеченных понятий, Камю шел к мнимой значительности и чеканной риторичности.

Существенным был сдвиг в творчестве **Жана Ануя**, хотя Ануй, по его словам, «политики чуждался»: героиней Ануя стала Жанна д'Арк («Жаворонок», 1953). Финал истории Жанны давно известен, гибель героини является неоспоримым фактом. Судьи дают ей возможность лишь «поиграть» в жизнь, собравшись для свершения казни. Но тем самым чрезвычайно активизируется восприятие спектакля и оценка героини. Ануй в такой активизации был заинтересован постольку, поскольку он утверждал красоту и величие своей героини. Чудо, по Аную, — это человек. Он старается очеловечить историю Жанны, снять с нее напластования легенд. Предоставив героине слово, он сразу же представил Жанну «девчушкой», простой, наивной, хорошей. И неважно, были голоса или нет, важно лишь это открытие человека, его душевного величия, его мужества. Так возникает дискуссия — ведь Жанна представляет собой опровержение церковных чудес, опровержение церковной догматики, согласно которой человек греховен, а совершенством обладает лишь божество. Простодушный рассказ Жанны вызывает поэтому бурю страстей, ожесточенную схватку человечности с церковной казуистикой, прагматизмом политиканов, иронически и сатирически сниженных в этой схватке.

Однако Жанна одинока, как Антигона, как и все герои Ануя. Даже ее подвиг во имя Франции не выводит ее из состояния одиночества. Все оставляют Жанну, ибо лишь ей дано быть верной себе. И все же при всей близости Жанны Антигоне, она — Жанна д'Арк. Ее имя неразрывно связано с великой целью, вдохновившей Жанну на подвиги.

После «Жаворуха» Ануй будет обращаться к знаменитым историческим деятелям. В пьесе «Бедняга Битос, или Обед знаменитостей» (1956) современность и времена революции XVIII в. причудливо перекрещиваются для того, чтобы продемонстрировать близость якобинца Робеспьера и антифашиста Битоса. Близость же эта, по Аную,— в их фанатизме, в их опасной одержимости. В архиепископе Бекете («Бекет, или Честь божья», 1959) Ануй находит иного исторического деятеля, снисходительного, терпимого, мягкого, но вновь одинокого в мире жестоких и тупых людей. И гибнущего от руки своего друга, короля Англии. С крайним раздражением фиксируя все, что попадало в поле его зрения, Ануй все больше усиливал в своих пьесах чисто игровое начало и на передний план выдвигал героя, разыгрывающего комедию, с тем чтобы отделить себя от фальшивого, лицедействующего мира. Жизнь уподобляется плохо поставленному спектаклю — в спектакле же циничные и ловкие герои Аную устраивают такую жизнь, которая была бы «сплошным танцем», как о том мечтает поэт Орнифль («Орнифль, или Сквозняк», 1955).

«АНТИДРАМЫ» И «АНТИРОМАН»

В 50-е годы с постепенным угасанием исходивших из Сопrotивления импульсов в прошлое отходило то, что можно назвать первым послевоенным периодом. Сложилась ситуация для явления, которое Арман Лану назвал «бунтом снобов», — поворота от периода «социального, этического, великодушного» к «оголтелому индивидуализму, жеманству, аффектированному равнодушию».

Приметной датой можно считать 1950-й год, когда был опубликован роман Роже Нимье «Голубой гусар», где содержалась прямая полемика с характерной для 40-х годов интерпретацией второй мировой войны как Сопrotивления с его героическим и высоконравственным пафосом; в романе утверждалась идея безответственности и воинствующего индивидуализма. Так заявило о себе «поколение гусар», так начался «бунт снобов». В 1951 г. Жак Лоран опубликовал памфлет «Поль и Жан-Поль», осмеивавший Жана-Поля Сартра, воплощение идейной, «ангажированной» литературы.

В 1950 г. была поставлена в Париже пьеса Ионеско «Лысая певица» — на передний план французской литературной жизни выдвинулась «антидрама» и почти

одновременно с ней «антироман», поднявшие знамя безответственности и безыдейности искусства.

Промежуточное, переходное положение между модернизмом послевоенных лет и «антироманом» заняла «антидрама». Об этом свидетельствует творчество самого знаменитого из «антидраматургов» **Эжена Ионеско** (род. в 1912 г.). Фарсы Ионеско пародировали социальное бытие, лишенное смысла и содержания, низведенное до уровня чисто механических, формальных функций. Речевые штампы и автоматические поступки, за которыми стоит автоматизм мышления, списаны с буржуазного общества. Сатирическая интонация в той или иной степени окрашивает пьесы Ионеско 50-х годов.

Однако трагифарсы Ионеско метили не только в конкретный адрес буржуазного общества. Они метили, по его собственным словам, в «человека вообще». Отрицание Ионеско всегда было тотальным, декадентским. Так возникал «антитеатр» или «театр абсурда».

Желая убедить в том, что люди сами не знают, что хотят сказать, и говорят, чтобы ничего не сказать, Ионеско написал пьесу («Лысая певица»), в которой действующие лица говорили чепуху под аккомпанемент часов, которые били сначала семь часов, потом три часа, а затем интригуя молчали, чтобы вслед за этим пробить, что вздумается. Часы потеряли способность измерять время, потому что вообще исчезла материя, внешний мир утратил свойства реальности.

Слова и образы словно бы срываются с цепи в «антипьесах» Ионеско, поскольку их не сдерживает никакая объективно существующая действительность. Игра слов у Ионеско имеет особый, философский смысл — достаточно слову зазвучать иначе, как возникает иная реальность, ибо она и создается Словом, игрой, воображением. Так, в пьесе «Жак, или Подчинение» (1950) страсти возбуждаются и крайне накаляются вследствие признания Жака в том, что он любит картошку с салом. В этой пьесе появляется невеста с тремя носами и девятью пальцами на одной руке, что приводит героя в восторг и венчает «натуралистическую комедию» Ионеско.

Пьеса «Носороги» (1959) воспринимается как памфлет на мешанство, как сатирическое разоблачение фашизма. Но это пьеса об обществе вообще, об идеологии и об истории. В «оносороживании» у Ионеско нет ничего чудесного — превращение человека в носорога изображает не писатель-фантаст, не сказочник, но модернист, создающий

аллегорию человеческого существования. «Оносороживание» поэтому фатально, оно в природе человека.

Об угасании рода человеческого поведала и драма Ионеско «Король умирает» (1962). В этом случае идея абсурда иллюстрируется изображением тоталитаризма, дряхлого, анахронического королевства. Ионеско подвергает осмеянию не монархизм, не V республику, а человечество вообще, и вместе с собой король увлекает в небывшие все, саму материю.

Очень близка первым «антипьесам» Ионеско начальная стадия творчества **Артюра Адамова**. В первой пьесе, «Пародия» (1947, поставлена в 1952 г.), есть часы, но нет стрелок, что не мешает проверять по ним время. Н. лежит на полу (олицетворение отказа от жизни, по комментарию Адамова), просит убить его, хотя уверяет, что он и без того мертв. Лили успокаивает Н., уверяя, что обязательно убьет, но пока нечем. Неподвижность Н. оттеняется крайней подвижностью Служащего, олицетворяющего нелепое, по Адамову, принятие жизни. Ощущение крайней сложности, запутанности, отчужденности возбуждает пьеса «Вторжение» (1950). Ничего здесь особенного не происходит, на сцене обычные, ничем не примечательные люди, занятые своими обычными делами. Но словно бы расстроился, сломался всем управляющий механизм, и люди не могут жить и гибнут без всяких видимых причин.

В отличие от Ионеско, Адамов тотчас приложил свою метафизическую, пессимистическую концепцию к политической тематике: в пьесах «Большой и маленький маневр» (1950), «Все против всех» (1952), «Смысл марша» (1953) абсурдность иллюстрируется крушением всех иллюзий, поражением борцов, неполноценностью, «увечностью» людей, замкнутым кругом преследований, жестоких репрессий. Затем Адамов расстался с «антиатром», осудил модернизм и стал крупной фигурой реалистической драматургии.

Сэмюэль Беккет (род. в 1906 г.) — ирландец. В Париже он поселился в 1938 г., писал и по-английски, и по-французски, так что его можно назвать англо-французским писателем. Первый роман Беккета («Мерфи») появился на английском языке еще в 1938 г., потом его романы стали издавать в Париже. Мир романов Беккета — мир то ли призраков, то ли людей живых, но безумных, то ли уже и не живых вовсе, но забывших об этом обстоятельстве, как они забывают и обо всем прочем. Жизнь отождествляется с сочинением ее, с этим беспорядочным

монологом умирающего, который он заносит на бумажки. Сколько бумажек, столько и жизни. Кончается одно, кончается и другое. В романе «Малон умирает» (1951) рассказчику даже неизвестно, родился он или нет («не имеет значения, родился я или нет, жил или нет, умер или только умираю, буду делать, как всегда, не зная, что делаю, кто я таков, откуда я и существую ли»). В романах Беккета все происходит так, что на эти вопросы действительно нет возможности ответить.

Исходя из установки «нет ничего более реального, чем ничто», Беккет приступил к созданию своего театра. Пьеса «В ожидании Годо» (поставлена в 1953 г.) свободнее от фарсового начала. Владимир и Эстрагон разговаривают в пьесе Беккета почти нормально, но они не помнят, где находятся, какой сегодня день, который час, что было вчера; они вообще почти ничего не помнят, ничего не знают, ничего не умеют. Пустота, «ничто», лишенное смысла существование гулко звенит в громких словах, произносимых действующими лицами пьесы Беккета. Впрочем, они уже лица недеятельные — они способны только на ожидание Годо, на ожидание неизвестно кого неизвестно для чего. Ожидание, в течение которого у Владимира и Эстрагона появляется лишь одно желание — повеситься.

«Конец игры» (1957) читается как продолжение пьесы «В ожидании Годо», как следующая ступень олицетворения пустоты и бессмысленности, всеобщего угасания. Персонажи еще способны взобраться на сцену (правда, Хамма возят в кресле, он недвижим и к тому же слеп, а Клов не в состоянии сидеть), но они совершенно деградировали, или же находятся в первоначальном, зачаточном состоянии, уже и видят плохо, и говорят едва-едва. Один из них, Нагг, живет в мусорном ящике, из которого время от времени требует каши. В другом ящике расположилась Нелл. В пьесе «О, прекрасные дни!» (1963) героиня буквально уходит в землю — в первом акте погружена по пояс, во втором — уже по шею. Таким образом, содержание жизни — смерть, исчезновение.

«Антироман» или «новый роман» — это реализованное в форме романа миропонимание, которое сложилось во вполне определенных общественных условиях. Выразилось оно прежде всего в порицании «ангажированного» искусства, т. е. искусства, вовлеченного в общественную борьбу, открыто идейного. Социально-политическое мировоззрение «антироманистов» трудно

уловимо. Если кто-то из них и не был равнодушен к политическим страстям и занимал левые позиции, то заметить это по романам почти не представляется возможным; «антироманисты» старательно заматают следы социально-конкретной, тем паче политической проблематики в искусстве.

Важнейшим признаком «нового романа» является недоверие к реальности как источнику искусства. Определенная степень этого недоверия, поиски форм его выражения и делают его «антироманом». В соответствии с этим «новый роман» пытается избавиться от обязательных элементов традиционной системы романа, а именно «истории» и «персонажа». «История» — это литературная форма реальности, ибо не может быть истории без начала и конца (а значит, вне хронологии, вне времени), без событий (а значит, вне определенности действующих лиц и их действий). «История» — отражение мира, в котором может быть найдена связь составляющих его частей и установлена хотя бы относительная картина целого. «История» — способ контакта с реальностью и ее дешифровки. Как таковая «история» отбрасывается «новым романом». Персонаж вызывал у «новых романистов» приступы раздражения, так как они видели в нем наиболее наглядное воплощение постигаемой художником реальности, той социально определенной целостности, которая получает название «типа». Питающая «новый роман» «пыль» рассылавшегося мира, само собой разумеется, не может приобрести облик классических литературных типов.

По сравнению с классическим натурализмом в «новом романе» резко выдвигается на передний план «я», индивидуальное сознание. Это сознание не столько изображается, сколько изображает. Оно не принадлежит персонажу или даже автору, это и не эпический, и не лирический герой. «Я» оказывается единственным способом организации мира, утратившего свою организованность, свой смысл. Такой принцип организации не вносит порядка, а, наоборот, устремлен к тому, чтобы объективный порядок заменять беспорядком субъективного ощущения мира. В конечном счете стираются все приметы индивидуума, «я» оказывается литературным «приемом», а единственной сферой организации мира оказывается роман. Поскольку роман «не выражает, а ищет», по словам Роб-Грийе, он «ищет самого себя», он остается «единственной для самого себя реальностью».

Ален Роб-Грийе (род. в 1922 г.) в своей книге «За новый роман» (1963) исходные позиции «нового романа» определил таким образом: «искусство не опирается ни на какую, существующую до него истину... писатель должен создать мир, но исходя из ничего, из пыли». Романист воспроизводит «вещи» в их натуралистической буквальности; «шозизм» (от фр. chose — «вещь») характеризует искусство Роб-Грийе.

Читателю трудно будет избежать искушения прочитать его роман «В лабиринте» (1959) так, как он привык читать романы: коль скоро на страницах книги появляется солдат, замерший у фонаря, можно увидеть в нем героя и проследить его историю. Солдат что-то ищет, бродит по лабиринту незнакомых ему улиц, отдыхает в кафе, заходит в чью-то квартиру, его ранят, он умирает в госпитале.

Все это в романе Роб-Грийе как будто есть — и всего этого как будто нет. Иллюзию реальности «новый роман» Роб-Грийе не создает — он ее последовательно разрушает. В лабиринте оказывается не только заблудившийся в трех соснах солдат — в лабиринте оказывается читатель. И создается лабиринт хаосом распавшейся реальности, обломки которой сохраняют лишь видимую достоверность. Простые слагаемые лабиринта, построенного Роб-Грийе, вращаются с возрастающей скоростью, повторяясь, взаимоотражаясь, переkreшиваясь, переходя друг в друга и друг друга опровергая. В этом вращении нет ни начала, ни конца — есть только первая страница книги и есть ее последняя страница. Что мешает переставить местами части этого мира, который никаким значением не обладает, в котором отрицается причинно-следственная связь и отменена хронология?

Если картины в романе вдруг оживают, с них сходят «в жизнь» нарисованные персонажи, то «живые» персонажи все время уподобляются нарисованному. Их немного — солдат, мальчик, женщина, инвалид, доктор. Их можно стереть так же легко, как стираются рисунки. Они так и исчезают, как и появляются — этот мальчик, эта женщина, даже этот солдат, — словно их стерли, а затем нарисовали, чтобы вновь стереть. А все потому, что они и не стали персонажами, т. е. не получили необходимую для персонажа долю самостоятельности, независимости от созидającego их сознания. Они тоже — обломки мира, утратившего реальность, они функция созерцающего этот мир «я», которое сохранило лишь одну способность: способность к созданию «нового романа».

В 60-е годы Роб-Грийе приступил к созданию «кинороманов» и к постановке кинофильмов («В прошлом году в Мариенбаде», «Бессмертная», «Дом свиданий» и др.). Они погружают в мир «абсолютного субъективизма», уничтожая всякую определенность — и личности повествователя, и героев, и места, и времени. Так, некто Икс убеждает некую А. в том, что в прошлом году они уже встречались в Мариенбаде. Но в этом нет никакой уверенности, возможно, все лишь придумано «Иксом», который, однако, сам лишен всякой определенности («герои не имеют ни прошлого, ни будущего, ни сути; это всего лишь фикция...»). Все, что происходит в «Бессмертной», возможно, воображается персонажем, обозначенным буквой Н. Может быть, все это уже было, быть может, все будет. «Ленты» здесь смонтированы совершенно произвольно; время подчинено такой игре. Игрой можно назвать то, что делает Роб-Грийе, поскольку «шозизм» все откровеннее преобразуется в набор «приемов», клише, сливаясь с той унифицированной «потребительской цивилизацией», которую первоначально осуждал писатель во имя «высокого искусства».

Натали Саррот (род. в 1902 г.) назвала «тропизмами» те первоначальные психические реакции, ту изначальную духовную субстанцию, которую должен воссоздавать писатель, минувя поверхность, огрубленность традиционных приемов, отбрасывая персонаж и интригу.

Однако как бы ни хотелось читателю поверить ее заявлениям («романы ни о чем»), он не сможет закрыть глаза на характер той драмы, которая разворачивается на страницах ее произведений. Уже в «Тропизмах» (1939) безымянные, безликие ее участники были носителями, с одной стороны, унифицированного внешнего бытия («они» — «клише», «копии»), с другой — подспудной, запрятанной, но то и дело вырывающейся, как лава, индивидуальности, субъективности («она»).

В романе «Золотые плоды» (1963) анонимные реплики, психологические реакции, обрывки потоков сознания с отзвуками бытия парижской литературной среды. Саррот пытается изобразить «микроскопические драмы», поскольку драмы внешнего мира, общественные коллизии ее как будто не занимают. Она нагнетает драматизм вокруг совсем незначительного повода. В романе «Вы их слышите?» (1972) — вокруг статуэтки, которую осматривают и о которой спорят. Но это — лишь повод, а драматизм ситуации питается непримиримостью двух групп. В одной из

них — «пожилые», те, которые более всего ценят благонравие и благопристойность, спокойствие и устойчивость. В другой — «молодые», они непочтительны, осмелились уйти, а уход здесь символичен, он означает обретение самостоятельности и свободы.

Роман «... говорят тупицы» (1976) близок роману «Вы их слышите?». Сходство это определяется не только в общем той же манерой повествования, «движениями, ослаблениями, скачками, ползками» и прочими проявлениями «тропизмов», но весьма четко проступающими социально-психологическими конфликтами. Косный мир убивает, наклеивая ярлыки, именуя, определяя, классифицируя. Бури возникают вокруг бабушки — она вызывает восторг, истинное идолопоклонство у столпившихся родственников (буржуазная семья как «клеточка» общества). И вдруг, как в романе «Вы их слышите?», идиллия разрушается, находится какой-то «он», который осмеливается, дерзает, ставит идиллию под сомнение; «они» же пытаются умертвить этого «хулигана», его оценивая и называя «тупицей».

«Дороги Фландрии» (1960) — лучший роман Клода Симона (род. в 1913 г.). Речь идет о гибели в начале минувшей войны капитана-кавалериста, попавшего в засаду после разгрома его эскадрона. Мало-помалу, клочками, обрывками восстанавливается его предыстория, возникает образ семьи, его жены Корины, его ординарца, бывшего жокея. Из хаоса проявляются и фрагменты того, что последовало за гибелью капитана, — плен, лагерь для военнопленных, заключительная сцена свидания рассказчика с женой погибшего. Есть даже далекая предыстория, нечто вроде пролога, с фигурой предка, погибшего давным-давно.

Клод Симон выдвигает на передний план поток сознания как принцип построения романа; в этот поток вовлечено все — и то, что внутри сознания, и то, что вне его, внешний мир, нередко описываемый с той же натуралистической доскональностью, что и у Роб-Грийе. В этом непрерывном, сплошном потоке и монологи, и диалоги, и прямая речь, и описания, — все способы повествования играют подсобную роль по отношению ко всемогущему потоку. Субъективный ритм потока ломает все формы, все нормы, даже синтаксис; знаки препинания причудливо рассыпаются по тексту, предложение с его смысловыми и интонационными признаками деформируется, разваливается, дробится.

Все повторяется, взаимоотражается — и становится призрачным. Сомнительными предстают даже самые очевидные, «реальные» факты — смерть героя, смерть его далекого предка. Обе смерти явно уподобляются и, как обычно в «новом романе», растворяются с помощью повторения. Досконально воспроизводимые сцены гибели, дождя, мрака множатся, превращая прошлое и настоящее в бездонную, бесконечную бездну, которая все поглощает, — не только так называемых героев, но и так называемую реальность. Эта бездна поглощает и Историю с ее претензиями, ее легендами и мифами. Снимается героический налет с предка, олицетворяющего эпоху Революции, эпоху просветительского Разума. Выстрел 150-летней давности звучит сегодня как выстрел, убивший капитана на дороге Фландрии.

Разрушение, уничтожение извечно — вот что хочет сказать Клод Симон. Это разрушение может показаться конкретно-историческим, гибелью людей в годы войны. Но «новый романист» не довольствуется таким пониманием «бездны». Она всасывает в себя все, оставляя на поверхности только книгу — только то, что может оформиться в виде «антиромана».

В 60-е годы к старшему поколению «антироманистов» присоединилось молодое, вдохновленное структурализмом. В 1960 г. вышел первый номер журнала «Тель кель» («Такой, какой»). Главной фигурой нового издания стал **Филипп Соллерс** (псевд. Жуайо, род. в 1936 г.). Первоначально он и его единомышленники открыто ориентировались на «новый роман» 50-х годов, на Роб-Грийе, у которого заимствовали идею безответственности, «дезангажированности» искусства и убеждение в том, что вне произведения нет ничего, никакой реальности. Но вскоре даже Роб-Грийе показался сотрудникам «Тель кель» недостаточно «дезангажированным», слишком «традиционным»; они не могли не заметить непоследовательности «новых романистов» поколения 50-х годов. Эстетика телькелевцев подчинилась структурализму **Ролана Барта**, отразила увлечение структурализмом во Франции середины 60-х годов.

Исходной в книге Барта «Нулевая степень письма» (1953) была мысль о том, что искусство перестает что-либо выражать, изображать, а перестает оно это делать именно потому, что нет истины до текста, сама реальность превращена в «письмо», в «знак». «Новая критика», постулат которой — «произведение есть письмо», имеет дело,

по признанию Барта, с «большими пустыми формами»; «сюжет», по Барту,—«отсутствие», «пустота», вокруг которой писатель тклет слова; сюжетом являются сами слова.

Соллерс написал после двух неструктуралистских романов («Забавное одиночество», «Парк») роман «Драма» (1965). Это попытка «уловить пульсацию языка в его органической основе». По Соллерсу, текст ничего не отражает, ничего не выражает — он бесконечно продолжается, созидая сам себя. И автор, и персонаж исчезают в бесконечной ткани саморазвивающегося «письма». «Роман должен истребить все следы романа», он должен создавать не «объекты», но «связи субъекта с субъектом», «скольжение», приоткрывающее этих «субъектов». Слово не отождествляется с вещью, не ассоциируется с явлением. Слова ничего не выражают, ничего не изображают.

ЛИТЕРАТУРА 1968—1980 ГОДОВ

В начале мая 1968 г. произошли столкновения между студентами и полицией. В Париже возникли баррикады. В ночь на 11 мая схватки между демонстрантами и полицией приобрели массовый и кровавый характер. 13 мая в стране была проведена всеобщая забастовка и прошли многотысячные демонстрации. Забастовочное движение не прекращалось до конца мая. Майские события всколыхнули Францию и создали новый идеологический климат. Очевидным стал кризис «потребительского» общества.

Распространился анархизм, «гошизм» стал модой. Французские авангардисты вышли на улицы взбудораженного Парижа, на его баррикады. «Революция здесь, сейчас», — провозгласил журнал «Тель кель». «Письмо» и «революция» были поставлены рядом как равноценные понятия. Пытаясь, однако, сохранить предпочтительные позиции за «письмом», авангардисты воссоединили его с революцией незатейливым способом — сама практика этого «письма» была объявлена революционным актом, актом не только эстетической (это в традиции авангардизма), но и социальной революции. Наивное, вульгарно-социологическое уподобление текста политике, экономике давало возможность заниматься любыми манипуляциями. Например, объявить принцип «выражения» — буржуазным, а производство авангардистского текста — актом социальной, даже экономической революции, приравнивая это «производство» к производству экономическому. А далее сам по себе следовал ряд соответствующих поня-

тий — производство, завод, рабочие, революция, к которым подстраивался и язык как понятие равноценное. Коль скоро язык — историческая реальность, то достаточно разрушить, «демонтировать» язык, чтобы рассыпалось буржуазное общество, — всерьез полагали охваченные страстью разрушения авангардисты.

Недавний жрец структуралистского храма, Соллерс в 70-е годы с удовлетворением замечал появление «новой моды письма». Признаком его является «глобальность»: текст «современных книг» предполагает «быть Всем». Структуралистские тексты заменяются текстами, принадлежащими тому, что с полным основанием может быть названо «модернизмом без берегов». Границы размыты, «письмо» сливается с бесформенным «Всем», открывающим заманчивые перспективы самой своей бесформенностью.

«Глобальность» Соллерс попытается сочетать с «отсутствием». Текст — «Все», но это «Все» пытается исходить из некоей «мертвой точки». В обновленных структуралистских текстах говорит все та же «невозможность», а потому голос ее «нечитабелен».

Реализм, в свою очередь, политизировался в конце 60-х годов. Бытовая, семейная тематика, склонность к тому, чтобы поделиться лишь своим жизненным опытом, не претендуя на обобщения, на изображение эпохи, общества в целом, увлечение новым в духе «нового романа» или же «антидрамы» — все это было характерно для 50—60-х годов, для эпохи наступления авангардизма. И все это потеснилось под напором общественного возбуждения, в атмосфере Мая 68-го. От быта к истории — так можно определить основное направление движения в сфере реализма, в сфере романа особенно.

Один за другим появились политические романы **Робера Мерля** — «Животное, наделенное разумом» (1967) и «За стеклом» (1970). Мерль создал разновидности политического романа, показав большие возможности, которые заключены в жанре, как он писал, «бог знает почему слывущем устаревшим». Он совмещает жизнеподобие, даже копирование действительности с самым дерзким разрушением жизнеподобия, с демонстративным вторжением вымысла. Такой роман может быть назван утопическим, что допускал и Мерль, предпочитая, однако, считать своими предшественниками ряд писателей-реалистов сатирического направления, отражавших свою эпоху (Свифт, Чапек и др.).

Правдоподобие романов Мерля есть производное от их правдивости. Невероятное вероятно у него потому, что действительно. Жизнь после взрыва атомного оружия, мало что оставившего от жизни, вернувшего человеческую историю к начальной, нулевой точке, не сочиняется писателем в романе «Малевиль» (1972). Экстремальная ситуация не опровергает опыт человеческой истории, но, напротив, его конденсирует и подтверждает. Роман соотнобразуется с закономерностями исторического процесса, согласно которым события развиваются даже тогда, когда, как может показаться, самая возможность развития поставлена под сомнение закономерно созревающим в обществе актом самоуничтожения.

Фантастическая история гибели мужчин, захвата власти женщинами, сохраняющими общественно полезных представителей мужского пола в специальных лагерях («Охраняемые мужчины», 1974), — фантастична, слов нет. Превращение пола сильного в слабый и наоборот отдает шокирующей парадоксальностью, предоставляет неограниченные возможности для наращивания гротескных и комических ситуаций. Однако фантазия романиста сдерживается и направляется его склонностью к точности, к правдивости; не вымышленный, фантастический мир он творит, а исследует самое зловещее порождение XX века — фашизм — в его социальной, психологической, даже биологической природе. Как и в «Малевиле», Мерль подтверждает социальную закономерность своеобразным экспериментом, пропуская ее как будто через нетипические обстоятельства: там — гибель цивилизации в тотальной войне, здесь — «женский фашизм».

Правдоподобие особенно шокирует в романе «Мадрапур» (1976), поскольку рассказывается об истории невозможной, откровенно условной, фантастической: самолет летит по направлению к пункту, которого нет на земном шаре, и ведут его силы загадочные, так как никакого экипажа в кабине для пилотов не обнаруживается. Однако и в данном случае правдоподобие происходит из правдивости, из подчеркнутой точности типических характеристик, отражающих суть современного «потребительского» капитализма. Типические характеры в необыкновенных обстоятельствах — таков реализм Мерля, создающего своего рода брехтовское «очуждение» того, что изображается, анализируется, критикуется.

Романы Мерля демонстрируют то, что составляет особенность и силу реалистического романа Франции по-

следнего времени: прочная эпическая основа реализуется в многообразных жанровых вариантах, в свободной форме. Творчество Мерля — это единство в многообразии, от абсолютно правдоподобного романа «За стеклом» до абсолютно как будто неправдоподобного «Мадрапура».

• Прочная эпическая основа творчества **Армана Лану** очерчивается особенно выразительно благодаря последовательному обращению к эпохальным историческим событиям (Парижская коммуна, первая мировая война и антифашистское Сопротивление). Жанр беллетризированной биографии под пером Лану стал формой подлинного исследования исторической реальности. Героем беллетризированной биографии выступила даже не замечательная личность, а замечательное событие истории: в 1971—1972 гг. Лану опубликовал диологию о Парижской коммуне «Полька пушек» и «Красный петух».

Героем романа Лану «Прощай, жизнь, прощай, любовь...» (1977) стал известный писатель Ролан Доржелес. Роман изображает, несомненно, выдающуюся личность, но истинный масштаб придает этой личности то, что происходит вне ее, а именно значительные исторические процессы, в которые оказывается вовлеченным герой. Вслед за Барбюсом Лану рассказывает о превращении обывательского сознания если не в революционное, то в антивоенное и — одновременно — в писательское, поскольку значительным писателем Доржелес стал тогда, когда написал роман «Деревянные кресты». Между диологией о Коммуне и романом о Доржелесе Лану написал роман о Сопротивлении — «Пастырь пчел» (1974).

Подлинным событием театральной жизни Франции начала 70-х годов, уже не превзойденным театрами в последующие годы, стали спектакли парижского «Театра Солнца» о Великой французской революции — «1789 — Французская революция, год первый» и «1793» (почти через десятилетие, в конце 70-х годов, в парижском Дворце съездов поставлена драма «Дантон и Робеспьер»). «... Существует причинная связь между последней баррикадой (Коммуны.— Л. А.) и восстанием 1917 года», — писал Арман Лану в «Красном петухе». «Политизируясь», искусство Франции, естественно, искало вдохновения в той поре, когда политика определяла судьбу и французского народа, и французского искусства. Следует помнить, что в послевоенной обстановке для поколения, прошедшего через Сопротивление, его опыт оставал-

ся критерием политических оценок и мерилом человечности.

Прогрессивная Франция пыталась в 70-е годы „извлечь“ Соппротивление, поэзию Соппротивления из тех «скобок», в которые ее заключили сторонники «чистого искусства», — такова, например, цель большой антологии «Соппротивление и его поэты» (1974) и специального номера журнала «Эроп» «Поэзия и Соппротивление» (июль-август 1974 г.).

Извлекалась из забвения и Парижская коммуна — не без влияния революционного духа Мая 68-го. В 1975 г. был опубликован роман Пьера Гамарра «72 солнца». Еще ранее, в 1970 г., публикует роман о Коммуне Жан-Пьер Шаброль. «Пушка «Братство» завершила работу писателя над циклом романов о прошлом народа. Место действия романа — Бельвилль — рабочая окраина Парижа, место, где не просто происходит действие романа — это место, где делается История. Пушка, изготовленная из собранных народом монет, — символ ответственности, готовности народа отстаивать страну и ее будущее.

Самые боевые романы **Эрве Базена** (род. в 1911 г.) появились после Мая 68-го г. В романе «Счастливы с острова Скорби» (1970) современное потребительское общество представлено в целом, в облике Англии. Затем Базен нарисовал образы «сильных, мужественных людей, которые борются против несправедливости до конца», — таковы, по словам писателя, герои его романа «Огонь против огня» (1978), где он обратился к чилийской трагедии. Литературный успех пришел к нему после публикации первых же романов («Гадюка в кулаке», 1948, «Головой о стену», 1949 и др.), что в немалой степени объясняется нетрадиционностью этих семейных романов. Даже потрясения войны, даже эпопея Соппротивления, отразившись в французских семейных романах, мало изменили малоподвижный жанр «семейной хроники» («Семья Буссардель» Эриа, «Семья Эглетьер» Труайя). Базен дерзко взорвал границы устоявшегося жанра. Его романы — исповедь, пренебрегающая условностями, исповедь беспощадная, предсказывающая умонастроения более поздней поры, эпохи молодежных бунтов Мая 68-го. Тем не менее сам Базен настаивал на том, что его романы до 68-го отражали «частную жизнь», а затем он обратился к «новой манере».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К середине 70-х годов Май 68-го г. начал восприниматься не в перспективе героических страниц французской истории, а в перспективе поражений, ставших как будто закономерностью. История великой страны представилась историей несбывшегося, несостоявшихся надежд и разбитых иллюзий. После угара военной победы 1918 г. — тяжелое похмелье военного разгрома в 1940 г. После взлета Сопrotивления, рожденных им надежд на революционные перемены, — удручающее падение в действительность «маршаллизованной» Франции, Алжир, Вьетнам. На памяти была деголлевская эпопея и вдохновленные ею надежды на приобретение Францией истинного величия. И эти надежды стали иллюзиями, были погребены в отрезвляющей, унылой реальности «потребительского» общества. Левая Франция надеялась на весну 1978 года — парламентские выборы, казалось, не случайно совпадали с 10-летием Мая 68-го года и предвещали желанную победу. Но принесли они поражение, разброд, уныние, неверие...

Все это — все эти надежды и все эти утраты, как кажется, собрались в современную эпоху, лишив ее своего, особенного лица. Все как будто живо в нынешней Франции: и традиционный демократизм, и могучая традиция реализма, и заветы литературы Сопrotивления, и опыт экзистенциализма, и эксперименты «алитературы» — все как будто сохранилось, все ушло в краски того пестрого ковра, которым являет себя французская культура наших дней. Все сохранилось, но ничто не доминирует, ничто не определяет характерного признака. Кто виноват? Сама действительность, несомненно. Она не вдохновляет, от соприкосновения с нею в искусстве возникают искры, но не пламя. Не этим ли в первую очередь (есть и другие причины) объясняется слабость сегодняшней французской поэзии? Она несколько оправляется от немощи, сегодня в ней уже можно различить нечто значительное и перс-

пективное, но что это все-таки за поэзия, если необходимо усилить, чтобы выделить значительное?

Да и поблекший французский театр (точнее — французская драматургия), то и дело побуждающий французов к самым мрачным определениям его настоящего и даже будущего, не потому ли захирел, что ослабла связь театра и общества, так плодотворно сказавшаяся в годы движения «Театров предместья», в годы политизации под влиянием Мая 68-го? Сартр говорил: «Так ничтожно все, что сейчас происходит во Франции». Само собой разумеется, такое настроение не носит тотального характера. Но оно показательно, оно сосредоточивает в себе существенные признаки времени, и объясняет многое в поведении французских писателей, как, например, призыв Робера Мерля: «Найти настоящее, от него удаляясь». «Приблизиться, удаляясь» — так ныне мыслит себе погружение в свою эпоху этот выдающийся реалист. Его творчество в 70-х годах поражает парадоксальной особенностью: все глубже обобщения, все шире горизонты, все интенсивнее мысль писателя — и все меньше в его романах Франции, современной Франции. После романов фантастических Мерль начал писать исторические романы («Судьба Франции», 1977 и др.). Книги о далеком прошлом получили во Франции с середины 70-х годов необыкновенную популярность. «Приблизиться, удаляясь» — такой способ овладения современной реальностью представляют собой романы о прошлом.

Мотивы опрошения, романтического бегства в природу (Ле Клезю), вкус к гротескной фантазмагории (Перек), к барочному стилю, к изображению «повседневных чудес» (Кейроль) широко распространились в литературе современной Франции. Такого рода произведения — как правило, завуалированный отклик на современность, один из многих способов приблизиться к современности, овладеть ее смыслом, ее содержанием, одновременно удаляясь от нее, применяя различные обходные маневры.

Однако XX век неизменно, настойчиво возвращает искусство к делам земным, к неотложным жизненным проблемам. Едва только минули 70-е годы, как во Франции возникла новая политическая обстановка. Страна была взбудоражена победой левых сил на парламентских выборах 1981 г. Открылся новый этап политической истории Франции, сложились предпосылки нового этапа литературного движения.

Каким он будет, что следует ждать от французской литературы? В середине 80-х годов ответить на этот вопрос невозможно. Ясно, однако, что столетняя история модернистской эстетической революции представляется завершенной, подошедшей к своему логическому финалу — к возникновению искусства, которое само себя отрицает и «ничего не выражает», истребляя «все следы романа». Неизменно обнаруживает свою жизнеспособность реализм, и с ним можно связывать самые большие ожидания. Тем более, что у французской литературы будущего плодотворный и неиссякаемый источник — ее прошлое.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Изд. 2-е. Т. 1, 7, 8, 20, 21, 34.
Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26, 37, 39.
Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986.
История всемирной литературы. В 9 т.— М., 1983. *Т. 1—3.
История французской литературы. М., 1946—1963.— Т. I—IV.
История западноевропейского театра. М., 1956—1974.— Т. 1—6.
Анисимов И. Французская классика со времен Рабле до Ромена Роллана. М., 1977.
Моруа А. От Монтеня до Арагона. М., 1983.
Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. М., 1970.
Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. Французская литература. М.; Л., 1965.
Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965.
Littérature française. 1970—1978. Т. 1—16.
Adam A., Zerminier G., Morot-Sir E. Littérature française.— P., 1972. Т. 1—2.
Manuel d'histoire littéraire de la France. Sous la direction de P. Abraham et R. Desné. P. 1965—1982. Т. 1—6.
Neuf siècles de littérature française. Des origines à nos jours. Sous la dir. d'E. Henriot. P., 1958.
Sabatier R. Histoire de la poésie française. P. 1975—1982. Т. 1—6.
Van Tieghem Ph. Les grandes doctrines en France de la Pléiade au surréalisme. P., 1974.

* * *

- Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов//Поэзия вагантов. М., 1975.
Волкова З. Н. Эпос Франции. М., 1984.
Ярхо Б. И. Введение//Песнь о Роланде. М.; Л., 1934.
Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975.
Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М., 1983.
Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976.
Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть «фаблио» и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986.
Шишмарев В. Ф. Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911.
Қосиков Г. Қ. Франсуа Вийон//Villon F. Oeuvres, М., 1984.
Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения.— М., 1961.
Михайлов А. Д. Средневековый французский фарс//Средневековые французские фарсы. М., 1981.
Гуковская З. В. Маргарита Наваррская и ее «Гептамерон»//Маргарита Наваррская. Гептамерон. М., 1967.
Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
Виппер Ю. Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М., 1976.
Коган-Бернштейн Ф. А. Мишель Монтень // Монтень М. Опыты. Т. 1—2. М., 1979.

* * *

- XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967.
Обломиевский Д. Французский классицизм. М., 1968.
Сигал Н. А. Пьер Корнель. М.; Л., 1957.
Бояджиев Г. Мольер. М., 1967.
Мокульский С. С. Мольер. Проблемы творчества. Л., 1935.
Мокульский С. С. Расин. Л., 1940.
Разумовская М. В. Ларошфуко, автор «Максим». Л., 1971.
Adam A. Histoire de la Littérature française au XVII-e siècle. P., 1948—1956. Vol. I — V.

* * *

- Век Просвещения. М., 1970.
Момджян Х. Н. Французское Просвещение XVIII века. М., 1983.
Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981.
Великовский С. Поэты французской революции 1789—1848. М., 1963.
Державин К. Н. Театр французской революции (1789—1794). Л., 1932.
Обломиевский Д. Литература французской революции 1789 — 1794. М., 1964.
Баскин М. П. Монтескье. М., 1975.
Державин К. Вольтер. М., 1946.
Кузнецов В. Н. Вольтер и философия французского Просвещения XVIII века. М., 1965.
Шахов А. Вольтер и его время. СПб., 1912.
Акимова А. Дидро. М., 1963.
Барская Т. Дени Дидро. Л.; М., 1962.
Грачев Д. И. Эстетические взгляды Дидро. М., 1961.
Луппол И. Дидро. М., 1960.
Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо. М., 1958.
Дворцов А. Т. Ж.-Ж. Руссо. М., 1980.
Розанов М. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. М., 1910.
Финкельштейн Е. Пьер Огюстен Карон де Бомарше. Л.; М., 1957.

* * *

- Вюрмсер А.* Не посмотреть ли на известное по-новому? М., 1975.
Данилин Ю. Очерк французской политической поэзии XIX в. М., 1974.
Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947.
Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815—1830). Л., 1956.
Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.
Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период первой Империи. Л., 1962.
Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1977.
Соколова Т. В. Июльская революция и французская литература (1830—1831). Л., 1973.
Трапезникова Н. Эволюция романтизма в романе. Казань, 1980.
Шахов А. Французская литература в первые годы XIX в. М., 1875.
Якимович Т. К. Французский реалистический очерк 1830—1848 гг. М., 1963.
Соколова Т. В. Философская поэзия А. де Виньи. Л., 1981.

- Бонт Ф. Рыцарь мира. М., 1953.
- Данилин Ю. И. Гюго и французское революционное движение XIX в. М., 1952.
- Луначарский А. В. Гюго. Творческий путь. М., 1931.
- Муравьева Н. Гюго. М., 1961.
- Николаев В. Н. В. Гюго. М., 1955.
- Трескунов М. Виктор Гюго. Очерк творчества. М., 1961.
- Горбов Д. Жизнь и творчество Беранже. М., 1925.
- Данилин Ю. Беранже и его песни. М., 1973.
- Козлова Н. П. Творчество Беранже. М., 1973.
- Трапезникова Н. Романтизм Жорж Санд. Казань, 1976.
- Виноградов А. К. Три цвета времени. М., 1960.
- Виноградов А. К. Стендаль и его время. М., 1960.
- Реизов Б. Г. Стендаль. Годы ученья. Л., 1968.
- Реизов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974.
- Реизов Б. Г. Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978.
- Фрид Я. Стендаль. Очерк жизни и творчества. М., 1967.
- Гриб В. Избранные работы. М., 1956.
- Грифцов Б. А. Как работал Бальзак. М., 1958.
- Елизарова М. Бальзак. М., 1951.
- Кучборская Е. П. Творчество Бальзака. М., 1970.
- Муравьева Н. И. Бальзак. Очерк творчества. М., 1958.
- Обломшевский Д. Бальзак. Этапы творческого пути. М., 1961.
- Петрова Е. Становление реализма Бальзака. Саратов, 1964.
- Резник Р. А. «Философские этюды» Бальзака. Саратов, 1983.
- Реизов Б. Г. Бальзак. Л., 1960.
- Чичерин А. В. Произведения О. Бальзака «Гобсек» и «Утраченные иллюзии». М., 1982.
- Иващенко А. Ф. Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции. М., 1955.
- Реизов Б. Г. Творчество Флобера. М., 1955.
- Нольман Н. Шарль Бодлер. М., 1978.
- Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980.
- Владимирова А. И. Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890—1914). Л., 1976.
- Гоффеншефер В. Из истории марксистской критики. Поль Лафарг и борьба за реализм. М., 1967.
- Данилин Ю. И. Поэты Парижской коммуны. 1871. М., 1983.
- Обломшевский Д. Французский символизм. М., 1973.
- Данилин Ю. Жизнь и творчество Мопассана. М., 1968.
- Кучборская Е. П. Реализм Эмиля Золя. М., 1973.
- Мелик-Саркисова Н. Концепция человека и творческий метод Э. Золя. Махачкала, 1975.
- Пузиков А. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. М., 1981.
- Эйхенгольц М. Творческая лаборатория Золя. М., 1940.
- Якимович Т. Молодой Золя. Киев, 1971.
- Емельяников С. «Ругон-Маккары» Э. Золя. М., 1965.
- Ковалева И. С. Анатоль Франс в годы перелома (1889—1895). Л., 1957.
- Юльметова С. Ф. Анатоль Франс и некоторые вопросы эволюции реализма. Саратов, 1978.
- Фрид Я. Анатоль Франс и его время. М., 1975.
- Балахонов В. Е. Ромен Роллан в 1914—1924 гг. Л., 1958.
- Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»). Л., 1968.

- Балахонов В. Е.* Ромен Роллан и его время. Ранние годы. Л., 1972.
- Вановская Т.* Ромен Роллан. Л.— М., 1957.
- Михилев А. Д.* Пафос утверждения и отрицания. Природа комического в драматургии Ромена Роллана. Харьков, 1979.
- Мотылева Т.* Творчество Ромена Роллана. М., 1959.
- Петрова Е. А.* «Театр революции» Ромена Роллана. (Драмы конца 1890-х — начала 1900-х гг.). Саратов, 1979.
- Петрова Е. А.* «Театр революции» Ромена Роллана. (Драмы 1920-х — 1930-х гг.). Саратов, 1983.
- Урицкая Б.* Ромен Роллан — музыкант. Л.— М., 1971.
- Андреев Л. Г.* Марсель Пруст. М., 1968.
- Андреев Л. Г.* Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977.
- Андреев Л. Г.* Сюрреализм. М., 1972.
- Балашова Т. В.* Французский роман 60-х годов. М., 1965.
- Балашова Т. В.* Французская поэзия XX века. М., 1982.
- Ваксмахер М.* Французская литература наших дней. М., 1967.
- Великовский С.* В поисках утраченного смысла. М., 1979.
- Евнина Е. М.* Литература французского Сопротивления. М., 1951.
- Евнина Е. М.* Современный французский роман. 1940—1960. М., 1962.
- Еремеев Л. А.* Французский «новый роман». Киев, 1974.
- Зонина Л.* Тропы времени. М., 1984.
- Кирнозе З. И.* Французский роман XX века /Годы 20—30-е. Проблемы жанра / Горький, 1977.
- Наркирьер Ф.* Французская революционная литература (1914—1924). М., 1965.
- Наркирьер Ф.* Французский роман наших дней. М., 1980.
- Песис Б.* От XIX к XX веку. Традиция и новаторство во французской литературе. М., 1979.
- Проскурникова Т. Б.* Французская антидрама (50—60-х годов). М., 1968.
- Рыкова Н.* Современная французская литература. Л., 1939.
- Соколов В. С.* Печать Народного фронта и прогрессивная французская литература. Л., 1967.
- Трущенко Е. Ф.* Социалистический реализм во французской литературе. М., 1972.
- Шкунаева И. Д.* Современная французская литература. М., 1961.
- Якимович Т. К.* Драматургия и театр современной Франции. Киев, 1968.
- Якимович Т. К.* Французская драматургия на рубеже 1960—1970-х гг. Киев, 1973.
- Видаль А.* Анри Барбюс — солдат мира. М., 1962.
- Гуро И., Фоменко Л.* Анри Барбюс. 1962.
- Мелик-Саркисова Н. В.* Реализм Анри Барбюса. Саратов, 1960.
- Балашова Т.* Творчество Арагона. К проблеме реализма XX века. М., 1964.
- Исбах А.* Луи Арагон. Жизнь и творчество. М., 1962.
- Кузнецов В. Н.* Жан-Поль Сартр и экзистенциализм. М., 1969.
- Кушкин Е. П.* Альбер Камю. Ранние годы. Л., 1982.
- Великовский С.* Гранн «несчастливого сознания». М., 1973.
- Великовский С.* ... к горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. М., 1968.
- Мижо М.* Сент-Экзюпери. М., 1963.
- Наркирьер Ф.* Роже Мартен дю Гар. М., 1963.
- Наркирьер Ф.* Андре Моруа. М., 1974.
- Наркирьер Ф.* Франсуа Мориак. М., 1983.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	4
Средние века	
Введение	8
Литература раннего средневековья	11
Литература развитого средневековья	16
Поэзия голиардов	18
Героический эпос	21
Рыцарская поэзия	30
1. Лирика трубадуров и труверов	30
2. Роман	40
Городская литература XIII века	53
Литература XIV—XV веков	68
Франсуа Вийон	84
Средневековая драма	84
Литература эпохи Возрождения	87
Введение	87
Литература первой половины XVI века	93
Франсуа Рабле	101
Творчество поэтов Плеяды и драматургия Ренессанса	114
Литература последней четверти XVI века	129
Мишель Монтень	133
XVII век	
Введение	141
Реализм XVII века	143
Барокко	148
Классицизм	154
Франсуа Малерб	155
Пьер Корнель	158
Литература второй половины XVII века	171
Мольер	179
Жан Лафонтен	190
Жан Расин	198
Литературная ситуация конца XVII века	205
XVIII век	
Введение	208
Литература первой половины XVIII века	209
Ален-Рене Лесаж	211
Пьер Карле де Мариво	215
Антуан Франсуа Прево	219
Шарль-Луи де Монтескье	222
Франсуа-Мари Вольтер	226
Литература второй половины XVIII века	240
Дени Дидро	240
Жан-Жак Руссо	252
Литература кануна Революции и творчество Пьера-Огюста Карона де Бомарше	264
Литература периода Революции	271
XIX век	
Введение	277
Послереволюционная эпоха и формирование романтизма	280

Франсуа-Рене Огюст де Шатобриан .	282
Анна-Луиза-Жермена де Сталь .	285
Бенжамен Констан	289
Шарль Нодье	291
Литература периода Реставрации .	292
Альфонс де Ламартин	296
Альфред де Виньи .	297
Виктор Гюго	301
Литература 1830—1848 годов .	316
Жорж Санд	318
Альфред де Мюссе и эволюция романтизма .	322
Реализм в первой половине XIX века	332
Пьер-Жан Беранже	333
Проспер Мериме	336
Стендаль	344
Оноре де Бальзак	353
Литература 1848—1871 годов .	367
Шарль Бодлер	373
Натурализм	376
Братья Гонкуры	377
Реализм	380
Гюстав Флобер .	384

Конец XIX — начало XX века

Введение	395
Литература конца XIX века	396
Литература Парижской коммуны .	396
Артюр Рембо	401
Поль Верлен	404
Стефан Малларме и декаданс конца XIX века .	407
Реализм конца века	412
Ги де Мопассан	413
Альфонс Доде .	420
Эмиль Золя	421
Литература начала XX века .	430
Марсель Пруст .	432
Гийом Аполлинер	437
Социалистическое движение и литература .	439
Анатоль Франс .	445
Ромен Роллан .	452

XX век

Введение	460
Анри Барбюс и литературная борьба 20-х годов .	461
Литература 30-х годов	476
Литература Сопротивления .	482
Луи Арагон	488
Литература 1944—1968 годов .	498
Реализм	498
Экзистенциализм .	511
Жан-Поль Сартр	511
Альбер Камю	517
«Антидрама» и «антироман» .	521
Литература 1968—1980 годов .	530
Заключение	535
Список рекомендуемой литературы	538

Учебное издание

**Леонид Григорьевич Андреев,
Наталья Петровна Козлова,
Георгий Константинович Косиков**

ИСТОРИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Заведующий редакцией Г. Н. Усков. Редактор В. П. Торпакова. Младший редактор О. Г. Мирнова. Художник А. В. Алексеев. Художественный редактор М. Г. Мицкевич. Технический редактор Н. А. Битюкова. Корректор Е. К. Штурм

ИБ № 6215

Изд. № ЛЖ-15. Сдано в набор 21.08.86. Подп. в печать 21.01.87. А-03323. Формат 84 × 108¹/₃₂. Бум. тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 28,56 усл. печ. л. + 0,21 усл. печ. л. форзац. 28,98 усл. кр.-отт. 30,91 уч.-изд. л. + 0,33 уч.-изд. л. форзац. Тираж 17 500 экз. Зак. № 535. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Высшая школа». 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

