А. Штейн

НА ВЕРШИНАХ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А. Штейн

НА ВЕРШИНАХ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1988

ББК 83.3(0)
Ш88

Рецензенты:
д-р филолог. наук
Д. М. УРНОВ

д-р философ. наук
В. П. ШЕСТАКОВ

Оформление художника
Р. ВЕЙЛЕРТА

Ш $\frac{4603020000\text{-}175}{028(01)\text{-}88}$ 217-88

© Издательство «Художественная литература», 1988 г.

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Книга эта состоит из очерков, написанных в свободной манере. Тема их — литература и жизнь. Классические образы мировой литературы живут в сознании людей, бытуют в печати и житейском обиходе. Часто они превращаются в клише, односторонне и примитивно представляющие предмет.

Откуда возникают эти клише и почему они бытуют? Источником их является в первую очередь деятельность целой армии преподавателей университетов и пединститутов, изо дня в день ведущих пропаганду классической литературы. В этом литературоведении происходят различные процессы, и при этом процессы не всегда плодотворные. Например, возникла и твердо укоренилась мысль о том, что реализм не является главным и основным методом литературы, могучим средством художественного познания жизни, что романтизм ничем не уступает ему и даже превосходит его духовностью, протестом против прозы жизни. Люди, защищающие реализм, рассматриваются как безнадежно отставшие от жизни, застрявшие на уровне 50—60-х годов. Эти модные взгляды проникают в печать, становятся достоянием бойких журналистов и под их пером приобретают характер штампов и клише, входят в широкий обиход. Так, например, когда речь идет о Дон-Кихоте, совершенно игнорируется насмешка Сервантеса над беспочвенностью и исторической слепотой комического персонажа и он превращается в идеального героя и образец для человечества.

Наша задача — проверить эти «клише», плеснуть на них «живой водой» литературного анализа. В книге представлены шедевры мировой литературы. Выбор их

определяется кругом интересов автора и, конечно, не претендует на полноту охвата. Легко заметить, что здесь нет ни «Божественной комедии», ни «Фауста» Гете, ни «Войны и мира». В книге идет речь о разных произведениях. Она открывается двумя очерками о трагедиях («Гамлет» и «Федра»). Основное место в книге занимают статьи о европейских романах от «Дон-Кихота» до «Обрученных» и «Евгения Онегина».

Как ни разнообразны эти произведения, в каждом из них отразилась неповторимая черта человеческой природы и жизни.

Каждое — яркая страница человековедения.

Из первого издания книги под тем же названием сюда перешли три очерка — о «Гамлете», «Дон-Кихоте» и «Путешествиях Гулливера». Все остальные работы печатаются в книге впервые.

„РЕАБИЛИТИРОВАННЫЙ“ ГАМЛЕТ

Гамлет — положительный герой, наш соратник и единомышленник — вот основная мысль, которая повторяется в последнее время в театральных рецензиях и критических суждениях о Гамлете. В порыве увлечения один критик сказал даже: «Гамлет — это звучит гордо». Стремясь «реабилитировать» Гамлета, наши журналисты, пишущие по вопросам литературы и театра, твердят о том, что Гамлет — сильный и решительный человек, лишенный сомнений и колебаний, того, что критика XIX века называла «гамлетизмом». Беда Гамлета в том, что он одинок. Дайте такому Гамлету крестьянское движение, и он покажет, как надо расправляться с тиранами.

Гамлета противопоставляют гамлетизму. Говорят: «Гамлетианство умерло, Гамлет жив».

Гамлетианство — это пессимизм и бездействие, Гамлет — это смелое искание истины, интеллект и чувство совести. Но ведь Гамлет интересен именно как воплощение гамлетианства. Освободите Гамлета от гамлетианства, превратите его просто в борца за справедливость, и он мало чем будет отличаться от таких персонажей, как шиллеровский Карл Моор или Эрнани Виктора Гюго.

Откуда взялось это стремление освободить Гамлета от гамлетизма, представить его деятельным человеком и борцом?

Оно порождено, как мне кажется, некоторыми особенностями этого художественного типа. Гамлет как художественное создание Шекспира в известном смысле более подвижен, нежели, скажем, король Лир или Отелло.

В «Поэзии и правде» Гете заметил, что Гамлет сильно действует на молодые умы. И это понятно. Гамлет — мыслящий молодой человек, защитник справедливости. Он решает коренные вопросы бытия. Такие молодые люди неизбежно появляются в каждом поколении. И каждое новое поколение словно примеривает Гамлета к себе, выбирает из Гамлета то, что ему близко, создает своего Гамлета.

А так как идеал нашего времени — идеал борца, Гамлета и стремятся сделать борцом и человеком, лишенным сомнений.

Такая трактовка пренебрегает коллективным опытом человечества и тем, что хотел сказать сам Шекспир. Именно то, что Гамлет размышляет и философствует, а мысль его парализует решение действовать, объясняет интерес к его образу, который не ослабевает уже три с половиной века.

Не кто иной, как Маркс, предупреждал против такой обработки «Гамлета», «в которой не хватает не только меланхолии датского принца, но и самого датского принца»[1].

ГЛАЗАМИ ПОКОЛЕНИЙ

Прежде чем решать вопрос о Гамлете, вспомним некоторые суждения о нем, то, как смотрели на Гамлета поколения его читателей и толкователей.

Разговор о «Гамлете» не прекращается более трех столетий. О «Гамлете» говорили ученые и писатели[2]. Просветители и романтики, гегельянцы и позитивисты, фрейдисты и экзистенциалисты высказывали свое мнение о нем. В разговоре о «Гамлете» приняли участие Гете и Гюго, Тургенев и Белинский. К ним надо прибавить актеров, игравших роль Гамлета. Они ведь тоже истолкователи. Актеров этих бесчисленное множество. Среди них есть и такие, кто навсегда связал свое имя с именем Гамлета.

В XVII—XVIII веках интерес к образу Гамлета не угасал на родине Шекспира. И тем не менее Гамлет в общем чужд людям эпохи классицизма и Просвещения. Дело не только в том, что вольная народная трагедия

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 11, с. 333.

[2] В библиографии по «Гамлету», составленной А. Ревейном и доведенной до 1935 года, значится более двух тысяч названий.

Шекспира не укладывается в рамки классических правил. Сама проблематика «Гамлета» далека от сторонников просветительского разума и классических норм. Это и побуждало людей того времени переделывать «Гамлета». Вот две такие переделки: французская — Дюси и русская — Сумарокова.

В пьесе Дюси прославляется сыновняя преданность Гамлета и его любовь к Офелии. Узнав от призрака отца, что тот был вероломно убит, Гамлет жаждет мщения. Офелия называет его «безжалостным тигром». Но при всей своей дикости Гамлет Дюси к тому же и чувствителен. Как и полагается во французской классической трагедии, любовь Гамлета и Офелии занимает неизмеримо большее место, чем в трагедии Шекспира. Офелия сделана дочерью короля Клавдия. И, подобно героям трагедии Пьера Корнеля, ее терзает борьба между долгом и любовью к Гамлету. В финале трагедии Гамлет убивает Клавдия. Отягощенная муками совести, королева кончает с собой. Гамлет вступает на престол и женится на Офелии. Король и триумфатор, он произносит монолог, в котором есть такие слова: «В этом зловещем дворце мои несчастия достигли предела, я лишился всех моих родных. Но мне остается моя добродетель, я человек и король; обреченный на страдания, я сумею еще жить, а это больше, чем умереть».

Сумароков сам отмечал, что пьеса его вполне оригинальна и имеет мало общего с «Гамлетом» Шекспира: «Гамлет» мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва, едва походит»[1].

Сумароков снял философскую линию шекспировского «Гамлета» и акцентировал политическую. Клавдий, Полоний и Гертруда совершили политическое убийство — убили старого короля. Кровавый тиран Клавдий хочет убить Гамлета и Гертруду и жениться на Офелии.

Гамлету надо отвоевать престол и восстановить справедливость. Этого требует от него долг.

Гражданский политический смысл трагедии выразился и в том, как интерпретировал Сумароков монолог «Быть или не быть».

Сумароковский Гамлет говорит:

> Умри!.. Но что потом в несчастной сей стране
> Под тяжким бременем народ речет о мне?

---

[1] Сумароков А. Полн. собр. соч., ч. X. М., 1787, с. 103.

Трудность положения Гамлета состоит еще и в том, что долг, побуждающий его убить преступного Полония, приходит в конфликт с его любовью к дочери Полония — Офелии. Гамлет одерживает верх над Клавдием, вступает на престол и женится на Офелии. Он должен явить образец разумного и справедливого правителя в том понимании, которое было свойственно XVIII веку.

Этот век дал нам образцы сильного и лишенного колебаний Гамлета, Гамлета-борца. Но этот Гамлет имеет мало общего с Гамлетом Шекспира. Вскоре наступила очередь слабого и колеблющегося Гамлета [1].

Спутником человечества герой Шекспира становится на рубеже XVIII и XIX веков, начиная с эпохи «Бури и натиска» в Германии и поры европейского романтизма. Целый период восприятия Гамлета может быть назван гетевским, ибо его окрасили суждения Гете.

Красками, близкими молодому Гете, рисовал Гамлета немецкий артист Брокман, игравший Гамлета в конце XVIII века. Он изображал его чувствительным юношей, скрытным, мечтательным и меланхоличным, родным братом Вертера.

Но не раннее творчество Гете определило целую эпоху восприятия Гамлета. Ее определил знаменитый, ставший хрестоматийным разбор «Гамлета» в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера». Гете характеризует Гамлета как слабого и хрупкого человека, неспособного поднять на плечи трудную задачу мести. Вот самые известные слова Гете: «...Мне ясно, что хотел показать Шекспир: великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам... Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначено было лелеять в своем лоне только нежные цветы; корни растут и разрушают сосуд» [2]. (Перев. Н. Касаткиной.)

Эти слова стали исходной точкой для целой эпохи понимания Гамлета. Они наложили отпечаток на все, что писали о Гамлете романтики — и братья Шлегели, и Хэзлитт, и Кольридж, и Гюго. Сам образ романтического героя, противостоящего обществу и проникнутого меланхолией, близок к Гамлету. Романтический герой —

---

[1] История толкования образа Гамлета изложена в книге: Conclin Paul S. A History of Hamlet criticism 1601—1681 Lnd. Roufledge and Kegan Paul. Те высказывания писателей и критиков, на которые нет специальной сноски, мы цитируем по этой книге.

[2] Гете И. В. Собр. соч., т. VII. М., Художественная литература, 1978, с. 199.

герой внутренне слабый. Таким большинство романтиков и видело Гамлета.

Спорили — был ли знаком Фридрих Шлегель с романом Гете, когда писал одно из своих ранних сочинений «Греки и римляне», в котором трактовал проблему Гамлета. Спорили и о том, знал ли Кольридж точку зрения Шлегеля, когда создавал свою концепцию, или был вполне оригинален. Думаю, что это не столь существенно. Время подсказало им всем понимание Гамлета как человека, особенности характера которого не позволяют ему действовать.

Нам сейчас важны не оттенки, а те общие черты, которые создают романтического Гамлета.

Фридрих Шлегель писал о том, что между миром и Гамлетом существует диссонанс. Трагедия Шекспира не нуждается во вмешательстве богов, которые уничтожают героя. Его разум, его размышления парализуют способность действовать, он сам несет в себе семена уничтожения.

Точка зрения Шлегеля делает «Гамлета» самой антиаристотелевской трагедией Шекспира. Согласно Аристотелю, героя губят прежде всего объективные обстоятельства, ситуация, в которой он находится. Шлегель изолирует Гамлета от этих исторических обстоятельств. Гамлета губят противоречия его характера.

На тех же позициях стоит самый яркий из романтических толкователей Гамлета — Кольридж. Он тоже изолирует Гамлета от исторической ситуации и истолковывает его чисто психологически.

«В образе Гамлета показана нравственная необходимость равновесия между внешними объектами и нашим внутренним миром. У Гамлета такого равновесия нет. Его мысли, образы и воображение гораздо более живые, нежели его восприятие жизни. Плоды этого восприятия, проходя через его воображение, приобретают форму и цвет, которые противоречат их истинному цвету и форме. Этим и объясняется его колоссальная умственная деятельность с соответствующим ей отвращением к действительности со всеми ее симптомами и особенностями».

И дальше: «Он весь решительность и порыв в тот момент, когда речь идет об обещаниях и намерениях, но он весь нерешительность и колебания, когда надо осуществить их, и потому, решительно намереваясь все сделать, он ничего не делает. Он целеустремлен, но ли-

шен того качества, которое претворяет его цели в жизнь».

Перед нами Гамлет, неспособный действовать из-за особенностей своей натуры — склонности к размышлениям и необузданности воображения.

Знаменитый английский поэт отметил еще одну особенность трагедии Шекспира: характер Гамлета вырисовывается не столько в действии, сколько вне действия, в лирических излияниях.

Это способствовало тому, что гамлетовский мотив получил отражение в лирике.

Пушкин сказал: Гамлет — Баратынский. Он имел в виду не только печаль, составляющую важный мотив лирики этого поэта-романтика, но и трактовку темы «ума» в его поэзии. Ум, мысль стоят выше жизни. Обладатель ума стоит выше других людей.

Как носитель мысли, поэт возвышается над музыкантом и живописцем. Но ум, мысль, познание несут человеку страдания. Этот гамлетовский мотив выражен в известном стихотворении Баратынского:

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Все тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Романтики оторвали Гамлета от объективной исторической почвы и объяснили его медлительность, его нерешительность, то, что он откладывает месть, своеобразием его личности, слабостью его характера, приверженностью к размышлениям.

Интересно, что из романтизма вышла и другая, противоположная точка зрения. Все затруднения Гамлета, все его сомнения вырастают из той трудной ситуации, в которой он находится. Эта точка зрения сформулирована в знаменитой книге историка Гизо «Шекспир и его время». Гизо говорит о Гамлете:

«У него в мире нет цели, кроме подтверждения и наказания преступления, погубившего его отца. Для исполнения этого намерения он растерзывает сердце любезной, среди происшествий, им порожденных для достижения цели, ошибкой убивает безвредного Полония; сам становится предметом насмешек и презрения, до этого

ему нет дела, все это — необходимое следствие его намерения, а в этом намерении заключается все его бытие. Но он хочет исполнения безошибочного, желает увериться, что удар будет правдивый и поразит непременно. С сей поры перед ним размножаются сомнения, затруднения, препятствия, которые ход судьбы всегда противопоставляет человеку, желающему поработить судьбу»[1].

Концепция Гизо, выводящая все из внешних обстоятельств, в которых находится Гамлет, своеобразно дополняет то, что писали Гете, Шлегели, Кольридж.

Актеры, исполнявшие роль Гамлета как на родине Шекспира, так и за ее пределами, находятся в рамках той же амплитуды — от Гамлета размышляющего, Гамлета, воля которого скована мыслями, до Гамлета, главным врагом которого являются объективно неразрешимые обстоятельства.

Самым знаменитым английским Гамлетом XIX века был Генри Ирвинг. Он играл эту роль в конце столетия. Ирвинг был близок к прерафаэлитам. Как и эти поэты и художники, он видел в окружающей его буржуазной жизни только уродство, пошлость и скуку. Он искал красоты. И находил ее на закате средневековья. Именно в пору заката средневековья происходят события, изображенные в «Гамлете».

Есть несколько заслуживающих доверия свидетельств, позволяющих определить характер трактовки Ирвинга.

Луначарский эффектно и выразительно назвал Гамлета Ирвинга «горьким, желчным, средневековым Чацким с любящим сердцем и колючим от скорби умом...»[2].

Сравнение с Чацким, которое употребляет Луначарский, очень точно. Утонченный и одинокий Гамлет Ирвинга был особенно хорош в те моменты, когда обрушивался с остротами на окружающий его придворный круг. Это подтверждает знаменитый артист Сальвини, сказавший о Гамлете Ирвинга: «В саркастических выходках, в сентенциях, в насмешках над придворными, явившимися выпытывать, Ирвинг показался мне превосходным. Я еще никогда не видел ничего подобного». Но

---

[1] Guizot M. Shakespeare et son temps. Paris. Didier. Libraireediteur, 1852, p. 104—105.

[2] Луначарский А. В. О театре и драматургии, т. 2. М., Искусство, 1958, с. 181.

Гамлет действующий, воюющий, в припадке страсти убивающий короля — все это было вне сферы таланта Ирвинга.

«С того момента, как разум начинает мало-помалу покидать принца и душой его овладевают страсти, Ирвинг становится слабее», — добавляет Сальвини [1].

Два самых ярких английских Гамлета XX века — Джон Гилгуд и Лоренс Оливье — представляют как бы наглядное воплощение двух противоположных концепций Гамлета.

Лоренс Оливье играл Гамлета, лишенного слабостей, настойчивого и находящегося в боевой готовности, чтобы спасти погибающий мир. Он был национальным героем — воином, желающим защитить существующий порядок, которому гибель грозила со всех сторон.

Наоборот, Джон Гилгуд, близкий к «потерянному поколению», играл Гамлета человеком, энергия которого парализована тупостью и злобой окружающих его людей. Дядя отнял у Гамлета возможность всякой деятельности, настолько потряс его своим преступлением, что закрыл ему путь к тому, чтобы выйти из разлада с самим собой. Тревога Гамлета, упадок его энергии открывали неизмеримо больше не только в трагедии послевоенной Европы, но прежде всего в трагедии Шекспира.

И у нас в России трактовка Гамлета отражала различные исторические ситуации, сложившиеся в стране. И у нас Гамлет был молодым человеком, желающим примирить свою совесть с большими общественными запросами времени.

Первый знаменитый русский Гамлет П. С. Мочалов был современником Лермонтова, поэта, в чьем творчестве звучал резкий и выразительный, энергичный и мощный субъективный протест против русской политической действительности. «Я должен действовать»,— сказал о себе Лермонтов.

Подводя итоги игре Мочалова, создавшего образ бурного и мятежного Гамлета, Белинский писал: «Мы видели Гамлета, художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что, в этом случае, актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии,

[1] Дневник артиста, т. 10. М., 1893, с. 54.

нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестию невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет»[1].

История перевернула и эту страницу. Другой знаменитый русский Гамлет — А. П. Ленский впервые сыграл датского принца в 1877 году и играл его преимущественно в 80-е годы.

Это была полоса безвременья и пессимизма, наступившая после того, как героическая борьба народовольцев кончилась крахом и сами они были раздавлены царизмом.

Образ его Гамлета довольно отчетливо вырисовывается из отзывов провинциальной прессы.

«Перед нами явился настоящий бедный, страждущий Гамлет со своею детски-искренней душою, высоким умом, злополучной нерешительностью и колебанием в поступках» («Киевлянин», 27 июня 1878 г.).

Этот Гамлет «Быть или не быть» «говорит у двери, держась за портьеру и как бы не решаясь сделать шаг вперед, который направляет его мысли в ту или иную сторону» («Новороссийский телеграф», 16 июля 1889 г.).

И наконец, высказывание, которое словно подводит итог тому, что создал Ленский.

«Ленский глубоко заглянул в Гамлета, благодаря чему сумел изобразить человека не только страдающего от непосильных для его слабой натуры сомнений и ведущего упорную войну со своей нерешительностью, но главным образом человека в высшей степени гуманного в самом высоком значении этого слова» (Ник. Р. «Киевский листок», 8 марта 1877 г.)[2].

Гамлет Ленского — современника и приятеля Чехова — Гамлет эпохи Чехова.

Чехов питал к Гамлету особый интерес. Но в его восприятии Гамлет сливался с образом бесхарактерного русского интеллигента. «Я умираю от стыда, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди», — говорит персонаж пьесы «Без названия». «Своей нерешительностью я

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 11. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 328.

[2] Цит. по кн.: Зограф Н. Александр Павлович Ленский. М., Искусство, 1955, с. 76—82.

напоминаю Гамлета,— думал Лаевский дорогой,— как верно Шекспир подметил» («Дуэль»).

Но Чехов не считал русских Гамлетов просто никчемными людьми. Наоборот, они вызывали его пристальный интерес и даже сочувствие. Изображая в своей пьесе «Иванов» такого Гамлета, Чехов показывает его честность, прямоту, неприятие зла и объясняет эту слабость условиями его времени.

И другого Гамлета изобразил Чехов. Это Треплев — герой пьесы «Чайка». Для раскрытия отношений Треплева с матерью Чехов использует диалоги Гамлета с Гертрудой. Треплев — честный и ищущий молодой человек, находящийся в разладе с жизнью и погибающий от этого разлада, но в нем нет и намека на действенность и активность.

На родине Шекспира, с любовью принявшей Чехова, Гамлета и Треплева часто играет один и тот же артист. Так, лирический Гамлет Пола Скофилда больше походил на Треплева, чем на героя трагедии Шекспира.

Новое, более молодое по сравнению с Ленским поколение русских актеров, игравшее Гамлета в конце XIX — начале XX века, внесло серьезный корректив в исполнение этой роли.

Мы имеем в виду А. И. Южина и В. И. Качалова. Корректив этот заключался в том, что они теснее связывали поведение Гамлета с той ситуацией, в которой он находился. Из этой обстановки выводили особенности его поведения.

Вот как описывает игру Южина один из самых авторитетных русских театральных критиков Н. Эфрос: «Этот Гамлет вовсе не являл собою олицетворенного безволия, содержание его души не исчерпывалось раздвоением или разложением воли. После «Мышеловки» действенность, начало волевое даже выдвигались на первый план. Да и в предшествующем не недостаток воли, не какой-то ее паралич, но сознание тщеты действия были подлинным источником трагедии» [1].

Удивительно совпадает с этой трактовкой Южина трактовка Качалова: «Трагедия Гамлета — проклятие от двойного сознания несовершенства жизни и невозможности обратить ее в совершенство. Не потому я,

---

[1] Эфрос Н. А. И. Южин. М., типография Мосполиграфа, 1922, с. 78—79.

Гамлет, не могу восстановить гармонии, что слаба во мне воля. Гамлет — живой человек с очень нежными покровами. Он уже проникнут новым духом гуманизма. Он понял, что убийством ничего не восстановишь, не свяжешь распавшуюся связь времени. Таков источник его бездействия»[1].

Оба замечательных артиста совпадали в своем объяснении причин бездействия Гамлета. И этим отвечали на стоявший в их время вопрос — кто виноват, человек или окружающая его жизнь?

Советский театр, создавший многих выдающихся Отелло от Остужева до Тхапсаева, не выдвинул ни одного Гамлета, равного им. Может быть, помешала этому теория активного, не размышляющего Гамлета.

Однако в истории советского искусства были эпизоды, заслуживающие внимания. Прежде всего работа над «Гамлетом» В. И. Немировича-Данченко. В 1923 году к нему обратился М. Чехов, который должен был играть Гамлета на сцене II МХАТа. Немирович-Данченко изложил ему свое понимание пьесы. Однако Чехов, игравший по отзывам критики очень сильно, использовал трагедию для того, чтобы выразить через нее свое представление о современности. Кульминацией роли была встреча с призраком, рассказ которого потрясает Гамлета, увидевшего в этом признак разрушения всего мирового порядка.

Гамлет Чехова тоже был активным и действенным, но у него была своя трагедия. «Это трагедия человека, который при всей боли и ненависти к убийству его совершает, сознавая одновременно нравственное недолженствование убивать»[2].

Итак, проблема Гамлета сводилась к вопросу о том, можно ли проливать кровь в интересах правого дела.

Гораздо подробнее развил свое понимание Гамлета Немирович-Данченко в 1940—1943 годах, когда работал над постановкой знаменитой пьесы в Художественном театре.

Немирович-Данченко вспоминает Гамлета эпохи безволия, родоначальником которого был гетевский Гамлет

---

[1] Качалов В. И. Сб. статей, воспоминаний, писем. М., Искусство. 1954, с. 523.

[2] Марков П. О театре, т. 2. М., Искусство, 1974, с. 306.

и который был так близок русской интеллигенции конца прошлого века.

Сам человек, сложившийся в XIX столетии, Немирович-Данченко отвергает такое толкование. По его мнению, Гамлет «сильный, мощный человек».

Почему же Гамлет не мстит? Немирович-Данченко дает очень глубокий ответ на этот вопрос. «За этой мыслью о мести, за любой из мыслей в области мести тянется целый ряд других мыслей... Как только начал задавать себе эти вопросы, так я уже не мщу, месть начинает чуть отходить.

Ну убью я его. А что из этого? А как жизнь пойдет дальше? Какая она будет? Я что-нибудь могу в этом изменить?» [1].

Утверждение, что мысль мешала Гамлету действовать, сближает трактовку Немировича-Данченко с трактовкой Качалова и Южина. Как увидим ниже — это очень глубокое и верное утверждение. Но работа Немировича-Данченко не увидела света. Почему? Очевидно, потому что Гамлет с его колебаниями и сомнениями не отвечал духу времени. Нужен был другой герой.

Самым значительным Гамлетом, созданным советским искусством, был и остается Гамлет И. М. Смоктуновского в известном фильме Г. Козинцева. Фильм этот основан на ломке традиционных представлений о герое Шекспира. В образе Гамлета акцентируется совсем иное, нежели то, что акцентировали всегда. Предоставляю слово критику, который является восторженным поклонником созданного Смоктуновским образа.

«Вера в человека и его благородное предназначение, решимость драться до конца за эту веру — вот сердце образа, созданного Смоктуновским. Поэтому мы отказываем в искренности актеру, когда его Гамлет вынужден произносить фразы, ставшие на века классическими оборотами «гамлетизма» («Быть или не быть?», «Человек... А что мне эта квинтэссенция праха?»), поэтому так вяло и туманно звучат в фильме метафизические рассуждения принца в сцене с могильщиком...»

И вывод: «Гамлет Смоктуновского, Гамлет Козинцева и не ведет здесь титанической борьбы с самим собой,

---

[1] Немирович-Данченко В. И. Незавершенные режиссерские работы. М., ВТО, 1984, с. 259—260.

он решителен и целеустремлен с самого начала. Он размышляет и действует одновременно»[1].

Самый беглый обзор того, как понимали и толковали Гамлета, убеждает в одном: множество мотивов, аспектов, точек зрения, — может возникнуть даже представление, что нельзя дать бесспорной характеристики Гамлета, что он не существует как объективный художественный тип. Есть свой Гамлет у каждой эпохи и каждой исторической ситуации.

Несмотря на соблазнительность подобной точки зрения — все же это не так. Существует Гамлет Шекспира, образ бездонной глубины и удивительной разносторонности. И задача заключается в том, чтобы его в этой глубине и разносторонности понять.

Писавшие о Гамлете раскрывали разные стороны его, то приближались, то отдалялись от подлинного Гамлета. Но верное понимание этого исторического типа копилось и зрело в течение веков.

Надо только поставить Гамлета на реальную почву, которая его породила, взглянуть на него исторически.

«Гамлет» был написан в 1600—1601 годах. Он открывает в творчестве Шекспира период высоких трагедий.

Свой путь драматурга Шекспир начал хрониками и комедиями. Он написал в этот период только две трагедии, правда, одну такую значительную, как «Ромео и Джульетта». Искусство Шекспира было направлено на развенчание уходящего феодального мира, его тирании и жестокости.

С 90-х годов XVI века положение в стране начинает меняться. Королевская власть, сыгравшая великую роль в борьбе с феодальной раздробленностью и феодальным буйством, постепенно исчерпала себя. Абсолютизм выступает теперь прежде всего как власть антинародная. В ней в новой и, может быть, еще более циничной форме возрождаются пороки старой средневековой эпохи.

В начале своей деятельности Шекспир, как и другие гуманисты, выступал против отжившего феодального мира. Он верил в общественное развитие. Теперь его позиция становится более сложной. Он хочет разобраться в противоречиях нового буржуазно-абсолютистского порядка, остро ощущает и воплощает в искусстве его дисгармонию.

[1] Шекспировский сборник. М., ВТО, 1967, с. 352—353.

Новая расстановка сил в трагедии возникает уже в «Юлии Цезаре», написанном в 1599—1600-х годах. Сторонники свободы, римские республиканцы, приходят в столкновение с новой неумолимой силой — Цезарем и представленным им монархическим порядком.

Несмотря на благородство и высокие личные достоинства республиканцев, они обречены, обречены всем ходом истории. Такая историческая коллизия прямо подводит нас к «Гамлету».

ТРАГЕДИЯ УМА

Выяснение проблемы Гамлета надо начать с некоторых положений, уже более или менее установленных нашей наукой.

«Гамлет» не только самая глубокая трагедия Шекспира, но в некотором смысле трагедия загадочная. Загадкой кажется и то, каким образом в начале XVII века драматург народного площадного театра мог написать произведение такой философской сложности и глубины.

Непраздным будет вопрос: какие мысли вкладывал в свою трагедию Шекспир и как он сам понимал ее? Современный писатель может дать порой социальный анализ собственного произведения. Шекспира, очевидно, удивили бы идеи, которые мы вычитываем из его «Гамлета». Следует ли из этого, что их там нет и мы привнесли их по своей прихоти? Нет, они заключены в трагедии. Вспомним слова Маркса: «Разум существовал всегда, только не всегда в разумной форме»[1]. Из того, что Шекспир не смог бы в теоретической форме выразить смысл своей трагедии, вовсе не следует, что этот глубокий смысл не был им самим вложен в нее.

Важен тот идейный и художественный материал, с которым имел дело Шекспир и от которого он отталкивался. Шекспир не изобретал сюжетов своих пьес. В «Истории датчан», написанной Саксоном Грамматиком (около 1200 г.), повествуется о том, как дядя Амлета убил его отца и захватил престол, а умный хитрец Амлет притворился сумасшедшим, обманул бдительность дяди и его приближенных, убил его и восстановил свои

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 380.

права. Это типичная средневековая история, отражающая далекие варварские времена.

Существовала и не дошедшая до нас пьеса о принце Гамлете: ее сочинил, очевидно, старший современник Шекспира, драматург Кид. Кид писал кровавые трагедии, трагедии мести. В начале такой трагедии появлялся призрак, который рассказывал своим друзьям или родственникам, что был вероломно убит. Родственник или друг мстил за убитого [1].

То, что написал Шекспир, в известном смысле тоже трагедия мести. Тема мести — одна из самых существенных тем трагедии. Три ее персонажа стоят перед задачей отомстить за убитого отца: Фортинбрас, норвежский королевич, должен отомстить за своего отца, убитого отцом Гамлета. При всей активности своей натуры Фортинбрас отказывается от этой задачи. Он просто отправляется в Польшу завоевывать никому не нужный клочок земли. Наоборот, Лаэрт делает все, чтобы отомстить за своего отца Полония, убитого Гамлетом. Возвратившись из Франции, он поднимает восстание, вызывает Гамлета на поединок, мажет рапиру ядом. Гамлет стоит между ними. Он клянется призраку отомстить, а между тем все время медлит и уклоняется от мести. Гамлет — интеллектуальный герой. Это очень важное обстоятельство. Благодаря ему трагедия мести перерастает в нечто неизмеримо более значительное.

Удивительно эффектно и увлекательно само начало трагедии. Площадка перед замком. Ночь. Происходит смена караула. Часовой сообщает другому, что пробило двенадцать.

И возникает разговор о призраке. Появление его служит для характеристики атмосферы, царящей в Дании. В стране тревожно и неблагополучно: «Подгнило что-то в датском государстве». Ощущение тревоги, предчувствие грозных событий — первое впечатление, которое мы выносим из трагедии. Всемирный масштаб этих грядущих событий выражен в аналогии с тем, что происходило в Риме накануне падения Цезаря.

Все, что происходит в трагедии, касается больших государственных проблем. Двор составляет единое целое, и с этим целым сталкивается Гамлет. Мы видим,

[1] Все эти проблемы обстоятельно трактованы в фундаментальной монографии А. Аникста «Творчество Шекспира» (М., Художественная литература, 1963).

как одинок Гамлет и какая враждебная атмосфера существует вокруг него.

Вопрос о том, почему не мстит Гамлет,— классический вопрос шекспироведения.

Наша критика давно уже вслед за Белинским отвергла мысль о слабости Гамлета, о его неспособности мстить. Гамлет — сильная натура, говорит Белинский. Его слабость связана с переходной эпохой, когда человек от юношеской невинности и незнания зла переходит к познанию его, познанию противоречий жизни. Преодолев эту временную слабость, Гамлет обнаруживает и свою активность, и свою энергию.

В немецкой критике XIX века были работы, в которых на основе анализа поведения Гамлета показывалось, что он медлит мстить не в результате своей слабости, а в каждом отдельном случае им руководят иные, но вполне основательные причины. Да иначе и не могло быть. Гамлет — рыцарь, представитель высшего сословия средневекового общества. Он — человек сильный и способный к активным и энергичным поступкам, способный к борьбе.

Как только Гамлет слышит слова призрака, он начинает действовать. Первое, что предпринимает Гамлет,— приводит к присяге находящихся здесь солдат и офицеров.

Гамлет решил притвориться сумасшедшим. Он сделал это не без причины. Гамлет посвящен в страшную тайну короля Клавдия. Он задумал месть. Ему нужно, чтобы к нему не относились всерьез, не считали его опасным человеком. Лучший способ отвести подозрение — выдать себя за неразумного, который вызывает только презрение и жалость. Гамлет устраивает перед королем спектакль, который должен сыграть роль «мышеловки». Ему надо проверить, не злой ли дух этот призрак, не послан ли он черным адом, чтобы сбить его, Гамлета, с толку и оклеветать короля. Убедившись в том, что король виновен, Гамлет не убивает его в то время, когда король стоит на молитве. Убить человека во время молитвы, когда грехи его отлетают от него — значит отправить его в рай. А Гамлет хочет отправить короля в ад. Словом, каждый раз Гамлет откладывает месть по весьма конкретной причине.

Но самый его подход к проблеме мести характерен для человека, который привык обо всем размышлять и все логически обосновывать. Гамлет стремится

логически обосновать даже свои взаимоотношения с призраком.

Особенно отчетливо энергия Гамлета и его способность к борьбе проявляются во время его поездки в Англию, куда его отправили, чтобы убить. Он подменил ночью письма, поставил под удар Гильденстерна и Розенкранца, переправился на пиратский корабль и вернулся в Данию.

В Гамлете есть не только сила и энергия, способность действовать. Он способен действовать вероломно и хитро. Он чувствует азарт борьбы.

Итак, те, кто сегодня настаивает на том, что Гамлет — человек сильный и способный действовать, правы.

Объяснение того, почему Гамлет не мстит, надо искать в интеллектуальном складе Гамлета, в его представлениях о жизни, а не в его слабости.

Принц Гамлет принадлежит к высшему кругу дворянского общества. Воспитанник университета в Виттенберге, он имеет облик передового человека Возрождения, представителя гуманистической мысли. Совсем недавно Гамлет разделял энтузиазм людей, которые вышли из тьмы средневековья и перед которыми раскрывались прекрасные перспективы свободного развития. Он оптимистически смотрел на мир и на человека.

Но, вернувшись из Виттенберга, где он предавался изучению наук, Гамлет был поражен грубостью и пьянством, царящими в Дании, фальшью и лицемерием королевского двора. Гамлет пережил несколько разочарований, очень точно обозначенных Гете. Это поспешный брак его матери, так легко изменившей памяти отца, известие о страшном преступлении Клавдия; то, что друзья его — студенты Гильденстерн и Розенкранц — оказались шпионами. Увидев за спиной Офелии короля и Полония, Гамлет решил, что и Офелия в заговоре против него. Это довершило его разочарование в людях.

Гамлет не просто изображает безумного. Его душа потрясена, и личина безумия отвечает его душевному состоянию. В трагедиях Шекспира много безумных. Обезумел Лир, обезумела леди Макбет, обезумела Офелия. Слишком крутой перелом пережило человечество, слишком страшные бездны вероломства, зла и преступлений открылись перед людьми, только что вышедшими из патриархальной неподвижности, и разум их не выдержал.

У Гамлета это потрясение совпало с переломом от юности к зрелости. В жизни каждого человека бывает момент, связанный с переходом от юношеской безмятежности к более глубокому пониманию жизни. Человек впервые убеждается в том, что в людях, живущих в обществе, основанном на социальной несправедливости, есть лицемерие, зло, своекорыстие. В эволюции Гамлета отразился этот момент. Но как следствие этого переходного периода у Гамлета возникло устойчивое воззрение на людей, пронизанное духом пессимизма, скепсиса, меланхолии.

Как отметил Тургенев, ум Гамлета слишком развит, чтобы он мог быть удовлетворен собою. Он не отделяет себя от других людей и не противопоставляет себя им. Он разочарован не только в них, но и в себе самом. «Я горд, я честолюбив, я мстителен»,— говорит Гамлет.

Гамлет скептически смотрит не только на тех, кто живет, но и на тех, кто еще не родился. Советуя Офелии не выходить замуж, он говорит ей: «Ступай в монастырь. Зачем рождать на свет грешников?»

Мысли Гамлета заняты не только преступлением короля, но и более серьезными вещами. Что-то сдвинулось в мире, изменился привычный порядок, восторжествовало зло. Словом: «Век вышел из своих суставов. Черт возьми (проклятая судьба), почему именно я должен вправить сустав века!» (даем это двустишие в своем прозаическом переводе).

Гамлет жил в эпоху, когда все в мире мельчало и на смену большим людям приходили люди ничтожные. Именно так Герцен характеризует ситуацию, в которой находится Гамлет[1]. Сам Гамлет выражает эту мысль, сопоставляя двух датских королей — своего отца и его преемника.

Старый король — король-рыцарь, король-воин, способный на поединке одолеть противника. Гамлет говорит о его высоких доблестях. Это доблести средневекового мира. Король — человек смелый и верный, воспитанный в духе патриархальных представлений, но и ограниченный ими.

Иное дело Клавдий. Это человек нового типа, умный, хитрый и вероломный. Эпоха Возрождения освободила его от многих патриархальных предрассудков и вместе

---

[1] См.: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. IX. М., Изд-во АН СССР, с. 37.

с тем и от патриархальной морали, которая была обязательна для старого Гамлета. Клавдий — ловкий и осмотрительный правитель, делающий все для возвышения Дании. Укрепление государства было исторически закономерно. Но Клавдий опирается на шпионаж, он подавляет свободу мысли. Клавдий гораздо подлее своего брата. Его вероломство и жестокость отражают распад старой морали.

«У меня нет будущего»,— говорит Гамлет. Он имеет в виду не только свои права на престол, но и нечто иное: перед ним стоит не один Клавдий, перед ним целый мир. Подлость и вероломство Клавдия не есть что-то исключительное, присущее только ему. Придворный угодник и лизоблюд Полоний, шпионы и предатели Розенкранц и Гильденстерн, ничтожный и льстивый Озрик — все они принадлежат к этому возникающему миру.

Ум Гамлета, мысль Гамлета так глубоко проникает в окружающую его жизнь, он делает из анализа ее такие безнадежные выводы, что убийство короля, месть за злодеяние, совершенное Клавдием, не может быть решением вопроса.

Гамлет — человек мыслящий и анализирующий. Воля Гамлета и скована этими его размышлениями и сомнениями. Это понимает сам Гамлет: «Так трусами нас делает раздумье, и так решимости природный цвет хиреет под налетом мысли бледным...»[1]

Для того чтобы решить проблему Гамлета, надо выйти за пределы трагедии, взглянуть с более широкой точки зрения на передовую общественную мысль эпохи.

Люди Возрождения мыслили, если можно так выразиться, антропологически. Человек был для них центром вселенной. Они рассуждали о свойствах человеческой природы, о человеческих характерах, о человеке вообще.

Рассуждения о человеческом разуме, сопоставление ума и глупости — тема, распространенная в литературе и философии эпохи Возрождения.

В известном смысле люди Возрождения унаследовали ее от народного творчества позднего средневековья. Мы имеем в виду, например, соти — комические пьески, где действовали дураки, или шествия дураков, которые устраивали специальные корпорации, выбиравшие из

[1] Цитаты из «Гамлета» даны в переводе М. Лозинского.

своей среды «Князя дураков» и «Дурацкую мать». Отношение к «дураку» в средние века было двояким. В виде дураков изображались различные представители средневекового общества, в том числе и духовенство. Их пороки объяснялись глупостью. Но в образ «дурака» вкладывался и другой смысл: «Дурак» — человек необразованный, неотесанный, мужик, представитель народа, но его наделяли своеобразной мудростью. «Дурак», «меньшой брат», зачастую оказывался умней представителей верхов.

Темы глупости и ума касались в разной степени Себастьян Брант и Эразм Роттердамский, Монтень и Бэкон. Некоторых из этих мыслителей (например, Монтеня) Шекспир, безусловно, знал. Но нас интересует другое. Не будем прослеживать влияние этих мыслителей на Шекспира. Важно то, что передовая мысль и искусство Возрождения в разных странах совершенно независимо друг от друга подходили к этой проблеме. Это было познание эпохи, познание мира.

Проблема «ума» и «глупости» оборачивалась разными сторонами.

Особенно интересна «Похвала Глупости» Эразма — произведение острой ренессансной мысли, неотразимой логики. И здесь глупость трактуется двояко. На глупости основана вся жизнь жестокого и отсталого средневекового общества. И не только средневекового. Отец глупости — бог богатства Плутос. Он направляет всю деятельность людей.

Но глупость — не только выражение общественной отсталости, она, по мысли Эразма, необходимый фермент жизни. Без приправы глупости не было бы любви и супружества, дружбы и попойки. Само производство детей основано на глупости. Благодаря глупой и смешной игре рождаются на свет и сами угрюмые философы.

Чтобы остаться в числе людей, надо сторониться мудрости. Ибо вся общественная жизнь основана на глупости, все делается дураками и ради дураков. «Глупость создает государства, поддерживает власть, религию, управление и суд. Да и что такое вся жизнь человеческая, как не забава глупости»[1]. Эразм называет сумасбродом того, кто хочет разрушить эту общеприня-

[1] Роттердамский Эразм. Похвала Глупости. М., Художественная литература, 1960, с. 34.

тую комедию жизни. Участвовать в жизни — значит заблуждаться вместе с толпой, вместе с ней играть в той комедии глупости, которую играет весь мир.

Эта концепция соприкасается с тем, что Шекспир показывает в «Гамлете». Участвовать в жизни, действовать, хлопотать — значит следовать глупости, глупости пошлой, смешной и жестокой.

Известно, что в трагедии Шекспира всегда входит элемент комического. В «Гамлете» комическое представлено не только клоунами-могильщиками, но и Полонием. Конечно, Полоний, Лаэрт, Офелия — персонажи трагедии. Ужасна и трагична участь, которая постигла эту семью. Полоний был убит. Сошла с ума и утонула Офелия. Пал жертвой собственного вероломства Лаэрт. Но никто усерднее Полония не участвует в комедии жизни. Гамлет не случайно называет его старым глупцом. Полоний хитрит и угодничает, проявляет осторожность и осмотрительность, прикрывает свою глупость напыщенными и глубокомысленными речами.

Полоний знает, что каждый возраст имеет свои занятия и интересы. В молодости он участвовал в школьных спектаклях и клялся в любви. В старости он делает придворную карьеру, наставляет своих детей и следит за ними. Он уверен в своей проницательности и предусмотрительности, но жизнь оказывается богаче и мудрее его, и он самым трагикомическим образом попадает впросак и губит себя и свое семейство.

Под стать ему его сын Лаэрт. Он не ломает себе голову над загадками жизни. Он тоже усердно участвует в ее комедии. Свою молодость он тратит на развлечения. Для него ужасна не только смерть отца, ужасно и то, что его похоронили без должных почестей. То, что составляет форму жизни, то, что Гамлет характеризует словами «наряд и мишура», занимает Лаэрта.

Лаэрт — мститель. Конечно, этот участник комедии жизни не умен и способен на жестокость и вероломство. Но и в «Похвале Глупости» есть категория жестоких глупцов. Вообще комедия жизни — вещь жестокая.

Офелия, конечно, не комический персонаж. И гибель ее трагична. Но с Офелией связаны в трагедии те темы, которые необходимы при изображении комедии жизни — темы любви и брака. Гете писал, что в речах безумной Офелии выразились все ее интересы, сосредоточенные

на любви и чувственных помыслах. Остроты Гамлета по поводу любви и замужества все адресованы Офелии.

Итак, глупцы действуют, глупцы участвуют в комедии жизни. Что же делают умные люди?

Во времена средневековья ум во многом был скован догматами церкви, человеческая мысль подавлена. Эпоха Возрождения, когда начал рушиться старый феодальный мир,— эпоха освобождения личности, эпоха пробуждения и развития ума.

Луначарский отметил два направления, по которым мог развиваться этот освободившийся ум. Разум может быть великолепным оружием в борьбе за удачу, за власть, за положение в жизни. Но разум может и освещать трагические диссонансы жизни, разум может мучительно страдать от несовершенства общественного бытия. Первое применение разума обосновано в трактате Макиавелли «Князь». О трагических коллизиях, с которыми сталкивается высокоразвитый ум, рассказал Монтень в своих «Опытах».

В «Гамлете» представлены оба типа применения ума.

Король Клавдий — макиавеллист. Он умен, и ум его служит одной цели — борьбе за власть. Клавдий беспрерывно действует. Его мысль и действия не противоречат друг другу. Клавдий не только убил старого короля, ему нужно убрать Гамлета: он посылает его в Англию с предательским письмом, натравливает на него Лаэрта, подливает в кубок Гамлета яд. Его действия — действия расчетливого и ловкого политикана.

Гамлет в общем бездействует. Он не выполняет задуманного им плана действия. И в этом заключен глубокий смысл.

Сегодняшние сторонники активного Гамлета всячески хотели бы подтолкнуть его на такие действия, они видят оправдание его в том, что он все-таки вел борьбу с королем. Но ведь общественная атмосфера была такой подлой, что человек, который начинал действовать и стремился добиться успеха, сам должен был соприкоснуться с этой подлостью, учитывать ее, проникнуться ею. Борьба Гамлета против короля фактически могла вылиться только в борьбу за личную власть. Для того чтобы победить в этой борьбе, надо было применять те подлые методы, которые были приняты в политике, барахтаться в той грязи, в которой барахтаются король Клавдий, Полоний, Гильденстерн и Розенкранц.

И Гамлет уклоняется от действия. Но порой какими-то лихорадочными вспышками в Гамлете прорывается активность. Гамлет начинает действовать, и тогда выясняется, что он сам может творить зло. Вспомним его отношения с Офелией. Тургенев называет Гамлета «эгоистом». Многие считают такой эпитет оскорбительным для Гамлета. Но ведь Гамлет пренебрег судьбой Офелии и, преследуя свои цели, словно мимоходом выбросил ее из жизни. Гамлет разговаривает с хрупкой девушкой грубо-цинически, колет ее своими остротами, а потом фактически губит ее. В судьбе Офелии словно повторяется судьба Гамлета. Офелия сошла с ума потому, что Гамлет, человек, которого она любила, убил ее отца.

Но важно и другое. Офелия, конечно, дочь придворного, но она наивное существо, далекое от интриг двора и забот цивилизованного общества. Как мы говорили, Офелия живет в кругу своих естественных женских интересов.

Безумная Офелия чувствует и ведет себя, как чувствовала и вела бы себя простая крестьянская девушка. Перечисляя цветы, которые положит на могилу отца, она следует народным приметам — розмарин на память, анютины глазки — задумчивость, рута — символ девственности.

Гамлет глубоко виноват перед ней. Своими действиями он нарушил естественный порядок жизни.

Поэтому Гамлет велик и значителен не тогда, когда он действует, а когда он размышляет или выступает как сатирик, как обличитель. Он бичует грехи общества, бичует под маской шута и сумасшедшего. Если разум стоит на голове, а жизнь общества основана на лицемерии и лжи, то именно люди, пренебрегающие общественными связями, шуты и сумасшедшие имеют возможность говорить правду.

Правду говорил безумный Лир. Правду говорил и его шут. Правду говорил и Дон-Кихот, одновременно и шут и безумец. Гамлет изображает из себя шута и сумасшедшего и говорит правду. Но за шутовством Гамлета скрывается трагедия. Это — трагедия ума.

Такая трагедия описана Монтенем в его книге «Опыты».

Сопоставление этих двух вещей естественно напрашивается. Монтень жил в XVI веке. Но книга его, как, впрочем, и вся общественная мысль и искусство Воз-

рождения, предвосхищает многие явления последующей эпохи.

Прежде всего тема книги Монтеня — его собственная личность, он сам; книга проникнута духом самопознания. Этот интерес к личности человека и рассмотрение его вне всяких догм были невозможны в средние века. Это отражает уже новую эпоху — эпоху Возрождения.

Концепция человека в философии Монтеня носит неизмеримо более трезвый и реалистический характер, нежели то понимание человека, которое свойственно было раннему Ренессансу и отмечено духом неоплатонизма.

Монтень стоит в центре того кризиса гуманистических идей, который порожден был столкновением идеальных представлений гуманистов и реальной действительности нарождающегося буржуазного мира. Познай самого себя и проникнешься презрением к себе — вот вывод, к которому приходит Монтень. Человек — суетное, непостоянное, вечно колеблющееся существо. Честолюбие, жадность, нерешительность, страх и вожделение не покидают его. Монтень исходит из противоречивости человека, из отсутствия в человеке цельности.

Конечно, все эти мотивы сближают Монтеня с героем трагедии Шекспира, хотя автор «Опытов» и герой трагедии делают из них диаметрально противоположные выводы.

Но наиболее важны для понимания Гамлета те страницы «Опытов», где Монтень рассказывает о том, как наш разум смеется над нами. Страницы эти разбросаны по книге Монтеня. Мы попытаемся изложить суть рассуждений французского философа.

Как гласит греческое изречение, людей мучают не сами вещи, а те представления, которые они создают себе о них[1]. Ум человека порождает множество беспорядочных противоречий, громоздящихся друг на друга химер и фантастических чудовищ.

Мы гордимся своим разумом, считаем, что благодаря ему являемся господами и повелителями всех тварей земных. Но эти преимущества, доставляемые нам разумом, становятся источником наших мучений.

К чему познание вещей, спрашивает Монтень, если

[1] «Само по себе ничто ни хорошо, ни дурно. Наша мысль делает его таковым», — говорит Гамлет.

из-за него мы теряем спокойствие и безмятежность, которыми в противном случае обладали бы?

Муки и страдания, которые причиняет высокоразвитое сознание, — это не только одна из важнейших тем монтеневской книги, но и главный источник страданий Гамлета, причем именно в социальном преломлении. Такова тема знаменитого монолога «Быть или не быть?». Гамлет говорит о несправедливости, царящей в мире, о том, что имеющие власть угнетают людей и всюду господствует тирания. Освободить от всего этого может самоубийство. Но Гамлет боится, что и в загробном мире будет мыслить, а следовательно, страдать.

Умереть? Уснуть?
Но если сон виденья посетят?
Что за мечты на смертный сон слетят,
Когда стряхнем мы суету земную?

Именно это и удерживает Гамлета. Именно поэтому он и говорит: «Я мог бы укрыться в ореховой скорлупе и чувствовать себя там хорошо, если бы меня не мучили дурные сны».

Дурные сны — это те же мысли. Мысль, сознание Гамлета приводят его к пониманию противоречий и диссонансов жизни, к горьким и мучительным умозаключениям.

Сила Гамлета не в том, что он все-таки способен действовать и в конце концов убил короля Клавдия. В этом сила Амлета. Сила же Гамлета в том, что он увидел диссонансы жизни, понял их, страдал от мировой дисгармонии. Это разум, проснувшийся слишком рано, горестный разум, которому неуютно в этой мрачной действительности.

Нам остается рассмотреть вопрос о Гамлете как положительном герое. Каждый чуткий читатель понимает — Гамлет близок Шекспиру. Шекспир вложил в его уста многие свои мнения и суждения, свои горькие размышления по поводу диссонансов общественной жизни. Гамлет любим народом, — об этом говорится в трагедии. Казалось бы, облик Гамлета, выразителя мнений Шекспира и любимца народа, достаточно ясен.

Но Шекспир отделил Гамлета от себя и объективно показал место, занимаемое таким человеком в обществе. Позиция Гамлета достаточно сложна и отнюдь не просто совпадает с позицией народа.

И здесь мы должны обратиться к суждениям Тургенева, обычно вызывающим в последнее время возражения. А между тем Тургенев сказал о Гамлете очень много чрезвычайно верного и меткого. Тургенев видел в Гамлете начало отрицания, самое законченное воплощение скептицизма. Гамлет не индифферентен к окружающему миру. Больше того, добавим мы от себя, Гамлету свойственно острое ощущение несправедливости, царящей в мире, великое нравственное возмущение злом. Гамлет не верит в осуществление истины, но воюет с ложью. Он нападает на добро только потому, что за ним, по его мнению, скрываются зло и ложь.

Но при всей справедливости позиции Гамлета в ней заключается известная опасность. Тургенев делает следующее замечание: «...В отрицании, как в огне, есть истребляющая сила, — и как удержать эту силу в границах, как указать ей, где ей именно остановиться, когда то, что она должна истребить, и то, что ей следует пощадить, часто слиты и связаны неразрывно» [1].

Скептицизм и пессимизм Гамлета переходят все границы. Они обретают всеобщий и всеобъемлющий характер. Именно с этим связано уклонение Гамлета от действия, связано его бездействие.

Сам Гамлет страдает, он переживает трагедию ума, истинное «горе от ума». Но Шекспир при всем уважении к своему «умному герою» отнюдь не считает его позицию абсолютной, видит ее уязвимость, сопоставляет его с людьми, которые очень далеки от подобной трагедии. Он сопоставляет его с могильщиками, сопоставляет с Фортинбрасом.

Начнем со сцены на кладбище. В ней участвуют мыслитель Гамлет и два могильщика. Шекспир называет их клоунами, что обозначало «простаки», «деревенщина». Перед нами представитель «ума» и «дураки». Но дураки оказываются в известном смысле мудрее Гамлета.

Гамлет со всем блеском своего ума, со всей доступной ему горечью и сарказмом развивает мысль о том, что все живущее становится прахом, всех ждет уничто-

---

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем, т. VIII. М.—Л., Наука, 1964, с. 183.

жение. Как заметил Луначарский, рассуждения Гамлета поистине «симфония пессимизма»[1].

Могильщики в «Гамлете» относятся к смерти гораздо проще. Они не теряют жизнелюбия и веселости. Да и с Гамлетом они разговаривают бесцеремонно и замысловато. Настолько бесцеремонно, что сам Гамлет говорит: «Все стали до того остры, что мужик носком задевает пятку придворному и бередит ему болячки». Могильщики считают принца Гамлета сумасшедшим, по поводу Офелии они бесцеремонно замечают, что ее, покончившую с собой, хоронят по христианскому обряду, потому что она дворянка. Могильщики весьма трезво рассуждают о том, что такое дворянство, судят о нем с народной точки зрения. Могильщики — люди простые и неученые, их почитают дураками. Но, как и в народном творчестве, эти дураки оказываются носителями своеобразного ума и мудрости. Здесь отражение народности Шекспира.

Но Шекспир показал не только односторонность той позиции «плакальщика по судьбам человеческим»[2], которую занял Гамлет. Он показал и ошибочность того уклонения от действия, которое свойственно Гамлету.

Зачем появляется в финале трагедии Фортинбрас? Ведь фабула пьесы исчерпана и отношения Гамлета с королем получили законченную развязку. Однако появление Фортинбраса в финале трагедии необходимо. Существует представление о том, что трагедия — жанр пессимистический (отсюда полемическая формула «оптимистическая трагедия»). На самом деле это, конечно, не так. Фортинбрас — антипод Гамлета. Гамлет — мыслитель, размышления которого парализуют действия. Фортинбрас (в переводе «сильная рука») — воин, солдат, он — нерассуждающее действие. Фортинбрас разряжает ту атмосферу безнадежности, которая возникает на сцене. Он свидетельствует о том, что безнадежность Гамлета и его бездействие заключают в себе и нечто ошибочное. Пусть история воплощена сейчас в Фортинбрасе. Важно, что крот истории по-прежнему роет, что историческое движение продолжается.

---

[1] Луначарский А. В. О театре и драматургии, т. 2, с. 182.

[2] Там же.

Шекспир показал и силу Гамлета, и его слабость, и то, что составляло великое преимущество его как человека с совестью, мыслящего человека, и то уязвимое, что заключалось в его позиции.

Трагедия Гамлета порождена условиями его времени, эпохой Возрождения. Распад патриархальных связей, буржуазное развитие, разрушающее старую неподвижность, всеобщее брожение освобождали человеческую личность, открывали простор ее энергии, способствовали росту ее интеллекта. С другой стороны, буржуазное общество еще не сложилось. Еще не вступили в действие факторы, ограничивающие и уродующие человеческую личность.

Образовалась своеобразная отдушина. Человек выпрямился. Эпоха Возрождения превратила его в меру всех вещей. Развитая индивидуальность, сложившаяся в эту эпоху, в неизмеримо большей степени предвосхищает индивидуальность XIX века, нежели человек XVII века, придавленный гнетом абсолютистской государственности и сословной регламентации.

Гамлет как личность гораздо ближе к современной индивидуальности, нежели люди последующей эпохи. Но эта высота понимания мира, глубина осознания его противоречий не связаны были с конкретными историческими возможностями найти выход из этих противоречий. Совсем наоборот. Тот абсолютистско-буржуазный порядок, который шел на смену порядку патриархальному, был лицемерным, жестоким и вероломным, враждебным гуманизму. Гамлет жил в то время, когда человечество вступало в новый период закрепощения, когда наступала новая эпоха классового господства, отмеченная печатью подлости и бесчеловечия. Предчувствием этого является то настроение тревоги и неуверенности, то сознание гнили и смрада, проникших в общественную жизнь, о котором говорят спутники Гамлета на эспланаде замка.

В этих конкретно-исторических условиях и возникло противоречие между мыслью и действием, между глубоким пониманием мира и невозможностью осуществить такое действие, которое бы реально изменило существующий порядок. Само действие, сама борьба Гамлета с Клавдием неизбежно вовлекали его в цепь политических интриг, характерных для борьбы господствующих классов за власть и не меня-

ющих положения вещей. Именно поэтому Гамлет уклоняется от действия. Но и такая позиция исторического бездействия по-своему ошибочна, и Шекспир оттеняет это.

Счастливы те эпохи, когда самые глубокие мысли, предначертания и представления могут быть практически реализованы в действие, меняющее в благоприятном направлении положение вещей. Образ Гамлета не просто остается памятником эпохи, когда это было невозможно. Он остается вечным воплощением разрыва мысли и действия, воплощением такой ситуации, когда понимание и ум далеко превосходят возможность действовать и когда возникает подлинное «горе от ума».

О КЛАССИЦИЗМЕ, „ФЕДРЕ" РАСИНА И СОВРЕМЕННОСТИ

очетание трех понятий, стоящих в заглавии этой статьи, может показаться странным.

В конце 30-х годов советские историки литературы, опираясь на авторитет Пушкина и Герцена, уничтожили существовавшие в нашей науке предубеждения против такого писателя, как Расин, и восстановили его значение.

Но художественные достижения того же Расина рассматриваются как бы вне классицизма или несмотря на классицизм. Да и сам Расин стал скорее предметом некоего академического почитания, нежели воспринимается как живой писатель, которого можно читать для удовольствия.

А между тем мы твердо уверены, что Расина можно читать, как мы читаем Шекспира или Пушкина, а классицизм остается непреходящей художественной ценностью и в сегодняшнем беспокойном мире.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ КЛАССИЦИЗМ

Давайте припомним, что осталось в нашей памяти от школьного представления о классицизме? Известно, что это было старомодное течение, основанное на нелепых правилах «трех единств», против которого все боролись. Против него боролись выдающиеся просветители Дидро и Лессинг, романтики братья Шлегели и Гюго. Его недолюбливали представители классической немецкой философии, а также Белинский. Против него

выступали великие реалисты Стендаль и Пушкин. Сколько блестящих умов, сколько проницательности, демократического пыла и остроумия было потрачено на опровержение этих устаревших принципов. Очевидно, это был все-таки довольно мощный противник, если для борьбы с ним потребовалось столько усилий. Больше того, самые глубокие и проницательные из этих противников, такие как Стендаль и Пушкин, признавали и заслуги классицизма и даже в некотором отношении примыкали к нему.

Не будем отрицать, классицизм опирается на формальную и идеалистическую доктрину. Это искусство аристократическое и сословное, причем несмотря на стремление подражать античности далекое от нее. И все же этим смысл и значение классицизма не ограничиваются.

Давайте посмотрим, как формулирует его принципы самый яркий теоретик классицизма Буало. Человек XVII столетия, века анализа, математики, логики, Буало полагал, что только разум способен постигать истину, а истина составляет основу красоты. Но заключена истина в природе. И Буало призывает отказаться от всего неестественного и фальшивого и изучать природу. Однако в понятие природы он вкладывает узкий смысл. Мы подражаем не просто природе, а прекрасной природе. Прекрасная природа, по Буало, — это природа, просветленная сознанием, природа — это разумно мыслящий человек. Именно духовное начало источник объективной красоты, закономерности и гармонии, оно формирует материю и привносит в нее порядок. Искусство должно отвернуться от изменчивой и текучей жизни, от всего дисгармоничного и уродливого, замкнуться в сфере красоты и гармонии, воплощать вечные принципы прекрасного. Надо не просто подражать природе, но возвыситься над нею при помощи благородной и изящной формы, раскрыть в ней высокий идеал. И поэтому необходимо отбросить все индивидуальное и субъективное, экспрессивное и преходящее, выражать закономерное, родовое и общее. Идеал тяготеет к пластическому идеалу и скульптуре. Но одновременно он тяготеет к рисунку и геометрии, а не к цвету и колориту.

Идеал красоты вечен и неизменен во все времена. Чтобы возвыситься до него, очистить и усовершенствовать природу, надо прибегнуть к подражанию образцовым писателям, каковыми являются писатели Древней

Греции и Древнего Рима. Древние первые достигли совершенства, и потому следование правилам их искусства и подражание их сюжетам может облегчить путь к нему. Софокл, Гомер, Вергилий не мертвые авторитеты, а выражение разума.

Легко понять, что теория единой красоты, идеального совершенства делает доктрину классицизма глубоко формальным учением.

И все же дело обстоит не так просто. Начнем с подражания античности. Великие критики — демократы — упрекали классицизм в том, что его представители неправильно понимали античность. Но, как верно заметил С. С. Мокульский, написавший первую у нас серьезную статью в защиту классицизма, подобные упреки, хотя и верны фактически, неправомерны по существу[1]. Как широко известно, правила трех единств, в том виде, в каком они существовали в классицизме, вовсе не свойственны были греческому театру. Представители классицизма понимали греческий театр неправильно. И это исчерпывающе объяснил Маркс: «...Можно было бы указать, что любое достижение каждого предшествующего периода, усваиваемое периодом более поздним, представляет собой неправильно понятое старое. Так, например, несомненно, что три единства в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы, после того как Дасье и другие правильно разъясняли им Аристотеля»[2].

Трагедия французского классицизма так же непохожа на античную трагедию, как непохожа на нее трагедия Шекспира или Кальдерона. Но она глубоко выражает идейное и художественное своеобразие своего времени.

Великие писатели классицизма стремились сохранить идеал античного искусства. Но хотели они того или нет, он видоизменялся у них и приобретал иные черты.

[1] Западный сборник. Л., Изд-во АН СССР, 1937, с. 9—53.

[2] Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1. М., Искусство, 1976, с. 118.

Приведем один пример. Античное искусство отводило большое место чувственной природе человека, его телу и физической красоте. Французский классицизм отвлекается от материального и чувственного. Он сводит человеческую личность к одному духовному началу.

Можно рассматривать это как обеднение античного идеала. Но неправомерно мерить современное искусство меркой прошлого. Представители классицизма многое из античного искусства теряли, но вместе с тем нечто и приобретали.

Само пристальное внимание к человеческому разуму, к духовной стороне человеческой личности вело к обогащению искусства. Раскрытие внутреннего мира человека, движения его страстей, его индивидуальных устремлений отражало рост индивидуальности и потому представляло собой шаг вперед по сравнению с искусством древности, в котором личность еще не была достаточно развита и сохраняла связь с родовым коллективом.

Классицизм ни в какой мере не был просто неудачным повторением литературы древнего мира. Он был ступенью в развитии французской и мировой литературы, и при этом ступенью, отмеченной печатью оригинальности.

В связи с этим уместно вспомнить, происходивший во Франции XVII века спор о старых и новых поэтах. Речь шла о том, кто выше — поэты древности или представители современной литературы. Естественно, что Буало доказывал недосягаемое совершенство старых античных писателей. Такие его противники, как Перро, утверждали превосходство писателей новых. Конечно, в позиции Перро проступала идея прогресса литературы. Но идея эта бралась абстрактно — все новое лучше старого.

В письме Буало к Перро, в котором знаменитый теоретик примиряется со своим противником, он подходит к проблеме более конкретно. Буало по-прежнему поклонник высоких достижений древней литературы, но признает и великие завоевания литературы французской.

Обвинение в ретроградности и аристократической исключительности, которое предъявляют классицизму, также надо рассмотреть исторически.

Буало вел борьбу против фальшивой и жеманной «прециозной» литературы, уводившей читателя в услов-

ный мир неправдоподобных приключений и надуманных чувств. Но Буало писал также: «Чуждайтесь низкого, оно всегда уродство». Конечно, то, что он включал в понятие «низкого» французский народный фарс и другие жанры средневековой народной поэзии, свидетельствует об аристократической узости классицизма. Но вопрос этот имеет и другую сторону.

Обычно классицизму, как направлению, оторванному от жизни, противопоставляют реально-бытовой роман, изображающий жизнь городских обывателей, мелочную прозаическую действительность. В этом романе некоторые склонны видеть плодотворные зерна реализма.

Но произведения эти — «Жизнеописание Франсиона» Сореля, «Комический роман» Скаррона, «Буржуазный роман» Фюретьера — не возвышались до больших обобщений, ограничивались поверхностными зарисовками, незамысловатым комизмом. В противоположность Сорелю, Скаррону, Фюретьеру основоположник классицизма Корнель сразу обратился к государственной политической сфере. Трагедия Корнеля, возникшая в первой половине века, отразила пафос создания и укрепления французского национального государства, ведущего борьбу против феодального сепаратизма и средневековой отсталости. И в этом была ключевая позиция времени. Именно в деятельности французского государства заключена была главная пружина прогресса.

Представители классицизма выбрали самое важное и решающее. Они стремились возродить все роды и виды искусства, созданные древними. Но исторические условия, в которых они действовали, определили неравномерность их достижений. Маркс указывал на невозможность возродить эпическую поэму в новое время. Достижения классицизма в области эпоса ограничиваются ничтожной «Орлеанской девой» Шаплена[1]. Зато басня достигла в его искусстве большой высоты. На это были причины в самой особенности творческих принципов классицизма. Басня обращается к человеческому разуму и выражает законченную мораль. В басне частное подчинено общему, индивидуальное типическому. Она требует ясной, точной, отчетливой формы и остроумия.

Лафонтен использовал эти замечательные особенности классицизма.

---

[1] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1, с. 122.

На первый взгляд расцвет драмы в искусстве классицизма может показаться парадоксом. Драма требует индивидуализации, классицизм стремится к выражению общего, типического, родового. Каким образом примирить то и другое? Решение этого вопроса начнем со знаменитых «трех единств».

Стремление ограничить время и место действия было не бессмысленным. Создатели теории «трех единств» рассуждали так. Поскольку искусство есть подражание жизни, это подражание должно вызывать доверие зрителя. Отсюда возникает проблема правдоподобия. Одним из важнейших путей к достижению этого правдоподобия и были знаменитые «три единства».

Зритель знает, что он сидит в театре на одном месте. Если события будут переноситься с одного места на другое, он не поверит этому. Отсюда требование единства места. Зритель проводит в театре ограниченное количество времени. Если события, показанные в спектакле, растянуть на длительный срок, зритель также не поверит этому. Отсюда требования сохранить единство времени и места. Понятие единства действия вытекает из того жизненного материала, который лежит в основе драмы — единого конфликта, цементирующего пьесу.

Мешают ли правила «трех единств» отражению жизни, сковывают ли они драматурга? Безусловно сковывают. В теоретических трактатах Корнеля особенно интересно стремление примирить требование правдоподобия с тем историческим материалом, который должен быть положен в основу трагедии. Корнель рассуждает так: спорят о том, понимать ли единство времени как 12 или 24 часа. В идеале представление, изображающее определенное событие, должно совпадать по времени с этим событием. Но если событие не укладывается в столь короткое время, можно продлить его и до 30 часов.

Говорит Корнель и о затруднениях, которые вызывает требование соблюдать единство места. Надо искать способы его расширить. Корнель предлагает трактовать единство места как город — например, Рим. Действие может происходить в двух-трех местах этого города.

Самую глубокую критику трех единств дал Пушкин, осудивший их именно с точки зрения наивного понимания правдоподобия. «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического ис-

кусства. Что, если докажут нам, что самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие?.. Где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc»[1]. «Истина страстей, правдоподобие чувствований»[2] — вот какое правдоподобие признавал в драме Пушкин.

И тем не менее правила эти не только ограничивали драму классицизма, но, как увидим, стали источником ее художественных достижений.

Обычно классическую трагедию обвиняют в том, что действие ее переносится во времена античности или далеко на восток и героями ее являются короли и аристократы. В оправдание французским трагикам эпохи классицизма надо сказать следующее. Трагедия требует некоей дистанции для того, чтобы автор мог свободно распоряжаться материалом и не следовать буквально за деталями истории. Шекспир тоже переносил действие трагедий в далекое прошлое («Король Лир») или в отдаленные страны («Гамлет», «Отелло»).

То, что героями французских трагедий бывают короли и аристократы, объясняется отнюдь не их аристократизмом. Шекспир тоже делал героями своих трагедий королей и аристократов. Трагедия изображала дела большой политики, а они были в руках королей, правителей, полководцев и аристократов.

Итак, французская трагедия эпохи классицизма имеет двух великих представителей — Корнеля и Расина.

Конечно, по основной своей концепции Корнель является классиком. Но Пушкину больше всего нравился «Сид», пьеса, основанная не на античном, а на испанском сюжете и отразившая грубость и жестокость средневековых времен. Пушкин не случайно писал о Корнеле: «Старый Корнель один остался представителем романтической трагедии, которую так славно вывел он на французскую сцену»[3]. Романтическая — в данном случае близкая к национальной истории, сохраняющая историческую конкретность.

В своих знаменитых античных трагедиях Корнель отказался от этой конкретности и выработал тот уни-

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., Художественная литература, 1976, с. 317.
[2] Там же, с. 318.
[3] Там же, с. 364.

версальный общечеловеческий подход, который характерен для классицизма. Великий преемник Корнеля Расин указывал, что тот ввел разум на французскую сцену.

Основная коллизия Корнеля — победа рациональной необходимости над многообразием страстей — типичная коллизия классицизма. Источник трагедии — исключительные, преувеличенные, доведенные до предела страсти. Катарсис — предупреждение против этих страстей, причем одни персонажи вызывают страх, другие сострадание. Обращение к жизни королей и полководцев необходимо Корнелю для того, чтобы раскрыть политические проблемы, которые стоят в центре его трагедии.

Но торжествующий абсолютизм отнюдь не является решающим выходом из дисгармонии жизни. В трагедии «Сид» Корнель наделяет своего героя такой могучей душевной энергией и строптивостью, что примирительный финал пьесы выглядит не вполне убедительным. С другой стороны, в трагедии «Цинна» он не только признает своеобразную правоту противников королевской власти — республиканцев, но и заставляет идеального монарха подавить чувство мести и признать права своих подданных.

Итак, Корнель не является безусловным и безоговорочным апологетом абсолютизма. Еще меньше является им его великий преемник — Расин. В центре трагедии Расина любовь. Но и его трагедии соприкасаются с большими политическими вопросами. Глубокий пессимизм Расина связан с разочарованием в человеческой природе. Как отметил В. Александров, Расин убежден, что существует благородство, героизм, преданность, самопожертвование[1]. Но в человеческой природе заключены эгоистические страсти, опрокидывающие нравственные и разумные начала, которые должны определять поведение человека.

Трагедия была высшим достижением классицизма. И, чтобы уточнить его значение, надо обратиться именно к ней.

Выберем в качестве образца «Федру». Это величайшее создание поэта. Так думал и сам Расин. Трагедия эта венчает первый и наиболее плодотворный период его творчества (1667—1677 гг.). Тогда были созданы

---

[1] Александров В. Люди и книги. М., Советский писатель, 1956, с. 356.

самые значительные его трагедии. Как и его предшественник Корнель, Расин охотнее обращался к истории Рима. Но сейчас нас интересуют трагедии, основанные на греческих мифах. «Андромаха» и «Ифигения в Авлиде» трактуют мотивы гомеровского эпоса. «Федра» представляет еще более древний догомеровский период.

В отличие от другого шедевра французского классицизма — «Сида», который упрекали в отступлении от правил, «Федра» — законченная трагедия классического стиля. Сюжет пьесы составляет греческий миф. Композиция основана на классических принципах. Строго выдержаны «три единства». Для того чтобы сохранить правдоподобие, каждый из главных действующих лиц имеет наперсника, которому открывает свои мысли и чувства.

Сила трагедии — сила искусства классицизма. Дать ее анализ — значит объяснить, в чем эта сила состоит.

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ

Легенда, положенная в основу трагедии, относится к самым архаическим временам. Главное лицо легенды — Ипполит. Ипполит — идеальный герой, воплощающий молодость и красоту, любимец богини-девственницы Артемиды. Культ Ипполита возник в Арголиде, в местечке Трезен, омываемом водами Саронского залива. Культ этот сохранялся там, о чем свидетельствует храм, Ипполиту посвященный. Сюда накануне свадьбы приходили молодые девушки и приносили в жертву прядь своих волос.

Очевидно, легенда сложилась не сразу. Сквозь различные варианты и хитросплетения мифов проступила главная нить. Ипполит оказался сыном Тесея. Это родство вполне объяснимо. Именно в окрестностях Трезена возникла легенда о Тесее. Известно, что он любил амазонку, а от амазонки родился сын Ипполит.

Ариадна дала Тесею нить и помогла ему выйти из лабиринта. Легенда эта как бы раздвоилась и породила вариант о сестре Ариадны Федре, которая стала после Ариадны предметом любви Тесея.

Федра фигурирует в XI песни «Одиссеи» среди знаменитых женщин, ставших жертвами любви и попавших в Аид. И на картине греческого художника По-

лигнота Федра представлена в Аиде среди других провинившихся женщин.

Павсаний рассказывает трезенскую легенду: Тесей боялся, как бы Ипполит не был ущемлен в своих правах детьми, которые родятся от его брака с Федрой. В надежде, что Ипполит будет наследовать Трезен, Тесей убил своего двоюродного брата Паланта и его детей. Дальше идет классический эпизод мифа — Федра влюбилась в Ипполита, не встретила взаимности и оклеветала его. Тесей попросил Посейдона наказать Ипполита. Как говорит легенда, Ипполит был растерзан конями, причем сохранились прелестные детали, обрамляющие фабулу. Над стадионом, носящим имя Ипполита, находился храм Афродиты. Из этого святилища Федра наблюдала за Ипполитом. А так как листва растущего там мирта загораживала ей его, то она шпильками от волос прокалывала в листьях дырочки.

До нас от античного мира дошли целиком две трагедии. «Ипполит увенчанный» Еврипида и «Федра» Сенеки. В основе трагедии Еврипида — излюбленная мысль его — осуждение жестокости богов. На сцене стоят кумиры Афродиты и Артемиды. Пьеса начинается монологом Афродиты. Богиня говорит о том, что она намерена сделать. Ее монолог как бы намечает весь ход трагедии, ибо Афродита всесильна и все произойдет по ее воле. Люди — игрушки в руках богов.

Ипполит — центральное лицо трагедии. Он девственник, поклоняется Артемиде и единственный пользуется ее покровительством. Афродита зажгла в сердце Федры любовь к Ипполиту. Из монолога Афродиты мы узнаем — умрет Федра, погибнет Ипполит.

Выход Ипполита и появление Федры — две контрастирующие сцены. Торжествующий Ипполит вернулся с охоты. Федра больна, и ее выносят на ложе. Федра таит свою любовь. Но нянька подловила ее и выманила у нее признание. Федра разумна и хотела победить свою страсть. Но победить ее не смогла. Как мы узнаем, нянька раскрыла Ипполиту ее тайну. Ипполит в бешенстве. Федра повесилась. Но, стремясь оградить свою честь и доброе имя своих детей, оставила письмо, в котором возводит ложное обвинение на Ипполита.

Федра умерла в первой половине трагедии. Вся вторая заполнена столкновением Ипполита с отцом.

В руках Тесея письмо Федры, обвиняющее пасынка. Благодаря этому письму мы словно слышим голос Федры. Ипполит погибнет или будет изгнан — таково решение Тесея. Является вестник и сообщает о гибели Ипполита. Но Артемида произносит оправдание ему. Ипполит дал клятву молчать и потому не выдал Федру. Тесей понимает, что погубил ни в чем не повинного сына. И все же, несмотря на чудовищность совершенного преступления, богиня прощает Тесея и объясняет, почему не вмешалась в судьбу его сына:

А у нас, богов,
Такой закон: друг другу не перечим мы,
Предоставляем каждому свое вершить.
И знай: когда бы Зевса не боялась я,
Такого бы позора я не вынесла,
Не допустила б гибели того,
Кто мне милей всех смертных.

(Перев. С. Апта)

То, что Тесей не знал истины, и сама гибель жены служат ему оправданием. Во всем виновата Афродита, погубившая Федру и Ипполита и затемнившая разум его отца. Артемида грозит отомстить ей, но боги в общем чужды страданиям людей и Ипполит останется неотомщенным.

«Федра» Сенеки неизмеримо менее значительна, нежели трагедия Еврипида. Однако она могла сыграть видную роль в подготовке пьесы Расина. В средние века пьеса Сенеки была более известна, нежели «Ипполит» Еврипида. Но дело не только в этом. В ней были черты, открывающие путь к новому толкованию сюжета.

Не случайно она называется «Федра». Федра — главное лицо трагедии. Сильная и энергичная женщина, она действует не по воле богов, а увлекаемая собственной страстью. И сама бросается к ногам Ипполита. Ни Венера, ни Диана не появляются на сцене — они не играют здесь роли. Ипполит не добродетельный поклонник богини-девственницы, он философ и адепт стоической доктрины.

В трагедии Сенеки на сцене представлены ужасы и смерти. Сюда приносят изуродованный труп Ипполита. Федра закалывается на глазах у зрителей. Все это очень далеко от строгой и сдержанной трагедии Расина. Но то, что перед нами не мистерия, демонстрирующая силу богов, а своеобразный психологический этюд,

делает пьесу Сенеки предшественницей французской трагедии.

Вот вкратце, что оставил нам древний мир. Что же сохранил Расин от греческого мифа и античных трагедий? Что он изменил и усовершенствовал? В предисловиях к своим трагедиям, порой удивляющих обстоятельностью и педантизмом, Расин высказывает две на первый взгляд взаимоисключающие мысли. Опираясь на различные варианты мифов, он настойчиво доискивается истины. Но, как сам он пишет, ему приходится нечто домысливать. Делает он это для того, чтобы добиться законченности, закругленности, выпуклости и определенности всего изображаемого. Оба эти стремления — и изложить истину, и прояснить и улучшить изображаемую жизнь, придать ей законченность и совершенство — типичны для классицизма.

В предисловии к «Федре» Расин раскрывает смысл трагедии и то новое, что он внес по сравнению с Еврипидом. Говоря о том, что сюжет заимствован у знаменитого греческого трагика, Расин замечает: «При том что в развитии действия я следовал пути несколько иному, чем упомянутый автор, я позволил себе обогатить мою пьесу всем, что в его пьесе кажется мне наиболее ярким. Будь я ему обязан одной лишь общей идеей характера Федры, и то бы я мог сказать, что благодаря ему создано едва ли не самое значительное из того, что я создал для театра».

По мнению Расина, характер Федры отвечает требованиям Аристотеля. Она не вполне преступна и не вполне невиновна. Судьба и боги возбудили в ней греховную страсть, но она старается от нее освободиться. Поэтому грех ее скорее божественная кара, нежели акт сознательной воли. В отличие от Еврипида Расин вложил клевету не в уста Федры, а в уста кормилицы. Некоторые недальновидные критики видят в этом проявление аристократизма Расина. Не лучше ли рассматривать это как проницательность Расина-психолога? Расин считает, что кормилица, горячо любящая Федру, скорее способна на клевету, чем сама царица.

У Сенеки и Еврипида Ипполита обвиняют в том, что он якобы совершил насилие над мачехой. У Расина в том, что он только хотел это сделать. Расин создает более деликатную ситуацию.

У Ипполита Расина тоже есть слабость. Он любит дочь и сестру заклятых врагов своего отца — Арицию.

Расин не выдумал Арицию. У Вергилия сказано, что Ипполит был воскрешен Асклепием и женился на Ариции. Расин следовал за мифом, сохранял заключенную в нем историческую правду, но обобщал, закруглял и прояснял ситуацию.

Важной психологической мотивировкой поведения Федры стало то, что Тесей считается погибшим. Это укрепило чувство Федры и вселило в нее надежду, что ее любовь может получить счастливое завершение.

Расин считает трагедию школой добродетели. В этой трагедии он особенно отчетливо отделил добродетель от порока. Федра лишь замыслила преступный поступок, а он представлен в трагедии как устрашающее преступление.

Творческая декларация Расина находит подтверждение в самой трагедии.

ГЕРОИ ЛЕГЕНД И ЛЮДИ ЦИВИЛИЗОВАННОГО ОБЩЕСТВА

Как мы уже отмечали, «Федра» изображает самые архаические времена, древнюю эпоху, которая запечатлелась в мифах. Федра говорит об узах, которые связывают смертных с бессмертными. Сама она дочь легендарного судьи Миноса и выходит повстречаться с богом солнца, отцом своей матери.

Это было время героев и чудовищ. В начале трагедии мы слышим рассказы о подвигах Тесея, того самого Тесея, который спускался в Аид, убил Минотавра, нашел путь из Лабиринта, похитил и соблазнил много женщин и истребил враждебный ему род Палантидов.

Это персонаж древней мифологической эпохи. И вместе с тем Тесей и другие действующие лица трагедии люди цивилизованного общества, французские дворяне XVII века, наделенные нравственными принципами, очень далекими от примитивных архаических времен [1].

Тесей, который появляется на сцене, непохож на легендарного героя. Расин рисует его душевную трагедию. Тесея ожидает неприятный сюрприз. Ему непонятно и поведение Федры и упорное желание Ипполита уехать. Наконец Тесей узнает страшную новость. Он не сомневается в верности Федры, но его удивляет невинный

[1] См.: Dédévan Charles Racine et sa Phédre. Paris, Societe d'Edition d'enséignement superieur, p. 133—149.

вид Ипполита. Рассказ Ипполита о любви к Арицин Тесей воспринимает как уловку и попытку оправдать себя. Он — суровый отец и оскорбленный муж. И все же у Тесея возникают сомнения. Он хочет еще раз допросить Энону. Но Панопа сообщает о ее гибели. Сомнения Тесея усиливаются. У него возникает тоскливое чувство. Что, если то, что ему сообщили, ложь? Еще есть, казалось бы, время задержать наказание Ипполита. Но поздно. Терамен появляется один. Ипполит погиб. Рассказ Терамена Тесей прерывает рыданиями. Из уст Федры он узнает, что сын его невиновен. Тесея постигло двойное несчастье — его жена преступна, а неповинный ни в чем сын погиб. Тесей — человек, переживший страшную катастрофу. Расин очеловечил героя мифа, создал его внутренний мир.

Сын амазонки и Тесея, охотник и искусный ездок на колеснице, Ипполит также не столько мифологический герой, сколько обыкновенный юноша. Именно такой сын должен быть у подобного Тесея. Ипполит целомудрен, скромен и сдержан, но он не давал обета девственности. В нем есть некий идеализм, благородство и деликатность. Он — сын, который обеспокоен отсутствием отца и хочет отправиться на его поиски. Он решительно защищает отца от обвинения в любовных изменах. Его терзает внутреннее противоречие — долг по отношению к отцу и любовь к Арицин, принадлежащей к семье врагов. Как и Федра, он видит в своей любви нечто греховное, как и она, он жертва любви и не может управлять своими чувствами. Но долг много значит для него. И, как корнелевский герой, он хочет бежать от этой любви. Ипполит умеет говорить об охоте и собаках, но, объясняясь в любви, он просит Арицию извинить его за неловкость. Его поведение по отношению к Арицин полно благородства и великодушия. Столь же благородно ведет он себя по отношению к Федре. Он объясняет ее ненависть к нему заботами о сыне и материнскими чувствами. Ему стыдно во время ее речи. Он принял героическое решение скрыть ее признание. И объясняется это решение его уважением к отцу.

Арицин тоже персонаж, пришедший из древности. Но и в ней проглядывают черты дворянской девушки XVII века. Она кротка, сдержанна, полна изящества. Сдержанность эта обусловлена характером ее любви к Ипполиту. Она ценит его нравственный облик, старается

угадать его стремления и вкусы, любит для него, а не для себя. Она тверда в своем чувстве и согласна идти на жертвы.

Арицию противопоставляет себя Федре, которая стала женой грешного Тесея. Но, как увидим, любовные подвиги Тесея отталкивали и Федру.

Для понимания трагедии важен и характер кормилицы Эноны. Персонаж этот пришел от Еврипида и Сенеки и обрел черты наперсницы французской трагедии. Рабыня, купленная и сделанная кормилицей, она привыкла к Федре и преданна ей, как мать. Она привязана к той, которую вскормила своим молоком, которая на ее глазах из ребенка превратилась в девушку и женщину. Она знала все душевное развитие Федры. Ее мысли следуют за Федрой, она зеркало, в котором отразился душевный мир царицы. Ее гибель по-своему предвосхищает гибель Федры.

Как видим, все эти герои исповедуют нравственные нормы, которых не знали персонажи древней мифологической эпохи. Но существенно не только это. Тесей и другие персонажи трагедии не просто обыватели, запутавшиеся в своих семейных делах. Они цари, правители, наследники престола. В трагедии очень важна и политическая подоплека. Речь идет о том, кто будет царствовать в Трезене, Афинах и на Кипре — сын Федры, Ипполит, или Арисия, представительница рода Палантидов? На этом также сталкиваются судьбы действующих лиц. Политический масштаб всего происходящего углубляет смысл трагедии.

И все же в центре ее Федра, ее страсти и страдания.

ГЕРОИНЯ ТРАГЕДИИ

Федра стала центральным персонажем трагедии из-за своего характера и своей судьбы. Героиня мифа, она тоже движима нравственными принципами, совершенно недоступными старой мифологической эпохе.

Расин не просто обрисовывает ее характер. Он прослеживает смену психологических мотивов, составляющих ее духовную драму. Федра одинока и далека от других живых существ. Она погружена в свои страдания и может говорить только сама с собой. Поэтому ее внутренний мир раскрыт прежде всего в трех ее

монологах — исповедях. Монолог — исповедь Эноне, монолог — исповедь Ипполиту, монолог — исповедь Тесею. Каждый ее монолог открытие, которое ошеломляет. Монолог раскрывает одинокую душу и придает пьесе лирическое звучание.

Гнев Афродиты, который у Еврипида покарал Ипполита, в трагедии Расина покарал Федру. Из всех героинь Расина Федра самая неопытная в любви. Она не прибегает ни к какой любовной стратегии, никаким уловкам, даже кокетству. Мучения Федры объясняются не столько грандиозностью совершенных ею преступлений, сколько чувством совести. Мощное чувство это неотделимо у нее от любви. Дочь судьи, она взвешивает свои поступки. Именно эта серьезность ее отношения к своей страсти и внутренняя правдивость делают ее героиней трагедии. Проследим вслед за французскими историками литературы психологическое развитие Федры [1].

Федра больна, не ест и не спит. Она раздавлена своей болью. Она в бреду. Энона упрекает ее в том, что она, отказываясь от жизни, совершает грех по отношению к мужу и детям. Кому она оставит своих детей? Ипполиту. Имя Ипполита названо. Из больной Федра превращается во влюбленную. Ее монолог — признание в ясных и точных словах раскрывает развитие ее страсти.

Молодая жена немолодого мужа встретила человека своего возраста. Греховную страсть к нему породила ненависть жестокой Афродиты ко всему роду Федры. Страсть эта родилась в Афинах. Движимая чувством совести и своим разумом, Федра восстала против нее. Она разыграла роль злобной мачехи, стала преследовать любимого врага и вынудила его покинуть отцовский дом. После его отъезда наступило облегчение. Федра стала спокойно выполнять свои обязанности жены и матери. Но муж привез ее в Трезен. Она увидела Ипполита, и рана ее раскрылась вновь. Федра не может думать о любви без того, чтобы не ощущать своей греховности. Это сознание своего греха проявляется у нее с сокрушительной силой. Она стала преступницей и исчадием зла. Она обречена роком на смерть, ибо только могила может скрыть ее позор.

---

[1] Maulnier Thierry. Lecture de Phédre. Paris, Gallimard, 1967, p. 57.

Известие о смерти Тесея вселяет в нее неосознанную надежду. Боги словно говорят ей — преграда отпала. Ужас перед кровосмесительным чувством сменяется мечтой о дозволенной любви.

Федра интуитивно приспосабливается к ситуации, которую создало исчезновение Тесея. Она напоминает себе, что преследовала Ипполита и этим отдалила его от себя. Разговор с ним она должна вести как мать, которая отстаивает интересы своего сына. Свое признание Ипполиту, которое жжет ей губы, она превращает в вынужденную исповедь и выражение своего раскаяния. Она обнажает перед Ипполитом свою рану, не пытаясь вызвать его жалость или разбудить его амбицию.

Говоря о Тесее, она хочет через образ отца выразить свое отношение к сыну. Она любит более молодого и духовно чистого Тесея. Он горд, прекрасен, смел. Но даже в этом страстном объяснении звучит угрызение совести. Даже в порыве страсти она ищет убежища против самой себя. Она жертва небесного отмщения, жертва богов. Она снова жаждет смерти и вытаскивает меч Ипполита. До настоящего момента были угрызения совести, дальше начинается игра самолюбия.

Федру обескураживает и ранит бесчувствие Ипполита. Но досада больше привязывает ее к жизни, нежели угрызения совести. Она решила соблазнить Ипполита. И все истолковывает в выгодном для себя духе. Тонко объясняет и оправдывает свой неуспех тем, что он жил в глуши и в первый раз слышит речь о любви, отверг женский пол, значит, она может не бояться соперниц. Она ищет способ его победить. Задеть его гордыню, сыграть на честолюбии, соблазнить его призраком власти. Ей нужны не почести и власть, ей нужен он.

И Федра обращается к Афродите с просьбой покорить Ипполита. Но влюбленная Федра получает новый удар — Тесей жив. Федра не может пережить угрозу своей репутации, того, что Ипполит расскажет обо всем. Ею овладевают стыд и угрызения совести. Даже если Ипполит промолчит — тайные голоса будут мучить ее.

Ее разум ясен — разве может она умереть, оставив своим детям запятнанное имя? В это время Энона предлагает ей оклеветать Ипполита. Моральная высота Федры не позволяет ей прямо согласиться на это. Но она считает Ипполита чудовищем, он враг, который несет

ей гибель, и поэтому передает свою волю в руки Эноны. А сама находит силы отвернуться от объятий Тесея и сказать ему, что судьба ее не пощадила.

У Федры есть совесть, и она хочет заступиться за Ипполита, защитить и спасти невиновного. Но узнает — Ипполит не бесчувственен, он подвластен чувству и любит Арицию. Проницательность Федры подсказывает ей, что это правда. Ее самолюбие ранено. Ревность вернула ей самообладание. Теперь она может отбросить жалость и сострадание. Клевета — заслуженная кара бесчувственному Ипполиту.

Ревность несет Федре новые муки, гораздо более страшные, чем муки любви. Вот ход ее мыслей:

Ипполит и Арипия счастливы. Они чисты в своих помыслах, у них впереди лучезарные дни. Даже если их разлучат, они сохранят свою любовь. А она, Федра, отвержена природой, лишена даже права на слезы и, хотя она с поднятым челом и принимает величественные позы, у нее в душе отчаяние.

Внутренняя борьба и раздор терзают Федру. Движимая ревностью, она хочет погубить Арицию. Но при этом обвиняет себя в любострастии, кровосмесительстве, вероломном обмане. Как не поглотила ее земля! Но смерть не принесет ей успокоения. Покинув землю, она заменит одну пытку другой. Для того чтобы смягчить свою вину, Федра обвиняет Энону. Ведь именно она очернила Ипполита и обрекла его на гибель. Федра целиком захвачена своими чувствами. Смерть кормилицы уже не может ее успокоить. Она не находит опоры и в своих детях.

Федра делает вид, что живет, но сама уже повергнута в смертный сон. Мертва Энона, умер Ипполит. Федра приняла яд. Но она хочет уйти, сохранив свою честь. И обрести снова моральную чистоту.

Унижаясь, она делает свое третье признание — самое горькое из всех. Даже накануне смерти Федра отделяет свою вину от вины Эноны. Боги наказали ее любовью, и любовью кровосмесительной. Но у кормилицы своя вина.

Федра правдива перед лицом смерти. Обвиняя себя, она этим себя обеляет. Она выглядит достойной восхищения и жалости. Она победила в своем страстном поиске чистоты и добродетели, победила вопреки препятствиям, воздвигнутым злонамеренными богами. Последний ее поступок — выражение ее бескорыстия.

Федра — героическая натура, движимая стремлением к добродетели. Уничтожая себя, она возвышается до искупления своего греха.

Как видим, трагедия Расина содержит сложные нравственные проблемы, сложное духовное развитие, глубоко духовное чувство. Все это далеко от элементарного эроса древних. Исследователи справедливо видят здесь связь с философией янсенизма, религиозного течения, придающего нравственности решающее значение.

Психология Федры — психология женщины нового времени, современной женщины.

Само построение характера героини трагедии — типично для искусства классицизма. Расин обрисовывает страсть героини, дает ее сложные оттенки и переходы, но изолирует ее от других сторон характера Федры. Она нарастает, но в определенный момент происходит надлом, и героиня погибает.

Конечно, это большое искусство. Но искусство одностороннее и односторонность этого искусства ярко выступает рядом с многогранными и показанными в развитии характерами Шекспира.

ФОРМА КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

В противоположность прихотливому и свободному построению драмы эпохи Возрождения Расин соблюдает правила «трех единств». Существует традиционная похвала: Расин искусно обходит трудности, связанные с соблюдением этих правил. Можно сказать даже больше. Правила эти помогали Расину сконцентрировать события, создать пьесу.

«Правила «трех единств» это возможность охватить сюжет единым взглядом» — отмечал Гете в «Разговорах с Эккерманом».

Расин очень точно нашел место действия. Оно происходит перед королевским дворцом в Трезене, при свете солнца под высоким греческим небом. Естественно, что это место подходит для изображения жизни царского семейства. Соблюдает Расин и единство времени. События, изображенные в пьесе, укладываются в один день.

Но Расин подходит к этим единствам не догматически, а творчески. Он искусно расширяет и время и

место действия. Кроме места действия, предстающего перед зрителем, есть и другие места, описанные в речах действующих лиц. Это критский Лабиринт, с которым связана история Тесея, темный лес, где могут скрываться влюбленные Ипполит и Арицня, берег моря, по которому едет в колеснице Ипполит.

Столь же творчески обращается Расин с единством времени. Казалось бы, трагедия Федры укладывается в один день. Но из ее речей мы узнаем, что она давно уже любила Ипполита, потребовала изгнания его из Афин, а сейчас страсть ее вспыхнула вновь. Трагическая коллизия Федры существует гораздо дольше одного дня.

В ином темпе развертывается трагедия Ипполита. Его гибель происходит с поразительной быстротой. Один французский исследователь подсчитал, что события, о которых рассказывает Терамен, не укладываются в реальное время, прошедшее в трагедии. Отъезд Ипполита, встреча с чудовищем, бой с ним и гибель Ипполита, возвращение посланца — слишком много событий произошло в такой короткий срок. Месть, которую задумал Тесей, совершилась с большой быстротой. Терамен рассказывает медленно. Такого рода сочетание быстроты действия и медлительности рассказа переносит центр тяжести с события на то, как воспринимает его Тесей. Но это служит и другой цели — показать жестокость и безжалостность богов — как быстро осуществил свою месть Нептун.

Расин не выходит за пределы, дозволенные правилами, но время в своей трагедии использует эластично.

Может показаться, что единство действия отсутствует в трагедии. Параллельно любви Федры к Ипполиту изображена любовь Ипполита к Арицни. Но любовь эта играет подчиненную роль в трагедии. Она служит для того, чтобы дать Федре повод ревновать Ипполита в IV действии.

Как отметил один французский литературовед, открытие Расина не влюбленный Ипполит, а ревнующая Федра. Знаменитый режиссер Жан-Луи Барро показывает, как искусно связал Расин вторую интригу с первой, как последовательно и стройно развивается пьеса [1].

---

[1] Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, с. 220—237.

В трагедии существует параллель между поведением Ипполита и Федры. И вместе с тем контраст между поведением того и другого.

Первая сцена трагедии — Ипполит признается Терамену в любви к Арицин, в том, что он хочет бежать, скрыться, спастись от терзающего сердце чувства. Чувство это — юношеское и светлое.

Вторая сцена — Федра признается Эноне в любви к Ипполиту, в том, что она хочет бежать, скрыться, спастись от любви. Она действует, движимая черными демоническими страстями. Здесь и параллель и решительный контраст.

То же происходит и во II акте. Ипполит объясняется в любви Арицин и находит у нее отклик. Федра признается в любви Ипполиту и вызывает у него гнев и ужас. Такие параллели придают композиции симметрию и своеобразное изящество.

Действие у Расина развивается логически ясно и последовательно, без каких-либо уклонений в сторону, без вставных эпизодов и причудливых зигзагов.

И в дальнейшем Ипполит противопоставлен Федре, его поведение ее поступкам. Федра не воспротивилась клевете. Ипполит благородно утаивает истину. Сама влюбленная пара, Ипполит и Арицин, оттеняет одиночество царицы.

В движении сюжета важную роль играет Тесей. В I и II акте отсутствие Тесея и известие о его смерти определяют поведение действующих лиц. Ипполит может увидеть Арицию и признаться ей в любви, Федра раскрыть свою страсть Ипполиту.

В конце II акта выясняется, что Тесей жив. Это сковывает поведение Ипполита. Поведение Федры в III и IV актах также обусловлено появлением Тесея. Чтобы спасти свою честь, она позволила Эноне оклеветать Ипполита и таким образом обречь его на гибель.

В V акте Федра именно перед лицом Тесея оправдывает Ипполита. Как видим, внешнее действие и поведение персонажей связано с Тесеем. Но в трагедии Расина сюжетное движение выражается не столько во внешнем материальном действии, сколько в сложном и противоречивом движении страстей. То, что о гибели Тесея и его возвращении сообщает вестник, позволяет перенести центр тяжести с события на психологическое состояние Федры. Все, что происходит с Тесеем, служит

лишь одной цели — раскрыть внутренний мир героини, показать движение ее страсти.

Отсюда особый тип диалога и особое соотношение диалога и действия.

Говоря о знаменитых трех единствах, Пушкин замечает: «Кроме сей пресловутой тройственности, есть единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость), единство слога — сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский, немецкий» [1].

Это очень важное замечание. Герои Шекспира говорят стихами и прозой, персонажи Кальдерона и Лопе де Веги повествуют романсовым стихом, в моменты раздумья обращаются к форме сонета, употребляют рифмованный и белый стих. Наоборот, французские трагики заставляют всех персонажей всегда говорить одним и тем же александрийским стихом, одним и тем же слогом. Александрийский стих — двенадцатисложный силлабический стих с цезурой посередине и попарно расположенными мужскими и женскими рифмами. Любопытно происхождение его названия. Этим размером была написана поэма об Александре Македонском, так называемая «Александрия». С тех пор он используется для создания эпопей, драм и других высоких родов поэзии. Ронсар назвал этот стих «Героическим». Именно то, что персонажи разговаривают этим стихом, определяет склад их речей, мыслей и чувств.

Александрийский стих — один из бастионов искусства классицизма. Попытка отказаться от этого стиха разбивала основы классической трагедии. Переводя «Федру» на немецкий язык, Шиллер отбросил его. Для него была неприемлема медлительность и учтивость героев Расина. Этот стих стеснял его. То же сделал и Ф. И. Тютчев, который перевел на русский язык рассказ Терамена о гибели Ипполита.

Борьба романтиков против классицизма была и борьбой против александрийского стиха. Про это с замечательным остроумием написал Пушкин:

Он вынянчен был мамкою не дурой,
(За ним смотрел степенный Буало),
Шагал он чинно, стянут был цезурой,
Напудренной пиитике назло.
Растрепан он свободною цензурой,

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6, с. 249.

Учение не впрок ему пошло:
Hugo с товарищи, друзья натуры,
Его гулять пустили без цезуры.
О, что б сказал поэт законодатель,
Гроза несчастных, мелких рифмачей,
И ты, Расин, бессмертный подражатель,
Певец влюбленных женщин и царей.

Александрийский стих — выражение самой сути французской трагедии. Его монотонность и кажущееся однообразие соотносятся со всеми другими ее принципами.

То, что александрийский стих делится на два полустишия, разделенных цезурой, а два александрийских стиха составляют куплет, определяет не только язык этих пьес, но и самый дух их, характеры и поведение действующих лиц. Всякое чувство, всякая мысль укладываются в эту форму. Все подчинено закону противопоставления, закону контраста. Разум царит над всем.

Александрийский стих неотделим от характеристики персонажей Расина, так же как свободный белый стих и проза неразрывно связаны с поведением персонажей Шекспира.

Эстетическая система, на которой основана трагедия классицизма, весьма последовательна и законченна.

Логика, мысль, играющие такую большую роль в искусстве классицизма, обрели абсолютно отвечающую им форму.

Почему же все говорят одним и тем же стихом, откуда возникает это единство? Дело в том, что все участники трагедии принадлежат к одному и тому же учтивому обществу, где все держат себя и говорят чинно и изысканно-вежливо. То, что все говорят одним и тем же стихом, создает единый ритм жизни, единый принцип существования.

Но развитие действия у Расина имеет свои особенности. Большинство персонажей трагедии одержимо страстями. В своих диалогах и монологах они раскрывают эти свои страсти. Обрисовка страстей и душевных состояний замедляет действие.

Однако персонажи Расина не занимаются просто описанием своего душевного состояния. В их речах обрисовывается только то, что необходимо для действия. «Диалог часто убивает действие, но он изящен, но он сам действие»[1],— сказал Герцен.

[1] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах. т. V, с. 51.

На первый взгляд в диалоге нет никакого действия. Последняя фраза диалога возвращает нас к первой. Вот диалог Терамена и Ипполита. Он начинается и кончается одной и той же мыслью, заявлением Ипполита, что он отправляется на поиски своего отца.

Разговор начинается словами:

Решенье принято, мой добрый Терамен,
Покинуть должен я столь милый мне Трезен, —

и кончается словами:

На поиски отца отправиться мне надо [1].

Мы словно возвращаемся на то место, с которого разговор начался. Но разговор этот заключает в себе действие — признание Ипполита, что он любит Арицию.

Нечто аналогичное происходит и во 2-м явлении I акта. В сущности, драматического действия и здесь не происходит. Но из диалога мы узнаем, что Федра любит Ипполита.

Такое же возвращение к началу мы находим не только в отдельных диалогах, но и во всей трагедии.

Солнце играет большую роль в судьбе Федры. Она боится его. Исследовательница творчества Расина, Одетт де Морг обратила внимание на то, что первая реплика Федры и последние слова ее последнего монолога совпадают по смыслу [2].

Появившись в первый раз, Федра говорит:

Я здесь остановлюсь, Энона, на пороге.
Я обессилела. Меня не держат ноги,
И света яркого не вынести глазам.

Проходит день, и последние слова Федры снова посвящены солнцу:

Уж небо и супруг, что так поруган мною,
От глаз туманною закрыты пеленою.
То смерть торопится во мрак увлечь меня,
Дабы не осквернял мой взор сиянье дня.

Казалось бы, вариант одной и той же мысли. Но какое большое содержание вложил Расин в те речи и события, которые отделяют первую реплику от последней.

---

[1] Все цитаты из «Федры» даются в переводе М. Донского.

[2] Morgues Odette de. Anatomie de Racine. Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 32.

Франсуа Мориак отметил, что окрашенная мыслью, просветленная и сделанная ясной страсть выражается у Расина при помощи небольшого числа обыкновенных слов, которые составляют музыку. Все это замкнуто в рамку строгих, равномерно следующих друг за другом строк. Смысл выражен в строгой и гармоничной форме. В этом обаяние искусства Расина.

ВЕЛИКОЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Итак, античные герои и потомки богов изображены в «Федре» Расина в виде французских дворян XVII века, членов цивилизованного общества. И психология действующих лиц — законченная психология людей его времени.

Для чего понадобилось Расину уходить так далеко в прошлое и избирать в качестве героев своей трагедии легендарных мифологических персонажей? Объяснение этой проблемы заключено в самом сюжете «Федры». История замужней женщины, жены важного сановника, которая пыталась сделать своим любовником молодого человека, получила отказ и, оклеветав, погубила его,— старая легенда человечества. Мы находим такую легенду в Библии — история жены Пентефрия и Иосифа Прекрасного, находим ее у греков, где муж сделан отцом молодого человека.

То, что коллизия Федра — Ипполит — Тесей продолжает жить в XVII веке, выражает мысль об общезначимости этой коллизии, мысль о том, что трагедия этих потомков богов и героев легенд, по-новому осмысленная, интересна и нужна людям последующих поколений. Она нужна не только современникам Расина, но и тем, кто придет им на смену, нужна и нам.

Луначарский писал о представлении «Федры»: «В результате оказалось, что зрители причастны к этому царству великих первозданных мифов, к этой трагедии детей и внуков самих богов, к этому догомеровскому глубинному пафосу и этому «действу», совершаемому Федрой и другими с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и миллионы людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении, словом, ко всему этому великому староэллинскому трагизму»[1].

[1] Луначарский А. В. О театре и драматургии, с. 410.

Но общечеловеческий характер трагедии Расина выражается не только в том, что она основана на греческой мифологии. Он проявился и в том, что в ней отразилось французское дворянское общество XVII века.

При всех его пороках оно имело исторические завоевания. Это была первая фаза цивилизованного общества, сформировавшая человека воспитанного, вежливого, деликатного, следующего новым уставам морали, обладающего новой культурой человеческого поведения и чувством собственного достоинства.

При этом женщины Расина глубже и интереснее его мужчин. Женщина стояла в стороне от общественной практики, она обладала известной внутренней независимостью и развитым духовным миром. В «Федре» представлены два основных женских типа Расина — идеальная Арикия и одержимая страстями Федра. В личности Федры Расин оттеняет эгоистическое начало страсти, которое особенно ярко проявилось в ревности, вспыхнувшей в ее душе.

В этом сочетании мифологического общечеловеческого сюжета с изображением внутреннего мира женщины цивилизованного общества оригинальность и неповторимость трагедии Расина.

При этом Федра и другие персонажи трагедии разумные существа. Свою страсть они оценивают и объясняют в точных и ясных словах. Поэтому она и возникает перед нами в удивительно прозрачной форме. То, что внимание читателя сосредоточено на внутреннем мире персонажа, а все второстепенное и затемняющее отброшено, позволяет раскрыть сложную и тонкую коллизию точно и гармонически законченно.

В таком изображении — завоевание трагедии классицизма. Это завоевание стало достоянием всей французской культуры.

В жизни каждого народа бывает знаменательная эпоха, когда окончательно складывается его национальный характер и закладываются основы его национальной культуры. В дальнейшем эта культура может развиваться и видоизменяться, но какие-то существенные ее черты остаются непреходящими и неизменными. Во Франции такой эпохой был XVII век. Именно в это время гений народа переплавил хаотическое богатство и пестроту языка эпохи Ренессанса в нечто ясное, логически-стройное и расчлененное, подчиненное

всесильным законам разума. В этой работе огромная доля участия писателей классицизма. При всех изменениях, которые претерпевали французский язык и литература, ясность, точность и гармония навсегда остались их определяющими чертами.

Классицизм был французским национальным искусством. Национальная французская трагедия была трагедией из римской и греческой истории. Действие ее отодвигалось от современности в прошлое или переносилось на восток, далеко от Франции. Действие трагедии освобождалось от национальной и исторической конкретности. Трагедия эта отрывала человека от общественной среды и от природы. Она говорила о человеке вообще, а не об историческом человеке.

Как отметил В. Александров, в этом отличие от Шекспира, у которого не только есть пьесы из английской и шотландской истории, но и в трагедиях и хрониках всегда фигурирует «век» и «время»[1].

Отвлеченность и вневременность французского классицизма не мешала ему входить в обиход французского зрителя, даже французского простолюдина. Один из противников Расина писал, желая этим уколоть его: «Повар, кучер, конюх, лакей, не было человека до водоноса включительно, кто не хотел бы потолковать об Андромахе».

Трагедии Расина, и прежде всего его «Федра», стали основой репертуара французского театра. В них играли величайшие французские актрисы. Для французского театра «Федра» Расина то же самое, что «Горе от ума» для русского. Расин сам учил декламировать стихи Федры первую исполнительницу роли актрису Шанмеле. Роль Федры — главная роль французского театра. Федру играли м-ль Жорж, Рашель, Сара Бернар.

Именно создавая образ Федры, осуществляла Рашель свою театральную реформу. Французские актрисы тонко постигали стилевые особенности трагедии Расина. Сара Бернар вела самые сильные сцены без единого жеста. Лишь изредка с трудом касалась рукой виска. Слышно было звучание стиха, и стих этот увлекал зрителя.

Это было национальное французское искусство, облеченное в античные одежды. Часто французские ак-

[1] Александров В. Люди и книги, с. 360.

трисы приближали своих героинь к современности. В своем романе «Актриса» Эдмон Гонкур рассказывает, как героиня-актриса под влиянием собственной страсти иначе истолковала Федру: «Спектакль продолжался под возрастающий восторг всех зрителей и в то же время под недоуменное удивление всех, кто присутствовал на премьере. Это была уже не позавчерашняя, немного дико чувственная Федра, Федра Еврипида — это была Федра Расина, Федра, истомленная любовью, воркующая раненой голубкой, Федра учтивого двора старых цивилизаций».

Борьба против классицизма во французской культуре сочеталась у самых глубоких его противников с признанием заслуг Расина.

Один такой его противник Стендаль в своих статьях «Расин и Шекспир» противопоставил Расину Шекспира. Но Стендаль подходил к вопросу о классицизме и романтизме исторически. В его толковании романтизм — это нечто новое и отвечающее запросам времени. Для своего времени Расин был романтиком, он один из гениев, слава которых незыблема. Но то, что было хорошо для XVII века, не годится для века XIX. Сейчас вкусы изменились, произведения в классическом духе покажутся скучными, сейчас требуется иное, новое искусство. И тем не менее сам Стендаль опосредованно связан с принципами художественного анализа, разработанными мастерами классицизма и тем же Расином. Конечно, изображение психологии художниками классицизма при всей его ясности, отчетливости и глубине страдало тем недостатком, что они рассматривали психологию вообще, отрывали внутренний мир человека от окружающих и формирующих его общественных условий. Но великие представители классицизма не только поднимались в изображении психологии на большую высоту, но и породили целое направление во французской литературе.

В своей статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» Стендаль сопоставляет два способа изображения жизни: «Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?»[1] Первый способ типичен для романтика Валь-

[1] Стендаль. Собр. соч. Л., Художественная литература, 1938, с. 317.

тера Скотта, второй для питомицы классицизма, автора «Принцессы Клевской» мадам де Лафайет: описывать не материальную среду, а чувства, волнующие души. Описывать их точно, выражать в ясной, прозрачной форме — это то, что делал классицизм. Из классицизма вышло так называемое аналитическое направление, представленное аббатом Прево, Шодерло де Лакло, Бенжаменом Констаном и самим Стендалем, то есть одна из самых авторитетных линий развития французской литературы.

Роман мадам де Лафайет особенно близок к Расину. Образ добродетельной и правдивой принцессы Клевской, которая старается победить свою страсть к герцогу де Немуру и рассказывает о ней мужу, а после смерти мужа остается верна его памяти, близок к образам женщин Расина. В основе романа та же коллизия, которая лежит в основе трагедии классицизма, — столкновение разума и долга со страстью, охватившей героиню. Это еще раз подтверждает глубоко национальный характер искусства Расина.

Но важно еще одно обстоятельство. Расин — поэт. Мадам де Лафайет и другие названные писатели — прозаики. Проза — лучшее, что создала французская литература. Но особенности расиновского стиха не противопоказаны прозе: «В основе нашего стихосложения лежал язык украшенный, но не отличающийся коренным образом от языка прозы: вот почему, скажу я, снова не вдаваясь в подробности, поэзия наша не исчерпывалась языком стихотворным»[1],— писал французский философ Балланш.

Влияние Расина распространялось во Франции не только на литературу и театр. Оно было общенациональным и общенародным. «На нем были воспитаны все сильные люди XVIII века»[2], — писал Герцен. «Расин был живым источником любви и чувства чести и своим напитком опьянял, чаровал и воодушевлял целый народ»[3], — замечает Гейне.

---

[1] Эстетика раннего французского романтизма. М., Искусство, 1982, с. 72.

[2] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. V, с. 50.

[3] Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти томах, т. VI. М., Художественная литература, 1958, с. 195.

КЛАССИЦИЗМ И ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Конечно, классицизм был аристократическим и сословным искусством. Но Франция была самой цивилизованной, самой просвещенной страной Европы. На культуру французского абсолютизма ориентировался в XVIII веке и испанский королевский двор, и немецкие князья, и савойская династия в Италии, и, как мы знаем, даже русская государыня. То, что французская трагедия изображала королей и аристократов, то, что она культивировала «благородные» чувства, — естественно привлекало к ней внимание аристократической публики. То, что трагедия эта избегала национальной конкретности и разрабатывала общечеловеческие сюжеты греческой мифологии и римской истории,— облегчало ее вхождение в обиход передовой дворянской культуры. Это был своеобразный театр, торжественный и помпезный. Поэт сказал об этом старом театре:

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре
С прокопченной высокой галереи
При свете оплывающих свечей.
И, равнодушен к суете актеров,
Сбирающих рукоплесканий жатву,
Я не услышу обращенный к рампе
Двойною рифмой оперенный стих...

Конечно, искусство это было очень далеко от задач демократической культуры. Искусство сословное и монархическое, уводящее от вопиющих противоречий современности в мир царей и героев, оно вело к идеализации существующего режима. Есть твердое убеждение, что литература XIX века была чужда и непримиримо враждебна классицизму. Романтики демонстративно объявили об этом. Не менее, чем романтизм, враждебен классицизму реализм.

И тем не менее какие-то существенные черты классицизма XIX век удержал. Покажем это на примере русской культуры.

Широко известна знаменитая фраза Пушкина: «Я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина»[1]. Фраза эта имеет глубокий смысл.

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 4, с. 492.

Представители русского классицизма XVIII века не создали в сфере драматургии ничего особенно значительного. И это имело свои причины. Русские трагические поэты классического направления действовали в эпоху, когда прогрессивная историческая роль дворянской монархии, имевшей серьезные заслуги в деле объединения страны и укрепления ее национальной самостоятельности, была сыграна. Идеализация просвещенного монарха и его исторических деяний могла носить в русской трагедии только искусственный, внутренне фальшивый характер.

В России нужна была трагедия, показывающая решающую роль народных масс. С другой стороны, принцип абстрактной типизации, принятый Расином, при котором характер вытягивался в линию и все определяла страсть героя, был неприемлем для реализма XIX века, стремившегося к всесторонней характеристике персонажа.

Но из этого вовсе не следует, что французский классицизм не имел большого значения для развития русской культуры.

Широко известно, что Пушкин был воспитан на французской классической литературе от Мольера и Лафонтена до Вольтера с их культом разума, ясностью и безошибочной гармонией. В момент наибольшего раздражения против классицизма Пушкин писал: «А чем же и держится Иван Иванович Расин, как не стихами, полными смысла, точности и гармонии!»[1] Восхищаясь беспримерной гениальностью Шекспира, Пушкин упрекал его в «уродливости внешней отделки». Шлифовка стиля, отделка его до высокой степени были завоеванием именно классицизма. Он дал в этом отношении толчок всей мировой литературе. Как известно, наш великий поэт достиг в этой области высокого совершенства.

Классицизм — искусство идеала. Главной особенностью реализма считают то, что он противопоставляет идеалу действительность. Известна мысль Чернышевского: «Прекрасное есть жизнь». Но формула Чернышевского воспринята односторонне. Ведь великий материалист считал, что прекрасное это не всякая жизнь, а хорошая жизнь, жизнь, какой она должна быть.

---

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, с. 85.

Смысл реализма вовсе не в отрицании идеала, а в том, чтобы вывести идеал из самой жизни.

Последовательный реалист, драматург очень непохожий на Корнеля и Расина, Александр Николаевич Островский говорил: «Конечно, искусство дает и идеалы, и они тоже (в известной степени) реальны».

Салтыков-Щедрин заметил, что и в «Ревизоре» Гоголя есть идеал, но выражается он не в прямом утверждении, а в том, что отрицает писатель.

Именно поэтому искусство классицизма, и в частности «Федра» Расина, не потеряло своего значения для русской культуры.

Исследовательница творчества Расина Н. Сигал указывает, что «Федра» переводилась на русский язык 11 раз. Трагедия не раз ставилась на русской сцене. Мы не будем брать период русского классицизма, когда Семенова потрясала зрителей в роли Федры. Приведем другой, но очень разительный факт[1]. Знаменитый русский артист, коренной москвич Михаил Провыч Садовский, занимавшийся на досуге литературой, перевел «Федру» для бенефиса великой актрисы М. Н. Ермоловой. Ермолову привлекали в пьесе не античный маскарад, не статуарность классицизма. Она раскрывала очень простыми средствами гуманизм и человечность искусства Расина.

«Страдания героини расиновской трагедии Федры... Ермолова... изображала с захватывающим драматизмом и в то же время с удивительным чувством меры, столь необходимым для того, чтобы ложно классическая пьеса французского драматурга не превратилась в ходульную мелодраму. Сцена признания в преступной любви к Ипполиту была исполнена М. Н. с пламенным воодушевлением, а сознание того, что она отвергнута им ради другой, подняло в сердце не столько афинской царицы, сколько просто любящей женщины, бурю негодования. Знаменитая сцена ревности была разыграна М. Н. с пламенным драматизмом. Воображаемую картину свидания любовников Ермолова рассказывала в шумных раскатах голоса с нервными судорогами, беспощадно растравляя свою внутреннюю рану, стараясь проникнуть в самую бездну терзающего ее факта».

Ермолова не избежала упрека в том, что она отсту-

---

[1] См.: Кара-Мурза С. Г. Малый театр, М., изд. автора, 1924, с. 170.

пила от подлинника. Тот же критик пишет: «М. Н. Ермолова придала расиновской героине окраску более современную, быть может — более правдивую, жизненную, но идущую вразрез со строем всей пьесы; ...и вызывала не столько ужас, как бы следовало, сколько сострадание, жалость»[1].

Конечно, в данном случае Эфрос не прав. Великая актриса не шла вразрез со строем пьесы, она просто взяла у Расина то, что было близко русскому зрителю ее времени, с большой простотой донесла это до своих современников.

Мы говорили об отношении к Расину Пушкина и Герцена. Приведем еще высказывание Достоевского, писавшего брату: «Расин был гений. Мог ли он создать драму... А Федра, брат? Ты бог знает что будешь, ежели не скажешь, что это не высшая, чистая природа и поэзия. Ведь это шекспировский очерк, хотя статуя из гипса, а не из мрамора»[2].

Конечно, русская культура XIX века ставила перед собой иные задачи, нежели классик Расин.

Но она не отворачивалась от Расина, ибо не отворачивалась от идеала, потому что идеал — основа всякого большого искусства.

КЛАССИЦИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Иначе обстоит дело в искусстве модернизма. Речь идет о писателях и художниках, которые капитулировали перед буржуазной прозой. Содержание их искусства составляет эстетизация безобразного.

Категория прекрасного и сам идеал потеряли свое значение. Также был развенчан и разум, составлявший незыблемую основу классицизма. В своей статье «Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения» Михаил Лифшиц показал, как старомодный Аполлон, символ разума, света и гармонии, был вытеснен в буржуазной философии и литературе дионисийским культом темных страстей, похмелья и мистики[3].

---

[1] Эфрос Н. Ермолова. М., изд-во Малого театра, 1920, с. 161—162.

[2] Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., Искусство, 1973, с. 375.

[3] Лифшиц Мих. Вопросы искусства и философии. М., Гослитиздат, 1935, с. 55—56.

Отрицательное отношение к классицизму порождено в этом искусстве той борьбой против разума, которую ведет буржуазная мысль эпохи упадка. Прибавьте к этому получившее со времен импрессионизма широкое хождение отрицание объективных норм прекрасного и закономерного, утверждение субъективного ви́дения. Ему сопутствует пренебрежение рисунком и законченностью форм.

Классицизм воспринимался как одна из разновидностей старого классического искусства. Футуристическая, левацкая борьба против этого искусства, объявленного старьем и хламом, в первую очередь затрагивала классицизм.

А мы —
Не Корнеля с каким-то Расином, —
Отца —
Предложи на старье меняться —
Мы
И его
обольем керосином
И в улицы пустим для иллюминации.

Эти слова многое объясняют. Ненависть к «старью» распространяется и на Корнеля с Расином, и на родного отца. Фатальные силы разрушения, рожденные капитализмом, побуждают террористов и к политическим убийствам, и к разрушению памятников классической культуры. Известна попытка инсценировать покушение на Лувр. Бретонские террористы взорвали одно из крыльев Версаля. Борьба против классической культуры идет рука об руку с борьбой против человечности и человечества.

Здесь мы предвидим законный вопрос: вы что, за классицизм, за возрождение его в современной литературе? Конечно нет. Даже в таком шедевре, как «Федра», чувствуется узость и условность изображенного мира.

Мы за реализм. Только реализм, основной и наиболее естественный метод литературы, может дать глубокое и всестороннее отражение жизни. Наша задача в другом. Восстановить объективное место классицизма и показать то живое, что сохраняется в нем и не потеряло своего значения. Защитники классицизма стремились сохранить идеал. Но неблагоприятные общественные условия приводили их к односторонности. Они

достигали своего ценою сужения познавательных возможностей искусства.

И все же у классицизма была своя правда. Он способствовал освобождению литературы от религиозной фантастики, росту идейности, ибо ставил в центр произведения большие идейные конфликты.

Правда классицизма заключалась и в прославлении гражданского долга, служения государственной и национальной идее. И не только в этом. Идеал классицизма шире. Расин стремился удержать и возродить идеал старого античного искусства. При этом не только римского, но и греческого. Расин был выдающимся эллинистом и знатоком греческой культуры. С детства получил он вкус к греческому языку. Его любимым чтением был роман о «Теогене и Хариклее», который он хотел переделать для сцены. Был Расин и знатоком греческой трагедии. В доме Буало говорили о греческой трагедии. Расин бежит в библиотеку, возвращается с Софоклом и начинает декламировать и играть «Эдипа-царя», попеременно читая и переводя его, чем привел в восторг все общество. «Мы пришли в изумление», — сообщает один очевидец этого случая.

В своей «Федре» Расин как бы вкратце повторяет развитие любимой им греческой литературы. Он отталкивается от мифологии и эпических сказаний и приходит к драме и лирике.

Как известно, греческое искусство «сохраняет значение «нормы и недосягаемого образца»[1]. Отблеск греческого идеала падает на лучшие произведения Расина. Но существенно и другое. Расин оставляет в чистоте и неприкосновенности форму трагедии даже в большей степени, чем Шекспир. Конечно, Шекспир, разбивая узкие рамки старой трагедии и вводя могильщиков, шутов, комических слуг, обогащал картину жизни. Но к проблеме можно подойти и с другой стороны. Шекспир лишал трагедию строгого единства.

У нас очень принята и распространена мысль о том, что нужно ломать жанры, что определенность жанра, его строгие рамки сковывают художника.

Гете стоял на противоположной позиции: «При этом мне бросилось в глаза, что мы, современные поэты,

---

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1, с. 122.

почему-то очень склонны смешивать все жанры, больше того, что мы даже не в состоянии отделять их один от другого. ...Одно произведение искусства надо было отделять от другого непроницаемым заколдованным кругом, и каждое произведение искусства следовало бы сохранить с его собственными особенностями, как это делали древние, благодаря чему они и стали такими художниками»[1]. Расин унаследовал от древних эту строгость и законченность. И это составляет силу его трагедии.

Особенность построения трагедии Расина заключается в том, что он детально раскрывает ситуацию и обстоятельства, определившие действие, а происходящие события убирает за сцену и передает через рассказ и диалоги. Так мы знаем все обстоятельства, определившие гибель Ипполита, и нам достаточно рассказа о ней.

Конечно, то, что действие уведено за сцену, снижает впечатление Но старая классическая трагедия составляет в эстетическом отношении противоположность мелодраме. Мелодрама выносит на сцену преступления и убийства, страшные и кровавые происшествия, не объясняя по-настоящему их причины. Думаем, что эстетика классицизма ближе нам, чем эстетика мелодрамы.

Говорят, что искусство Расина чересчур высокое и строгое искусство, что ему не хватает эмоциональности, что его пронизывает холод. Чувствительность — поэзия грубых нервов, как сказал философ. Черствой душе мещанина сантимент служит заменой поэзии.

«Она любила не картины, а эмоции»,— писал Флобер о своей мещанской героине мадам Бовари. Картина жизни, правдивая и строгая,— вот что составляет примету всякого высокого искусства. Ему противостоит мещанская стихия — стихия мяукающих песенок, призванных разжалобить и пробудить неглубокую эмоцию.

Конечно, Расин антипод такого искусства. Его человеческий идеал воплощен, между прочим, и в образе Федры, глубоко и сильно чувствующей женщины, побеждающей эгоистическое чувство ревности во имя вы-

---

[1] Гете и Шиллер. Переписка. М.—Л., Academia, 1937, с. 369—370.

сокого нравственного идеала. Изображение душевного мира имеет общечеловеческое значение.

И читать Расина, как мы читаем Пушкина и Лермонтова, Гете и Петрарку, можно.

Рассказ Терамена переводил не только Тютчев, но и Державин, начало «Федры» — Осип Мандельштам. Существует перевод «Федры», сделанный Валерием Брюсовым. Мы цитировали прекрасный перевод М. Донского.

Читайте эти стихи, гармоничные по форме и глубоко человечные по содержанию.

НЕ НАДО БЫТЬ ДОН-КИХОТОМ

Так же как имя Гамлета, имя Дон-Кихота стало комплиментом. Появляются произведения, в которых такое понимание закреплено даже заглавием — «Дети Дон-Кихота», «Дон-Кихот ведет бой». Согласно широко распространенному мнению, Дон-Кихот — символ доброты, служения справедливости, борец за идеал, готовый ради него погибнуть.

Я стремился показать, что «идеализация» Гамлета неправомерна. Еще менее правомерна идеализация Дон-Кихота. Как-никак Гамлет — высокий трагический герой. Дон-Кихот — бедняга сумасшедший, выведенный для того, чтобы показать, до чего доводит чтение нелепых рыцарских романов.

Одной из форм возвышения Дон-Кихота служит стремление поставить знак равенства между ним и его создателем. Так пишутся многочисленные биографии Сервантеса и книги о нем. В романе немецкого писателя Бруно Франка «Сервантес» повествуется о том, как возник «Дон-Кихот». Сидя в тюрьме, Сервантес начал рисовать свое отражение в зеркале. Изобразив себя на тощей кляче и пририсовав панцирь и шлем, Сервантес создал Дон-Кихота.

Читатель понимает, что Сервантес наделил Дон-Кихота своими мыслями и чувствами, как Шекспир наделил своими мыслями и чувствами Гамлета. Но отношение Сервантеса к Дон-Кихоту неизмеримо сложнее и многостороннее. Сложность и породила возможность по-разному оценивать это отношение.

Дон-Кихот поворачивается перед читателем разными гранями. Рожденный в Испании, тип этот стал достоя-

нием мировой культуры. Задуманный с утилитарной и достаточно узкой целью, он приобрел поразительную многозначность, созданный художником нового времени, превратился в символ и существует в сознании людей рядом с персонажами античных мифов.

РОДИНА ЗНАМЕНИТОГО РОМАНА

Много загадок связано с романом Сервантеса. Книга эта предвосхитила реализм буржуазного общества. Сервантес стал учителем Филдинга и Смоллетта, Стерна и Диккенса, Тургенева и Достоевского. А между тем роман этот создан был в стране католической реакции и инквизиции, стране феодальных грандов и католических попов, дворян, стоящих на страже своей чести, и монахов, выпрашивающих милостыню. Такое представление об Испании правильно. Но только наполовину.

Кастильские города возникли как крепости, опора в борьбе против мавров. Они были достаточно независимы и не хотели подчиняться королевской власти. И королевская власть нанесла им сокрушительный удар.

Как заметил Маркс, города эти потеряли свою средневековую мощь, но не приобрели современного значения [1].

А между тем открытие и разграбление Америки привело к тому, что поток золота хлынул в Испанию. Для того чтобы золото дало толчок развитию производительных сил, необходима была подходящая почва. Такой почвой могли стать города, где складывались буржуазные отношения. Но мощь городов была подорвана. Сложилось парадоксальное положение. Золото обрушилось на Испанию, разрушало старые патриархальные устои, делало все продажным, но не двигало вперед экономику страны. Новые экономические отношения не развивались. Испанский народ испытал на себе все бедствия денежных отношений, но не знал плодов буржуазного развития.

В истории Испании был момент резкого перелома и решительного отрезвления. Испания была великой империей, в которой, по патетическому утверждению современников, никогда не заходило солнце. Она вла-

[1] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 10, с. 432.

дела частью Италии и Фландрии. У нее были богатые заокеанские колонии. Создавалось впечатление безграничной устойчивости и мощи. Но Испания была колоссом на глиняных ногах. Скоро обнаружилось, что величие и устойчивость ее иллюзорны.

Отрезвление наступило в конце XVI века. Испания повернула от пышности и блеска к бедности и нищете, от мощи к бессилию, от величия к упадку. В Испании складывалось «денежное общество», пошлая и прозаическая действительность. Деньги и плутни, стихия меркантилизма восторжествовали во всей своей непривлекательной наготе.

Именно поэтому Испания стала родиной плутовского романа. В одном из стихотворений, открывающих роман «Дон-Кихот», Сервантес называет два самых ярких произведения этого типа — «Селестину» и «Ласарильо с Тормеса». Можно сказать даже больше. Испания пережила в XVI—XVII веках расцвет реализма критического типа, какого не пережила позднее в веке XIX.

Жизнь Сервантеса и его путь художника исчерпывающе отразили этот перелом испанской жизни. Первая половина его биографии — поездка в Италию, солдатская служба, участие в знаменитом морском бою при Лепанто, скитания и подвиги, алжирский плен и героическая борьба за освобождение из плена — все это овеяно романтикой Ренессанса.

После возвращения на родину — жизнь бедного литератора и комиссара по скупке продуктов в Андалузии, невозможность заплатить долги и тюремное заключение в Севилье, бесконечные житейские бедствия на грани нищеты — все это уже вплетено в прозу испанской жизни.

Сервантес-художник начал пасторалью «Галатея» и комедиями в романтическом духе. Он повернул к реализму, искусству большой трезвости, искусству, развенчивающему иллюзии.

«Дон-Кихот» — самый яркий памятник этого развенчания, этого обращения к действительности.

«УНИЧТОЖИТЬ РЫЦАРСКИЕ РОМАНЫ»

Эту цель Сервантес ставил перед собой. Чтобы понять, в чем смысл задачи, надо иметь в виду следующее. К концу XVI века рыцарские романы, ставшие чем-то

вроде лубочных книг для народа, приобрели широкую известность. Вера в вымышленные и необычайные события, рассказанные в них, обретала накал, близкий к тому, что изображает Сервантес в своем «Дон-Кихоте». Достаточно вспомнить анекдотический рассказ о дворянине, который застал свою семью в слезах и на вопрос о том, что случилось, получил ответ: «Синьор, умер Амадис!»

Рыцарские романы пережили в Испании расцвет на три века позже, чем во Франции и Англии. Первый и самый знаменитый рыцарский роман «Амадис Гальский» появился в начале XVI века. Двойственная природа этих романов связана с тем, что это уже не поэма, а роман, но роман «рыцарский, мечтательный, смесь бывалого с небывалым, возможного с невозможным»[1].

«Амадис Гальский» был одним из главных прототипов пародии Сервантеса. Схема его типична для большинства рыцарских романов. Амадис служит не родине и королю, а своей даме. Образ его и строится на контрасте между смелым, мужественным воином и галантным, трепетно-почтительным любовником.

Это введение любовного мотива, которого не знала героическая поэма, приближало роман к читателям нового времени. Интересно, что священник и цирюльник, разбирая библиотеку Дон-Кихота, решили сохранить роман об Амадисе как произведение, заслуживающее внимания.

Успех «Амадиса» породил многочисленные продолжения и подражания. Появился роман о сыне Амадиса Эспландиане, его племяннике Флорисандо, его внуке Лисуарте, словом, употребляя выражение Сервантеса, «народилась целая семья «Амадисов». Появились книги и о других героях-рыцарях. Успех этих произведений нельзя считать случайностью. Несмотря на то, что героями их были рыцари и похождения носили фантастически-романтический характер, эти герои и эти подвиги были близки и понятны людям, недавно завершившим войну с маврами, воевавшим с турецкими пиратами и совершавшим путешествия в далекие страны. Но романтика уходила в прошлое и превращалась в бесплотную фантастику. Успех рыцарских романов был лишь одним из проявлений того, что героика прошлого еще тяготела над умами людей.

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 266.

Сервантес выступил против прославления отживших идеалов, против авантюрного духа этих оторванных от жизни романов, а также против их литературной безвкусицы.

Немолодой и не очень известный писатель задумал незамысловатую и веселую пародию — сатиру на пережившие свой век романы. Он и построил ее соответствующим образом.

Герой книги — бедный идальго Алонсо Кихана — с таким увлечением читал рыцарские романы, что помешался, решил стать странствующим рыцарем и отправился искать приключений. Сервантес широко использует для своей пародии смысловые имена. Имя Дон-Кихот, которое избрал себе герой романа, происходит от части рыцарского вооружения — набедренника.

Кличка, которую он дал своему коню Росинанте, — также смысловая. «Росин» значит кляча, «анте» — прежде, Росинанте — «бывшая кляча».

Даму свою — крестьянку из соседней деревни — Дон-Кихот назвал Дульсинеей Тобосской. Слово «дульсе» значит «сладкая». Оно близко к простонародному Альдонса. Местечко Тобосо славилось производством горшков. Общий смысл созданного имени нечто вроде «принцесса из Калуги», «инфанта из Торжка».

Оруженосец Дон-Кихота,— недалекий мужичок из соседней деревни, которого он прельстил обещанием сделать губернатором одного из завоеванных островов. Имя Санчо пришло из поговорки: «Там Санчо едет на своем осле». Поговорка подсказала Сервантесу образ, фамилия «Панса» значит «брюхо» и удачно дополняет имя.

Создав своих персонажей, Сервантес пустил их странствовать по реальной Испании. Он хотел показать, к чему ведет увлечение рыцарскими романами. Под влиянием этих нелепых историй Дон-Кихот принимает мельницы за великанов, стада овец за армии, трактиры за замки, проституток за принцесс. Глупые и смешные положения, в которые попадают герой и его оруженосец, должны доказать, что рыцарские романы — неправдоподобные истории, далекие от испанской действительности.

Таков замысел. Он тоже не вполне оригинален. Незадолго до «Дон-Кихота» какой-то аноним сочинил «Интермедии о романсах», в которых представлен герой, помешавшийся на романсах.

Пародия Сервантеса сыграла свою роль. «Дон-Кихот» дискредитировал рыцарские романы, подорвал их успех и популярность. Романы эти сейчас не читает никто. С ними знакомятся только люди, специально изучающие «Дон-Кихота». А книга Сервантеса читается до сих пор. И очевидно, будет читаться, покуда будет существовать человечество.

ДОН-КИХОТ И САНЧО ПАНСА

Дело в том, что «Дон-Кихот» относится к числу произведений, замысел которых разрастался под пером автора. Томас Манн отметил это и прибавил, что все великие создания искусства выросли из скромного замысла.

Образ Дон-Кихота обнаружил самодвижение. Рожденный как литературная пародия и пущенный в жизнь, он еще раз подтвердил неразрывную связь литературы с жизнью.

Сервантес создал произведение, раскрывшее коллизию, которая постоянно возникает в действительности.

Дон-Кихот хочет возродить рыцарство в век, когда оно давно уже ушло в прошлое. Он живет в новые времена.

Навстречу рыцарю попадаются не замки и принцессы, а трактиры и купцы, разбогатевшие крестьяне, погонщики мулов и полицейские, наблюдавшие за порядком. Дон-Кихот — комическая фигура. Он один не понимает того, что понимают все, не понимает, что рыцарство отжило свой век.

В феодально-рыцарскую эпоху все строилось на основе кулачного права. И вот Дон-Кихот хочет, опираясь на силу своей руки, восстанавливать справедливость, защищать вдов и сирот, наказывать обидчиков.

На самом деле он производит беспорядки, калечит и уродует людей, причиняет им зло и страдания. Он чуть не убил погонщика мулов за то, что тот хотел напоить своих животных и взял корыто, в которое Дон-Кихот положил свое вооружение. Он напал на мирную процессию, сопровождающую покойника, и, сбросив на землю одного бакалавра, искалечил его на всю жизнь.

Дон-Кихот воплощает здесь старый и переживший себя порядок, с его беззакониями и «кулачным правом».

Роман проникнут пафосом отрицания отжившего феодального порядка. Энгельс называл Сервантеса тен-

денциозным писателем[1]. Тенденция «Дон-Кихота» состоит в отрицании феодализма.

Дон-Кихота бьют, сбивают на землю, топчут ногами. Он платится своими боками за то, что не понимает, что старые феодально-рыцарские порядки прошли, что они несовместимы с новыми общественными формами.

Маркс сказал об этом так: «...Дон-Кихот должен был жестоко поплатиться за свою ошибку, когда вообразил, что странствующее рыцарство одинаково совместимо со всеми экономическими формами общества»[2].

Но перо писателя вело его дальше. Опираясь на свой богатый жизненный опыт, на свою фантазию, Сервантес рисовал все новые и новые похождения Дон-Кихота. И герой его начал обнаруживать все новые и новые, может быть, даже неожиданные для своего создателя черты. Да, именно неожиданные.

Он начал «выкидывать» нечто такое, что не было предусмотрено и казалось неожиданным с точки зрения первоначального замысла.

Ведь, став рыцарем, Дон-Кихот преследует благородные и гуманные цели. Хочет защищать бедных и обиженных и приводит свои намерения в исполнение.

Богатый крестьянин избивает мальчишку-пастуха. Дон-Кихот бросается защищать его. Он считает, что нельзя бить слабого. Дон-Кихот освобождает людей, которых ведут на каторгу. Человек свободен. Его нельзя заковывать в цепи, насиловать его волю. Дон-Кихот защищает пастушку Марселу, которая отстаивает свободу чувства и отвергает посягательства назойливого пастуха.

Дон-Кихот несравненно благороднее, чем окружающие его трактирщики, купцы, богатые крестьяне, корыстные представители черствого и прозаического буржуазного общества.

Дон-Кихот решил стать рыцарем в свой «железный век» для того, чтобы возродить «век золотой». Понятие «рыцарь» расширяется в его устах, становится синонимом гуманности и справедливости, подлинно человеческого отношения к человеку.

По мнению Дон-Кихота, рыцарь должен быть воплощением высокого человеческого идеала. Он должен быть развит всесторонне (меч не должен тупить пера,

---

[1] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333.
[2] Там же, т. 23, с. 92.

перо — тупить меча). В самом Дон-Кихоте воплощался в комическом виде такой разносторонний человек.

Он не только рыцарь, но и философ, моралист, мудрец. Дон-Кихот вспоминает «золотой век» потому, что люди не знали тогда слов «мое» и «твое» и золото не играло для них никакой роли. Человек определяется не происхождением, а добродетелью. Добродетельный человек, будь он самого низкого происхождения, выше, чем родовитый негодяй.

Дон-Кихот — защитник человеческой свободы, покровитель влюбленных, поклонник поэзии. Когда Санчо отправляется на губернаторство, он дает ему советы и наставления, излагает политическую теорию, основанную на милосердии и гуманности.

Идеи Дон-Кихота порождены эпохой Возрождения, великой эпохой борьбы против феодализма. Однако носителем этих идей Сервантес делает рыцаря, представителя старого общества.

Сервантес жил в то время, когда уже наметились контуры буржуазных отношений. Как я отмечал выше, это общество в Испании выступало прежде всего своей отрицательной стороной, как царство корысти и чистогана.

Маркс и Энгельс писали, что буржуазия «в ледяной воде эгоистического расчета потопила... священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности» [1].

Идеалы гуманистов не могли быть осуществлены в буржуазном мире. Наоборот, этот мир враждебен им. Он отменяет, отрицает эти идеалы. Поэтому Сервантес воплотил эти идеалы в образе Дон-Кихота, человека враждебного буржуазному обществу.

Крестьянин-кулак, избивающий мальчишку, плутоватые трактирщики, купцы — все эти представители денежных отношений не случайно враждебны Дон-Кихоту. Они смеются и издеваются над его стремлением защищать бедных и слабых, над его благородством и великодушием.

В своих воспоминаниях о Марксе Лафарг пишет: «В «Дон-Кихоте» он (Маркс) видел эпос вымершего рыцарства, добродетели которого в только что народившемся мире буржуазии стали чудачествами и вызывали насмешки» [2].

---

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 426.

[2] Воспоминания о К. Марксе и Ф. Энгельсе. М., Политиздат, 1956, с. 65.

Дон-Кихот бессилен в своей борьбе против буржуазного мира, ибо он нападает на него с позиций прошлого.

Мы глубоко сочувствуем его благородным устремлениям, но мы смеемся над его исторической слепотой, над отсутствием у него чувства реальности, над его нелепым намерением копьем и мечом феодального рыцаря воевать против новых общественных форм.

Рядом с тощим и длинным Дон-Кихотом, который едет на своем Росинанте, трусит на своем осле приземистый и кругленький его оруженосец Санчо Панса. Образ его тоже переживает в романе известную эволюцию.

Санчо вступает в роман со следующей характеристикой: «Это был человек добропорядочный (если только подобное определение применимо к людям, которые не могут похвастаться порядочным количеством всякого добра), однако ж мозги у него были сильно набекрень». Санчо был соблазнен тем, что Дон-Кихот обещал сделать его губернатором острова. Он наивен и придурковат, он единственный, кто верит в бредни Дон-Кихота. В Санчо выразилась ограниченность деревенской жизни. Он не лишен некоторого плутовства и не прочь не заплатить в трактире, воспользоваться чужой сбруей для своего осла. Он трусоват и способен высказывать весьма низменные, с нашей точки зрения, идеи. Так, он считает, что, если его подданные будут негры, он сможет их попросту продавать.

Санчо отчасти понимает, что хозяин его рехнулся. Он довольно ловко использует доверчивость Дон-Кихота. Трезвый и не лишенный сметки, он часто торжествует над ним. Когда Дон-Кихот хочет броситься ночью в опасное приключение, Санчо связывает ноги Росинанту и объявляет, что волшебники заколдовали коня.

Санчо выдает едущих мимо крестьянок за Дульсинею и ее прислужниц. На все приключения он долгое время смотрит с точки зрения собственной выгоды.

Однако параллельно тому, как идет в романе возвышение Дон-Кихота, идет и возвышение Санчо Пансы. Во второй части романа он вырастает в фигуру, полную глубокого благородства.

Санчо все время говорит о жалованье, постоянно разглагольствует о том, сколько ему полагается получить. Но по сути Санчо человек бескорыстный. Все эти его разговоры кончаются тем, что он примиряется с

Дон-Кихотом и без всяких условий следует за ним. Из всех своих предприятий он извлекает, говоря словами Гейне, только «пуф».

В Санчо заложены своеобразные достоинства — в нем есть здоровое народное начало. Он — носитель народной мудрости, которая выражается, между прочим, в его бесконечных пословицах и поговорках. Под влиянием Дон-Кихота Санчо нравственно развивается, духовно растет. Санчо говорит об этом с Дон-Кихотом, употребляя смешное сравнение: он замечает, что есть земли малоплодородные, но, если и эти земли хорошо удобрять, они дадут богатый урожай. Речи Дон-Кихота Санчо Панса уподобляет тому навозу, который падал на сухую почву его разума, и от него произойдут поэтому благословенные плоды. Духовная и нравственная стойкость Санчо Пансы выражается прежде всего в том, что он не оставляет своего господина, повсюду бескорыстно следует за ним.

Характер Санчо полно раскрывается в эпизоде с его губернаторством. Герцог и герцогиня назначают его губернатором, чтобы поиздеваться над ним.

Конечно, изображая губернаторство Санчо, Сервантес отчасти посмеивается. Он смеется над мелочным правителем и законодателем, который проверяет даже то, какие орехи продает торговка и нет ли среди них гнилых. Но не это главное.

Вняв советам рыцаря-гуманиста, губернатор-мужик правит лучше герцога. Он проявляет самообладание и мудрость, бескорыстие и голубиную чистоту.

Над Санчо издеваются; под тем предлогом, что его могут отравить, ему не дают есть; его зажимают между щитами и топчут ногами во время воображаемой битвы. Но Санчо делает свое дело.

Он изгоняет с «острова» бездельников, закрывает игорные дома; он собирается награждать добродетель и покровительствовать землепашцам. Санчо хочет истребить в своих владениях «всех этих донов и передонов», которых «на острове больше, чем булыжников» и которые «надоели всем больше комаров». Он разгадывает многочисленные головоломные загадки, которые ему задают, мудро и справедливо решает дела.

Снисходительность и доброта Санчо выступают особенно ярко на фоне черствости и жестокости герцога. Герцог помешал соединению влюбленных — лакея и дочери дуэньи Родригес. Санчо становится на их сторону.

Луначарский писал о губернаторстве Санчо: «Здесь Сервантес как бы говорит о будущем. Сколько в этих людях, в этих презираемых всеми крестьянах, сколько в них настоящей доброты, подлинного глубокого здравого смысла. Какие это славные парни. Если дать им настоящее образование, дать возможность выйти из тьмы, из их узости, какие получились бы превосходные люди»[1].

Рисуя шутливые эпизоды правления Санчо, Сервантес осуждает власть господствующих классов, их бездушие и жестокость.

Санчо собирался на губернаторстве и чужого не брать, и своего не упускать. Но он уходит с губернаторства, не взяв ничего, уходит таким же бедным, каким пришел. И снова присоединяется к Дон-Кихоту.

Во всей литературе европейского Возрождения нет такого апофеоза мужика, мудрости и справедливости человека из народа. Дон-Кихот и Санчо Панса странствуют вместе, они неразлучны. Дон-Кихот — рыцарь-гуманист, Санчо Панса — крестьянин, представитель народа. В их союзе и дружбе есть глубокий смысл.

Выясняется, что Санчо чужд миру плутней и наживы почти в такой же мере, как Дон-Кихот. Оба они представляют старый мир, старое добуржуазное общество, два класса этого общества — рыцаря и мужика. Оба они противостоят буржуазному миру.

Дон-Кихот даже поднимает бунт, мятеж против этого мира. Однако роман кончается примирением героя. В конце романа Дон-Кихот превращается в Алонсо Кихана — доброго, смиренного человека, который отказывается от своих бредней и умирает, оплакиваемый своими родственниками и друзьями.

Но, конечно, смысл романа не в этом примирении. Интерес и смысл его в изображении бунта, мятежа, восстания Дон-Кихота.

Сервантес ведет борьбу на два фронта. Он хоронит старый феодальный мир, отживший и осужденный историей. Но он не приемлет и нарождающийся мир буржуазный, с его черствостью, бессердечием, меркантилизмом.

В тех исторических условиях, когда создан был роман, он объективно играл роль в борьбе против феода-

---

[1] Луначарский А. В. Собр. соч., т. IV. М., Художественная литература, 1964, с. 140.

лизма, объективно подготовлял буржуазное общество. Но в романе заключены гуманистические идеи, выходящие за пределы буржуазного мира, неосуществимые в нем, идеи, которые Сервантес завещал векам, завещал будущему.

РЕАЛЬНОЕ И ИДЕАЛЬНОЕ

В первой части «Дон-Кихота» большое место занимают вставные эпизоды и новеллы. Фактически ими занята вся ее вторая половина. Объяснить, почему они появились, не так легко. Искать это объяснение надо в идейном своеобразии первой части и характере ее построения.

В этой части повествуется о двух выездах Дон-Кихота. Первый выезд сравнительно короткий, когда он ездил еще без Санчо Пансы, был избит на дороге и привезен одним своим односельчанином домой. Во время первого выезда Дон-Кихот был посвящен в рыцари и совершил один из самых ярких своих подвигов — заступился за мальчика-пастуха.

Второй выезд — уже вместе с Санчо Пансой. Он продолжается до конца первой части. Этот выезд также начинается с ярких и знаменитых приключений Дон-Кихота (бой с ветряными мельницами, нападение на стадо баранов и т. д.), во время которых его особенно много бьют, уродуют и топчут ногами.

Первая вставная новелла — история пастуха Хрисостомо и пастушки Марселы. После этого вставного эпизода Дон-Кихот и Санчо Панса совершают новые «подвиги». Так продолжается до тех пор, пока Дон-Кихот не отправляется безумствовать в горы Сьерра-Морены. Здесь Сервантес останавливает действие и дает буквально нагромождение одной новеллы на другую. Читатель знакомится с историей Кардении, Люсинды, Фернандо и Доротеи. Потом читают новеллу о безрассудно-любопытном, дальше следует рассказ алжирского пленника и история доньи Клары и ее поклонника.

Основная нить повествования — история возвращения домой Дон-Кихота — едва пробивается сквозь эти эпизоды. Стиль этих вставных эпизодов резко отличается от основного повествования. В основном повествовании все реалистически обосновано и объяснено. В новеллах и эпизодах обычно все носит полусказочный и

условный характер. Герои, отделенные друг от друга годами и расстояниями, чудесным образом находят друг друга и, словно по волшебству, встречаются в одном постоялом дворе. Чудесным образом улаживаются и все недоразумения и трагедии.

Современному читателю эти вставные новеллы и эпизоды кажутся неправдоподобными. Но Сервантес, очевидно, не гнался за правдоподобием.

Появление этих вставных новелл связано прежде всего с некоторыми особенностями построения «Дон-Кихота». Роман основан на авантюрной композиции. Герой странствует и сталкивается с разными людьми. Из этих встреч и столкновений рождаются приключения героя, составляющие сюжетную канву книги. Такое построение не является исключением. Так строились все старые романы, начиная с «Золотого осла» Апулея и кончая «Мертвыми душами» Гоголя. И во всех этих романах встречаются вставные новеллы (у Гоголя это история капитана Копейкина).

Авантюрная композиция была основным типом композиции, который применялся тогда в романах. Для того чтобы показать мир более разносторонне, раскрыть другие стороны жизни, не связанные непосредственно с героем, писатель и прибегает к вставным новеллам, ибо в его распоряжении не было других композиционных средств.

В первой части «Дон-Кихота» таких новелл и эпизодов, как видим, чрезвычайно много. Можно сказать, что роман складывался из различных и разнородных составных элементов. Но, как отметил уже Шеллинг, «Дон-Кихот» произведение цельное.

В первой части Сервантес показывает, как идеально рыцарские устремления Дон-Кихота обнаруживают свой комизм, свою нелепость, приносят людям вред и разбиваются о пошлую действительность. Об этом наглядно говорят яркие эпизоды, помещенные вначале. Чтобы избежать односторонности в обрисовке этой идеи, Сервантес противопоставляет ей в первой части некий идеальный героический мир, приключения и подвиги, взятые в аспекте серьезном и поэтическом.

Сервантесу надо было показать, что романтический мир эпохи Возрождения, мир героических подвигов и авантюр, действительно существовал и что он по-прежнему отбрасывал красочный отблеск на современную, уже окрашивающуюся в серые прозаические тона Ис-

панию. В новеллах и эпизодах и оживает перед нами этот мир подвигов и приключений, причудливые перипетии алжирского плена и увлекательные порывы любовной романтики.

Но новеллы не только расширяют изображенный мир. При том, что они не всегда непосредственно связаны с героем романа, они связаны с его главной темой, дают особый ее вариант или усиливают ее звучание. Когда Дон-Кихот решил безумствовать от любви, он встречает в горах Сьерра-Морены Кардению, действительно обезумевшего от этого чувства. Забавный и любопытный их разговор подводит читателя к мысли о внутреннем родстве, существующем между ними. Молодой дворянин Кардению неосторожно показал красавицу Люсинду своему вероломному другу. И тот попросил у родителей девушки ее руки. Было условлено, что в момент обручения девушка ответит священнику «нет» и таким образом брак не состоится. Кардению не дождался этого решающего момента. Движимый своей пылкой натурой, он стремглав бросился бежать из церкви. А теперь скитается один, безумный от любви. В нем есть нечто от Дон-Кихота. То, что в образе Дон-Кихота изображено комически, здесь показано всерьез.

В эпизоде с алжирским пленником иная сторона жизни — опасности военной профессии. В этом эпизоде Дон-Кихотом оказывается сам пленник. Он великодушно уступил большую часть своего имущества отцу и возложил все свои надежды на свою военную профессию. Не желая тревожить отца и братьев, пленник не сообщил им, что находится в Алжире. Натура великодушная и рыцарственная, обладающая многими чертами Дон-Кихота, он действует в романтическом мире авантюр и подвигов и показан в героическом освещении.

Именно эти два эпизода кончаются счастливым финалом, основанным на случайных встречах и совпадениях.

Вне всякого сомнения, Сервантес знал «Декамерон». Тирсо де Молина называет Сервантеса «испанским Боккаччо». Новелла о безрассудно-любопытном, действие которой происходит в прекрасном городе Флоренции, представляет собой превосходный испанский вариант на итальянскую ренессансную тему. Здесь драматическая сторона эпохи — столкновение сильных и ярких характеров.

Сервантес стоит на высоте литературной культуры Возрождения. Он начинает повествование не торопясь, обстоятельно и изящно, его фразы закончены до щегольства. Ансельмо требует от своего друга Лотарио, чтобы он искушал его жену, дабы проверить ее стойкость. Ансельмо не считается с реальной стойкостью человека, реальной стойкостью женщины.

Любая женщина — стекло,
И делать опыт не годится,
Способна ли она разбиться:
Иной раз случай шутит зло.
(Перевод М. Лозинского)

Лотарио и Камилла проявляют стойкость и сопротивляются. Но в конце концов природа берет верх, и они становятся любовниками.

С большой силой показывает Сервантес все увлекающую героев страсть. Внезапно, когда слепой в своем заблуждении Ансельмо был совершенно спокоен, он узнает о своем позоре. Лотарио и Камилла бегут. Сам Ансельмо, потрясенный тем, что произошло, умирает. Камилла уходит в монастырь. Лотарио идет на войну и погибает на поле боя.

Интересно, что Сервантес прерывает новеллу незадолго до конца и рассказывает о том, как Дон-Кихот принял бурдюки с вином за головы великанов. Этот эпизод позволяет уточнить концепцию новеллы. Ансельмо, который не считается с природой человека, тоже Дон-Кихот, но Дон-Кихот трагический, который приводит себя и своих друзей к гибели.

Однако взгляды Сервантеса отличаются уже от взглядов гуманистов классической поры. Сервантес противопоставляет мораль и благоразумие природе человека. Нельзя просто полагаться на природу. Она может привести к обману, измене, вероломству. В особенности это относится к природе женщины. Об этом свидетельствует поведение Камиллы, которая, попав в рискованное положение, проявляет хитрость, обнаруживает способность притворяться и артистически обманывать мужа. Уже в этих пассажах книги — истоки кризиса гуманистических представлений о нравственном начале, заключенном в природе человека. Конечно, весь роман написан с высоким повествовательным искусством, но в новеллах и эпизодах, вставленных в роман, Сервантес словно специально щеголяет этим искусством, доводит мастерство ренессансной прозы до элегантности, блеска и щеголеватости.

Новеллы углубляют тему Дон-Кихота, поворачивают ее разными гранями, в конечном счете расширяют реализм романа.

В начале второй части Сервантес устами действующих лиц критикует построение первой. Персонажи упрекают автора, в частности, за то, что повесть о безрассудно-любопытном сюжетно никак не связана с повествованием о Дон-Кихоте. Сам Дон-Кихот даже не слышал чтения новеллы о безрассудно-любопытном. Он спал в это время.

Другие новеллы более тесно связаны с героем. Больше того, общение Дон-Кихота с их персонажами позволяет раскрыть ошибочность и неполноту его представлений о жизни. Дон-Кихот знает только начало истории Кардению. Их ссора помешала Кардению окончить свой рассказ. В отличие от героя читатель знает эту историю целиком. И поэтому видит, как заблуждается рыцарь.

Доротея — молодая девушка, которую обесчестил и бросил Фернандо. Она действительно нуждается в защите. Но Дон-Кихот не знает об этом. Он не понимает также, кто такой Фернандо, не понимает и того, что Фернандо и Доротея помирились. Доротею он принимает за принцессу Микомикону, которую надо защищать от злого волшебника. И Санчо напрасно пытается его просветить по поводу истинных отношений Фернандо и Доротеи.

То, как воспринимает Дон-Кихот всю эту ситуацию, дает Сервантесу возможность еще раз тонко показать иллюзорность представлений Дон-Кихота о жизни.

Всякий, кто знакомится с «Дон-Кихотом», инстинктивно чувствует разницу между первой и второй частью. Однако сформулировать своеобразие второй части не так легко. Для понимания ее очень важно, что персонажи второй части говорят о первой, как об уже вышедшей и всем знакомой книге. Помешательство Дон-Кихота и его идеально-рыцарские представления о жизни уже всем хорошо известны.

Именно благодаря этому становятся возможными основные эпизоды второй части романа. Персонажи этой части ставят своей целью преобразить окружающую Дон-Кихота действительность в духе его рыцарских, идеальных представлений. Похождения Дон-Кихота и Санчо Пансы начинаются с того, что Санчо Панса выдает проезжающих мимо крестьянок за принцессу Дульсинею и ее прислужницу. Возникает мысль о том,

что Дульсинея заколдована. Мысль эта проходит через весь том. Раз она заколдована — ее надо расколдовать.

Но Дон-Кихота мистифицирует не только Санчо. Бакалавр Самсон Карраско и поселянин Томе Сесьяль изображают перед ним рыцаря и оруженосца. Кульминацией второй части служат эпизоды при дворе герцога и губернаторство Санчо Пансы, в которых герцогская чета мистифицирует Дон-Кихота и Санчо и стилизует все происходящее в духе рыцарских романов.

Дон-Кихот по-разному ведет себя по отношению к этой мистифицированной действительности. Сначала он не верит, что крестьянка, едущая на муле, и есть прекрасная Дульсинея. Потом приписывает все это проискам волшебников. Проискам волшебников приписывает он и то, что его противник, рыцарь Леса, имеет облик его друга Самсона Карраско.

Отношение Дон-Кихота к иллюзорному миру, созданному самими людьми, выпукло выступает во время представления кукольного театра Маэсе Педро. Известный испанский мыслитель Ортега-и-Гассет дал очень тонкий анализ этой сцены [1]. Перед Дон-Кихотом разыгрывают сцену из народного романса. Ее разыгрывают не люди, а куклы. Поэтому принять ее за действительность гораздо труднее. И Дон-Кихот, как и окружающие его люди, принимает ее за то, что она есть на самом деле,— за представление. По одну сторону рампы иллюзорный мир, по другую — зрители, воплощающие мир обыденный. Но Дон-Кихот — безумец и фантазер. И в этом смысле он находится между двумя мирами. В тот момент, когда дон Гаиферос со своей возлюбленной бегут от мавров, а мавры настигают их, Дон-Кихот внезапно принимает иллюзорный мир театра за действительность и бросается на кукол с мечом.

Особенно длительным розыгрышем и мистификацией Дон-Кихота является та бестактная игра, которую ведут с Дон-Кихотом и Санчо Пансой герцог и герцогиня. Жестокость и безжалостность изобретательных мистификаторов приносят страдания их жертвам.

Дон-Кихот и Санчо Панса принимают все эти дурачества всерьез. И не они одни. Находятся люди, которые всерьез верят в могущество и величие Дон-Кихота. Дуэнья Родригес обратилась к Дон-Кихоту с просьбой

---

[1] Ortega y Gasset José. Meditaciones del Quijote. Madrid, Aguilar, 1968, p. 223—227.

защитить честь ее дочери, обиженной сыном богатого крестьянина.

В соприкосновении Дон-Кихота с подстроенным миром вновь выступает оторванность героя от жизни. Но через это сопоставление раскрывается и то благородное и подлинное, что заключено в его характере и его позиции.

По отношению к реальной действительности Дон-Кихот проявляет во второй части большую трезвость. Он уже не принимает постоялые дворы за замки и встреченных людей за представителей рыцарского мира.

Во второй части нет новелл, которые были бы вставлены так, как вставлена новелла о безрассудно-любопытном. Все без исключения эпизоды соприкасаются с Дон-Кихотом и Санчо Пансой. Они принимают в них участие, высказывают сочувствие одним и осуждают других действующих лиц (например, Дон-Кихот становится на сторону Басилио).

Но среди действующих лиц второй части есть также персонажи, близкие Дон-Кихоту и составляющие подходящую для него среду. На этот раз они выведены не во вставных новеллах, а связаны с самими похождениями Дон-Кихота. Люди эти вызывают симпатии автора. Они лишены пункта помешательства Дон-Кихота, но близки ему в другом отношении. Обычно это люди среднего достатка, идальго, умные и учтивые, живущие весело и разумно, способные оценить то благородное, что есть в Дон-Кихоте, и снисходительные к тому смешному, что заключено в его рыцарской мании.

Это Дон-Диего де Миранда, человек с лицом веселым и важным, это его сын Алонсо, который пишет стихи. Это Дон Антонио Морено, который оказывал гостеприимство Дон-Кихоту в Барселоне и изящно и мило мистифицировал всех волшебной головой. Несколько в стороне от этих персонажей стоит благородный разбойник Роке Гинарте, защищающий справедливость и потому внутренне близкий Дон-Кихоту.

В испанской действительности Сервантес видел слой людей, близкий ему в общественном плане и в духовном смысле. Именно отношение к этим людям объединяет Дон-Кихота и его создателя. Существенно то, что, в отличие от донкихотских персонажей первого тома, их сближает с героем романа не оторванность от реальной жизни, не мания и иллюзии, а благородство, свобода духа и возвышенные качества души.

Создавая «Дон-Кихота», Сервантес ставил перед собой художественную задачу, реалистическую по своей сути: уничтожить фантастическое представление о мире и заменить его верной картиной жизни.

«Дон-Кихот» — переломное произведение в истории мировой литературы. Именно в нем осуществлен поворот от полусказочного фантастического искусства прошлого к реальной, прозаической литературе.

Один из самых ярких художников Возрождения, Сервантес вместе с тем закладывает основы нового понимания реализма, которое получило полное развитие в литературе буржуазного общества.

То, что «Дон-Кихот» был задуман как произведение литературно-полемическое, привело к тому, что на его страницах обсуждаются литературно-критические проблемы. В знаменитом эпизоде, когда священник и цирюльник устраивают аутодафе рыцарским романам, они обсуждают книги старых испанских писателей и высказывают свои суждения о них (гл. VI, ч. I).

В этой главе каноник дает критику рыцарских романов. Но при этом не просто критикует их, но и указывает, что «рыцарские романы при всех отмеченных им недостатках обладают одним положительным свойством: самый их предмет позволяет зрелому уму проявить себя, ибо они открывают перед ним широкий и вольный простор... Должно заметить, что непринужденная форма рыцарского романа позволяет автору быть эпиком, лириком, трагиком и комиком и пользоваться всеми средствами, коими располагают две сладчайшие и пленительные науки: поэзия и риторика,— ведь произведения эпические с таким же успехом можно писать в прозе, как и в стихах».

То, что сказано здесь о рыцарском романе, можно отнести к роману вообще. Сервантес — один из первых великих романистов мировой литературы, использующих возможность писать эпическое произведение в прозе.

Он широко использует и другие возможности, предоставляемые романом. В «Дон-Кихоте» есть и трагическое и комическое, в него вставлены стихи и пасторали. Книга эта может рассматриваться как кладезь познаний и суждений о жизни.

Роман Сервантеса лишен стройности и гармонично-

сти построения, прозрачности и законченности, каких добивалась в XVII веке французская литература. Он написан свободно и непринужденно, в нем есть небрежности и даже неточности и ошибки (например, вопрос о том, похитил ли Хинес де Пасамонте осла у Санчо и почему Санчо и дальше ехал на осле). Известный испанский критик Менендес Пидаль относил это за счет импровизационного характера испанской литературы.

«Дон-Кихот» — одна из самых могучих эпических книг мировой литературы.

Дон-Кихот и Санчо Панса являются двумя стержневыми фигурами романа. Они участвуют во множестве приключений и одновременно выступают как своеобразные обозреватели жизни.

Сервантес описывает похождения и подвиги героев подробно и обстоятельно. Как огромная и полноводная река со множеством ручейков и протоков движется сюжет его книги, захватывая все новые и новые стороны жизни.

Роман дает необычайно широкую и правдивую картину Испании того времени. Перед нами проходят различные сословия и профессии: дворяне и крестьяне, священники и солдаты, купцы и бродяги, студенты и погонщики мулов, хозяева постоялого двора и пастухи, комедианты и бандиты.

Сервантес рисует опустевшие и заброшенные дороги Испании, по которым движутся одинокие путники или караваны купцов, мы видим редкие города и замок герцога, постоялые дворы и деревушки.

Как подсчитал один исследователь, в романе выведено шестьсот шестьдесят девять персонажей. Какое разнообразие лиц и характеров! Это то, что называют эпической широтой. Но «Дон-Кихот» эпическое произведение особого типа.

В своей замечательной статье «Путешествие по морю с «Дон-Кихотом» Томас Манн писал, что он долго размышлял о связи юмористического и эпического. Это важная проблема. Старая эпическая форма — героическая эпопея — не заключала в себе элементов юмора. Сервантес положил начало юмористической, комической эпопее. За ним следует и Скаррон, автор «Комического романа», и Филдинг со своим «комическим эпосом». Романы Филдинга, Стерна и Смоллетта, романы Лесажа — все это комические и юмористические романы.

Источником комического и юмористического, полноправно входящих в роман и отличающих его от героической поэмы, был тот новый жизненный материал, который Сервантес и его последователи смело вводили в литературу.

Одиссей скитается по миру один. Дон-Кихот в сопровождении Санчо Пансы. И это очень существенная разница.

Гомер имел дело с героической и поэтической действительностью. Представителем ее в равной мере был и сам Одиссей, и богоравный пастух Эвмей. Проза жизни еще не возникла.

Сервантес широко черпает материал из народно-плебейского мира. В поле его зрения неизмеримо больше входят низы общества. В этом проявляется демократизация литературы, шаг вперед по сравнению с греческим эпосом, рисовавшим богов и героев[1].

Заслуга Сервантеса состоит в том, что он расширяет сферу эстетического, делает предметом искусства и вводит в роман типы, события и явления, которые, с точки зрения ученой книжной эстетики Возрождения, считались низменными.

Свидание уродливой служанки Мариторнес с погонщиком мулов, вошь, которую Санчо Панса нашел у себя на бедре, рвота Дон-Кихота — все эти явления и факты низкого мира находят свое естественное место в «Дон-Кихоте».

Юмор в большинстве случаев становится в романе Сервантеса своеобразным заместителем поэзии.

То, что действие романа происходит на фоне жизненной прозы, то, что представители этой прозы фигурируют в романе, открыло новые большие возможности для литературы.

В центре своего романа Сервантес поставил яркие характеры. Что значит такой характер в понимании Сервантеса? Создавая его, Сервантес обобщает, сгущает, гиперболизирует, доводит типические черты персонажа до исключительной яркости. Типический характер оказывается у него исключительным, из ряда вон выходящим характером. Типическое выступает в романе Сервантеса в форме исключительного.

---

[1] Это та же проблема, что и введение шутов и комических фигур в трагедии Шекспира. Подобных фигур не было в античной трагедии. См. нашу работу «Великий мастер комедии» (Шекспировский сборник. М., ВТО, 1958).

Это относится прежде всего к Дон-Кихоту. Тип Дон-Кихота — один из тех, в которых постепенно, по мере чтения, открываются все новые и новые черты. Основные особенности этого типа намечены уже в первой части. Во второй части Сервантес неизмеримо более сознательно раскрывает внутренние противоречия, заключенные в его характере, обрисовывает его как тип и личность.

Он ставит его в обстоятельства, в которых характер этот раскрывается особенно ярко.

Сервантес преувеличивает безрассудство и сумасбродство Дон-Кихота, вырастающие из его увлечения рыцарскими романами. Само сумасшествие Дон-Кихота связано с преувеличением этого безрассудства, доведением его до крайности. Защищая нелепую идею возродить отжившее рыцарство, Дон-Кихот выступает как безумец. Каждый раз, когда он в своих рассуждениях касается рыцарства, а особенно когда стремится действовать по-рыцарски, обнаруживается его сумасбродство и беспочвенность.

Но и в этих подвигах, как бы нелепы ни были они по форме, выступают такие черты его личности, как стойкость, героизм, беспредельное мужество, высокое чувство справедливости, благожелательность, учтивость. Они гиперболизированы Сервантесом в такой же мере, как и безумие Дон-Кихота.

Из этого сочетания противоречивых черт и слагается тип Дон-Кихота.

Дон-Кихот — человек исключительного благородства, исключительной преданности своему идеалу, исключительной гуманности. И одновременно это человек исключительный в смысле полного отсутствия чувства реальности, не знающий даже, где находятся его враги, принимающий за врагов ветряные мельницы. Сервантес преувеличил беспочвенность Дон-Кихота, сделал его восторженным сумасбродом, слепым к реальной жизни.

Через преувеличение он подчеркнул и выявил типические черты, создал один из самых замечательных типов мировой литературы.

Избавить Дон-Кихота от его безумия, вернуть его домой — эту цель ставят перед собой друзья и родственники героя: его племянница и экономка, священник и цирюльник и особенно бакалавр Самсон Карраско. Бакалавру двадцать четыре года. Рядом с пятидесяти-

летним Дон-Кихотом он выглядит мальчишкой. Но Самсон Карраско, как и другие люди, окружающие Дон-Кихота, наделен здравым смыслом. Сообразуясь, со здравым смыслом и благоразумием, они и хотят вернуть Дон-Кихота домой. Но выясняется, что поэзия и сила характера не всегда совпадают с благоразумием.

Во время разбора библиотеки Дон-Кихота речь заходит о пасторали «Диана». Племянница говорит: «Давай сожжем ее вместе с другими. Ведь если у моего дядюшки пройдет помешательство на рыцарских романах, он, чего доброго, примется за чтение стихов». Дон-Кихот имеет отношение к поэзии. Он сам говорит о себе, что умеет писать стихи. Он может спеть наизусть несколько строф из Ариосто. Дон-Кихот — натура поэтическая, и по сути своей героическая.

Один из ярких эпизодов романа — эпизод, когда Дон-Кихот потребовал, чтобы выпустили из клетки льва. Правда, лев повернулся к нему задом и отказался принять бой. Но героизм и выдержка Дон-Кихота беспримерны. Этот героический стержень натуры Дон-Кихота был сломлен, когда он потерпел поражение от Рыцаря Белой Луны. Дон-Кихот потерял смысл жизни и впал в глубокую печаль. Вскоре он умер. Ему больше нечего делать на земле.

Удивительный художественный такт Сервантеса выразился в том, кого он поставил рядом с Дон-Кихотом. Рядом с беспочвенным идеалистом надо было поставить человека трезвого и земного, рядом с дворянином — крестьянина, рядом с образованным и начитанным — невежественного, рядом с героем — человека трусливого.

К тому же Дон-Кихоту нужен был собеседник. Это и сделал Сервантес, нарисовав фигуру Санчо. Создавая этот персонаж, Сервантес пользовался тем же художественным методом. Конечно, Санчо реальная фигура крестьянина. Но образ крестьянина дан обобщенно и рельефно, это персонаж, по яркости напоминающий персонажей народного творчества, героев сказок.

В тощей и длинной фигуре Дон-Кихота Сервантес безошибочно воплотил черты далекого от реальности энтузиаста и одновременно последнего рыцаря, захудалого представителя отжившей эпохи.

Наоборот, Санчо — хитрец, простак, человек, живу-

щий земной реальной жизнью, он не случайно называется Панса, что значит «брюхо», он не случайно круглый, плотный и разъезжает на приземистом осле.

Санчо Панса — юморист. Он — лукав, остроумен, забавен, он по-своему умен и обладает своеобразным и не лишенным верности пониманием жизни. Санчо остроумен и мудр неизмеримо больше, чем рядовой крестьянин той эпохи.

Разговоры Дон-Кихота и Санчо Пансы во время их странствий представляют собой замечательные страницы книги. Гениальность Сервантеса состоит в том, что он придал каждому из своих героев не только ум и остроумие, но и свою особую манеру мыслить, свой особый интеллектуальный облик. О чем бы они ни говорили, Дон-Кихот всегда говорит, как Дон-Кихот, Санчо Панса — как Санчо Панса.

Дон-Кихот говорит в возвышенном духе рыцарских романов, говорит длинными и закругленными периодами, его речь несколько торжественна и старомодна. Ему в ответ звучит простоватая и грубоватая речь Санчо Пансы, его короткие рубленые фразы. Каких только вопросов они не разбирают, каких мудрых и глупых мыслей не высказывают!

Эта смесь мудрости и безумия, глупости и трезвости, чепухи и глубокомыслия, которую мы встречаем в речах Дон-Кихота и Санчо Пансы, заставляет нас задуматься: кто такие Дон-Кихот и Санчо Панса — дураки или мудрецы, безумцы или разумные люди?

Посмотрим, что думает Дон-Кихот о Санчо Пансе и что Санчо Панса думает о Дон-Кихоте.

Санчо говорит, что Дон-Кихот — безумец, сумасшедший, который порой произносит такие умные речи, что кажется — ему место на кафедре. Дон-Кихот полагает, что Санчо прост и глуповат, но порой рассуждает чрезвычайно остроумно.

Дон-Кихот — умный безумец (cuerdo loco). Санчо Панса — умный простак (cuerdo simple). Дон-Кихот безумец. И безумец забавный. Но самое важное заключается в том, что с безумием этим своеобразно переплелась мудрость. И мудрость эта может приносить людям пользу.

Чтобы концепция Сервантеса была понята до конца, вспомним одну из его новелл, имеющую нечто об-

щее с «Дон-Кихотом». Я имею в виду «Лиценциат Видриера». Герой новеллы был отравлен каким-то зельем, потерял разум, вообразил, что он стеклянный и может разбиться. Безумец расхаживал на свободе и необычайно остроумно, остро и умно отвечал на вопросы, которые ему задавали. Он выступал как критик и моралист, оценивающий людей, сословия и профессии. Когда его вылечили, лиценциат Видриера потерял свои замечательные качества, стал заурядным и обыденным человеком.

Общество фальшиво и лицемерно, основано на обмане и несправедливости. В сущности, оно безумно. Единственный человек, который мудр и позволяет себе открыто говорить правду,— безумец, сумасшедший, выступающий как шут.

Все это очень похоже на Дон-Кихота. Он тоже безумец, который часто оказывается истинным мудрецом и метким критиком окружающей жизни. Он тоже шут, и шутки его вносят в жизнь правду.

Как же надо вести себя по отношению к такому безумцу и шуту?

Герцог и герцогиня устраивали над Дон-Кихотом и Санчо Пансой разные шутки. Они смеялись над ними, унижали их человеческое достоинство. Сервантес осуждает их за это. Нельзя издеваться и глумиться над людьми.

Но из этого вовсе не следует, что над Дон-Кихотом нельзя шутить. Шутка — вещь прекрасная и нужная. Все персонажи, которым Сервантес симпатизирует, любят шутки, все они шутники. Достаточно вспомнить Антонио Морено. Не любить шуток могут только такие злые и ограниченные люди, как высокопоставленный священник, с которым Дон-Кихот познакомился у герцога и герцогини. Но Сервантес уважает только такие шутки, которые не приносят зла людям.

Если Дон-Кихот — безумец, то Санчо — простак. Он — человек необразованный и стоящий на низших ступенях общественной лестницы. Но этот простак и человек из народа оказывается умнее и мудрее образованных и занимающих видное место в обществе людей.

Сервантес противопоставляет трезвому и черствому буржуазному миру безумца и простака. Он понимает и оттеняет то, что они не могут помешать торжеству этого мира.

Два этих необычайно ярких персонажа изображены в романе на фоне духовно-ограниченных и заурядных людей, составляющих окружающее их прозаическое «денежное общество».

То, что Сервантес вывел в своем романе и таких мелких людишек, также составляет его великую заслугу. Он прокладывает здесь искусству новые пути.

Но важно и то, что кроме них он показал в своем романе народ. Гейне так определил заслугу Сервантеса: «Сервантес положил начало новому роману, введя в рыцарский роман правдивое изображение низших классов, влив в него народную жизнь» [1].

Среди многих эпизодов романа, рисующих народную жизнь, наиболее интересны те, которые изображают семейство Санчо Пансы. Дочь Санчо Пансы — Санчика, которая полоскала белье и очень обрадовалась, когда приехал паж с поручением от герцогини; жена Санчо — Тереса Панса, которая мечтает посрамить гордых идальго их местечка и ездить в карете,— эти характеры и эпизоды дышат юмором и обаянием.

Про письмо Тересы Панса к герцогине Сервантес говорит, что оно было не самым глупым в книге. Добродушие и простодушие, доброта и любезность семейства Пансы выгодно отличают его от насмешливой и бессердечной герцогини. Реализм книги — правдивое и сочувственное изображение народной жизни — становится источником ее народности.

Народность романа — в изображении жизни с позиций народа.

Но народность книги и в ее органической связи с народным творчеством. Мы встречаем в книге фольклор двух типов — фольклор юмористический и фольклор героический. Юмористический фольклор, отражающий жизнь деревенской патриархальной Испании, связан прежде всего с Санчо Пансой и его окружением.

Ярким образцом этого фольклора являются пословицы и поговорки, которые без конца изрекает Санчо. Дон-Кихот говорит о своем оруженосце, что он «мешок, набитый пословицами и плутнями».

В пословице выражается мудрость и здравый смысл

---

[1] Гейне Г. Полн. собр. соч. в 12-ти томах, т. VIII. М.—Л., Гослитиздат, 1949, с. 147.

народа, его взгляд на жизнь. В пословицах отчетливо проявился национальный элемент языка, его национальное своеобразие. В «Дон-Кихоте», этой национальной книге испанского народа, мы встречаем огромное количество пословиц — двести шестьдесят три пословицы. Большинство из них изрекает Санчо Панса. Нанизывая пословицы одна на другую, он создает из них своеобразное ожерелье: «Ночью все кошки серы; и разнесчастный тот человек, у кого до двух часов пополудни маковой росинки во рту не бывает; и так на свете не водится, чтоб у одного брюхо было на целую пядь шире, чем у другого, а набить-то его можно чем хочешь, как говорится: хоть соломою, хоть житом, а вот птичек небесных сам господь кормит и питает» и т. д. Интересно, что у Санчо Пансы не всегда пословицы появляются к месту, порой он употребляет их невпопад. Сам Санчо очень забавно объясняет Дон-Кихоту, почему это происходит: «...в голове у меня больше пословиц, нежели в книжке, и, когда я говорю, они вертятся у меня на языке все сразу, толкаются, каждую так и тянет сорваться прежде других, однако же язык выбалтывает первую попавшуюся, хотя бы и совсем некстати». Именно это применение пословиц невпопад и придает речам Санчо Пансы забавность, делает их похожими на фольклорные присказки, где важен не смысл, а игра словами.

Немецкий ученый Карл Фосслер заметил, что пословица — это элемент поэзии, который возникает в царстве прозы. В языке Санчо она действительно выглядит как нечто поэтическое, благодаря своей меткости, юмору, а то и рифме. Но, по справедливому замечанию того же исследователя, в устах Дон-Кихота она становится представительницей мира прозы [1].

Однако пословица не одна воплощает комический фольклор. Она существует рядом с народными обычаями, прозвищами, прибаутками.

Эпизод из второй части, когда одна деревня вызвала на поединок другую для того, чтобы ее перестали дразнить ослиным криком, основан на двустишии, очевидно, фольклорного происхождения:

Два алькальда не без цели
По-ослиному ревели.

---

[1] Vossler Karl. Introducción a la literatura española del siglo de oro. Buenos-Aires — México. Espasa-Calpe, 1945.

История об осмеянной деревне опирается на средневековые народные обычаи давать соседям смешные прозвища, комические клички.

Так было и в России. Например, говорили: «Рязанцы косопузые огурцом телушку резали».

Но в книге, кроме комического фольклора, есть и фольклор героический. Это отрывки из народных романсов, возникших в XV веке и отражающих героическую поэтическую эпоху.

Конечно, много романсов вспоминает Дон-Кихот. Но не только он. Крестьянин-поденщик, идущий за плугом, напевает слова романса. Много романсов застряло и в голове Санчо Пансы, который их забавно перевирает. Романсы эти, рожденные героической эпохой, еще живут в сознании народа так же, как воспоминания об этом героическом прошлом.

Сервантес относится к ним всерьез. Дон-Кихот, рассказывая о своем посещении пещеры Монтесинос, излагает взятую из романсов историю Дурандарте и его возлюбленной. Менендес Пидаль справедливо отметил, что Сервантес отнюдь не разрушает внутреннее поэтическое зерно романса, сохраняет мотив преданности любовника его даме. Однако рассказ Дон-Кихота все же овеян легкой насмешкой. Река Гуадиана никогда не фигурировала в испанской поэзии. Разговор о нимфах Гуадианы звучит приблизительно так же, как разговор о шири и размахе реки Клязьмы. Все это придает рассказанному Дон-Кихотом оттенок смешного. Сервантес не убивает заключенной в романсах поэзии, наоборот, романсы используются для того, чтобы эту поэзию ввести в роман.

В «Дон-Кихоте» мы находим типичное для испанской литературы сочетание идеального и реального. Дон-Кихот и Санчо Панса, романс и пословица, романтические новеллы и реальное повествование — все это выражает дух испанской словесности.

Но основное направление книги — направление реалистическое.

Сервантес глубоко проникает в реальные социальные отношения.

В романе постоянно встречаются яркие реалистические детали. Например, Сервантес рассказывает, что герцог покрывал все грешки сына богатого крестьянина потому, что крестьянин давал ему деньги взаймы. Здесь отчетливо выразились те новые отношения между гер-

цогом и богатым мужиком, которые складывались в XVII веке. Замечателен в романе образ крестьянина-поденщика, который приехал из другой местности и спозаранку вышел с быками и плугом. Сервантес зорко подметил нарождение в Испании батрачества.

Реалистическое направление в испанской литературе было представлено в это время плутовским романом. Многообразно рисуя испанскую жизнь, Сервантес показывает также и плутов-пикаро. Персонажами плутовского романа могли быть и каторжники во главе с Хинес де Пасамонте, освобожденные от цепей Дон-Кихотом, и известный плут-трактирщик, посвящающий Дон-Кихота в рыцари. Но реализм Сервантеса отличается от реализма плутовского романа.

У плутовского романа есть своя философия, и философия пессимистическая. В людях раскрывается низость, подлость, эгоизм и продажность. Такому взгляду на жизнь противостоит в романе Сервантеса иное, гораздо более широкое, гуманистическое воззрение. Та же Мариторнес, эта карикатура на женщину, обнаруживает добрые черты своего характера, например, жалеет Санчо, заботится о нем.

При том, что в романе Сервантеса сильны критические элементы, зерно и сердцевину его составляют элементы жизнеутверждающие. И в этом он выступает как истинный представитель литературы Возрождения.

Конечно, он не скрывает, а, наоборот, изображает отрицательные проявления власти и собственности. Но основная линия его романа — линия утверждающая. «Дон-Кихот» — эпическое произведение, и, как полагается эпическому произведению, оно строится на эпическом действии и прославлении героев.

В романе Сервантеса нет подробного описания прошлого героя, нет той предыстории, которая бывает, например, у Бальзака. В буржуазном обществе положение человека в большей мере определяется его жизненными условиями и необходимо эти жизненные условия подробно раскрыть.

В феодальном мире «дворянин» всегда «дворянин», «разночинец» всегда «разночинец» и подробная предыстория их не нужна[1].

---

[1] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 77.

Сервантес сообщает о своем герое очень немногое (между прочим, сообщает разительную деталь — он любил охоту) и прямо переходит к действию, к повествованию о подвигах Дон-Кихота и Санчо Пансы. Слово «подвиги» мы употребляем не иронически. В юмористической форме здесь изображаются подвиги героев. Они прославляются и возвеличиваются. В них все более настойчиво подчеркиваются возвышенные черты. Но Сервантес постоянно стоит на почве реализма. И в этом смысле он неизмеримо выше своих идеалистических истолкователей, отрывающих его героев от реальной почвы и делающих их отвлеченными символами.

Приведем только один пример. Рассказав о трогательной любви и заботе, которыми был окружен умирающий Алонсо Кихана Добрый, Сервантес дает такую трезвую деталь: «Весь дом был в тревоге; впрочем, это отнюдь не мешало племяннице кушать, а ключнице прикладываться к стаканчику, да и Санчо Панса себя не забывал: надо признаться, что мысль о наследстве всегда умаляет и рассеивает ту невольную скорбь, которую вызывает в душе у наследников умирающий». Подобное объективно реалистическое повествование типично для Сервантеса — великого реалиста.

Через книгу последовательно проходит момент пародии. Дон-Кихот пародирует героев рыцарских романов. Санчо Панса пародирует Дон-Кихота. Осел может рассматриваться как пародия на Росинанта. Самсон Карраско, изображая из себя странствующего рыцаря, также пародирует Дон-Кихота. Это взаимное пародирование позволяет показать жизнь с разных сторон, оттенить разные ее грани.

Сам роман приписан некоему пародийному мавританскому летописцу и мудрецу Сиду Ахмету Бенинхели. Сервантес смеется и шутит не только над героями романа. Его шутки распространяются и на саму его форму.

Так он внезапно прерывает рассказ о сражении Дон-Кихота с бискайцем и заявляет, что на этом рукопись прерывается. Дальше идут поиски рукописи. Находится ее оригинал на арабском языке. Все дальнейшее повествование представлено как перевод с этой арабской рукописи.

Сама философия арабского мудреца чувствуется в

эпизодах правления Санчо Пансы на острове Баратории. Санчо Панса выглядит порой как мудрый восточный правитель типа царя Соломона, а загадки, которые ему задают, носят характер восточной мудрости. Восточная философия и в рассуждениях о том, что все преходяще и всему приходит конец.

Соотношение книги и жизни дает Сервантесу повод для оригинальной игры. Во второй части упоминается первая, которая была уже напечатана и которую читали действующие лица II части. Дон-Кихот и Санчо Панса разъясняют даже ошибки и неточности, вкравшиеся в первую часть.

Игра эта осложняется тем, что в середине II части герои узнают о существовании поддельной II части, написанной Авельянедой. Своей книгой Авельянеда хотел перебить успех романа Сервантеса и нанести ущерб его автору. Сервантес парировал это нападение весьма остроумно. При этом он исходил из того, что литература отражает жизнь и представленные в ней персонажи действительно существуют, так же как и отраженные в ней отношения. Во II части его романа действует персонаж из романа Авельянеды дон Альваро Тарфе. Он перешел в роман Сервантеса. Дон-Кихот возмущается книгой Авельянеды и, как будто он действительно существующее лицо, говорит о том, что она изображает его похождения неточно. Своими поступками он стремится опровергнуть эту книгу.

Подобная игра с материалом была подхвачена романтиками, которые превращали ее подчас в самоцель.

Но у Сервантеса она связана с самим замыслом книги. Здесь та же проблема литературы и жизни. В противоположность рыцарским романам, которые были фальшивы и далеки от жизни, в его книге выступает правда. Игра между литературой и жизнью должна была подтвердить эту правдивость литературы.

КОРИФЕЙ ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сервантес — основоположник новой испанской литературы, определивший ее основные непреходящие черты.

Гениальность его заключается в том, что он ухватил и выразил в своем романе — главную коллизию ис-

панской истории — переход от героического взлета и иллюзий к трезвой, реальной, прозаической действительности.

Тема эта выступает и в других произведениях испанской литературы, в частности, в испанской драматургии, прежде всего, в великой пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон». И не только в ней. Напомним такую пьесу, как «Сомнительная правда» Аларкона, где тема истины и лжи, иллюзии и реальности занимает центральное место. К этому можно добавить комедию Тирсо де Молины «Крестьянка из Сагры». Крестьянин Фелисиано хочет покончить с собой, когда убеждается, что идеальная дама, которую он любит, не что иное, как мечта. Другой персонаж комедии, дон Луис, ревнует вымышленную героиню поэмы Ариосто Анжелику к ее возлюбленному Медоро.

В комедии Тирсо де Молины возникает та же тема иллюзий и реальности, которая составляет основу «Дон-Кихота» [1].

При том что Испания пережила в XVIII веке поворот, изменивший исконное направление ее литературы, тема иллюзий и реальности сохранилась и в литературе XIX века.

Напомним хотя бы «Иллюзии доктора Фаустино» Хуана Валеры, где иллюзии героя разбиваются о жизнь и приводят его к самоубийству, или «Обездоленную» Гальдоса, наподобие Дон-Кихота, вообразившую себя аристократкой.

Тема иллюзорного, туманного представления о жизни и реальности сохраняется и в испанском экзистенциализме. Достаточно напомнить «Туман» Унамуно, герой которого живет в царстве иллюзий, а к концу книги прозревает.

Конечно, в каждом отдельном случае эта тема трактуется в соответствии с конкретной действительностью, видоизменяется и приобретает новые черты. Сам испанский реализм XVII века, представляющий собой важный этап европейского реализма, возник из преодоления иллюзий, которые порождала испанская жизнь, и возвращения на почву реальности — яркий пример тому «Сновидения» Кеведо. Погружение в сон, царство иллюзий помогает автору раскрыть истинную реальную

[1] Vassler Karl. Realismus in der spanischen Dichtung der Blutzeit. München, 1926. Verlag der Bauer academie der Wissenschaften, S. 9.

суть испанской действительности и человеческой жизни вообще.

Но роман Сервантеса очень быстро вышел за пределы Испании.

ЧУДАК И РЫЦАРЬ

«Дон-Кихот» — один из немногих романов, написанных в эпоху расцвета драмы, эпоху Лопе де Веги и Шекспира. Возможность появления в Испании «Дон-Кихота», как и плутовских романов, обусловлена тем, что прозаическая действительность, «денежное общество» острее, чем в других европейских странах, проявили свои отрицательные стороны. А именно эту прозу жизни призван отражать роман.

Сама коллизия — одинокий и не знающий жизни мечтатель противостоит прозаической действительности — постоянно возникает в ходе развития буржуазного общества. Для новой европейской литературы особое значение имели прежде всего антибуржуазные тенденции искусства Сервантеса.

Очень показательна в этом смысле проблема влияния Сервантеса на английскую и французскую литературу XVIII века. Во Франции его влияние почти неощутимо. Развитие английской литературы проходит под знаком «Дон-Кихота». Дело в том, что в Англии буржуазные отношения сложились раньше, нежели во Франции.

Такие различные писатели, как Филдинг, Стерн, Голдсмит, противопоставляют прозе буржуазной жизни персонажей донкихотского типа, смешных и добрых чудаков. Конечно, все эти чудаки уступают Дон-Кихоту Сервантеса в размахе и значительности. Но романисты эти ушли дальше Сервантеса в другом. Тот прозаический фон, на котором выступает герой и который только намечен в «Дон-Кихоте», получает у них богатую и всестороннюю обрисовку.

Интересно, что русских писателей привлекала другая сторона романа. Их интересовало не мастерство разработки жизненной прозы, а личность самого Дон-Кихота. Варианты этой личности они прежде всего и создавали. Донкихотские черты есть в образе скитальца — энтузиаста Рудина.

В герое романа «Идиот», князе Мышкине, черты Дон-Кихота сливаются с чертами Иисуса Христа. Этим

Достоевский оригинально предвосхищал трактовку Дон-Кихота в современной испанской философии.

Важно для последующей литературы и найденное Сервантесом соотношение пламенного энтузиаста и трезвого простака.

В безусловном родстве с этой парой — Дон-Кихотом и Санчо Пансой — находятся смешной энтузиаст из среднего класса мистер Пиквик и его рассыпающий мудрые изречения слуга Сэм Уэллер из «Записок Пикви́кского клуба» Диккенса.

Опираясь на завоевания Сервантеса, все эти писатели развивали их, поворачивали нужными им сторонами, подчеркивали в них то, что было им близко. Но все они примыкали к Сервантесу. Он проложил им путь, открыл ту золотоносную жилу понимания человеческой природы, которую надо было разрабатывать дальше.

Однако роман Сервантеса так богат жизненным содержанием, его образы так типично воспроизводят черты человеческой природы, что сплошь и рядом образы других писателей, независимо от Сервантеса, отливаются в нечто сходное с его образами. Вспомните трагикомического мечтателя и идеалиста Несчастливцева и прозаически-плутоватого Счастливцева из комедии Островского «Лес». Мейерхольд проницательно указал на близость этих образов к Дон-Кихоту и Санчо Пансе.

Столь же гениально найдено было Сервантесом сочетание в образе Дон-Кихота высокого и комического, трогательного и смешного, серьезного и забавного.

Мировое искусство знает бесконечное множество характеров, основанных на сочетании трогательного и смешного, добрых устремлений и неспособности их осуществить. Дон-Кихоту многим обязан создатель образа маленького человека в современном кино — Чарли Чаплин.

Художественные открытия Сервантеса бесспорны и абсолютны. Но дело идет не только о художественных открытиях.

Очень важно и то, как понимали смысл самого образа Дон-Кихота. Богатство и сложность содержания, вложенного Сервантесом в его книгу, привели к тому, что образу этому давали самое разное толкование.

Полагали, что Сервантес воплотил в нем испанского

короля Карла I, неудачные войны которого были у всех на устах. Вольтер видел в истории Дон-Кихота изображение жизни главы ордена иезуитов Игнасия Лойолы. Просветители вообще рассматривали Дон-Кихота как пародию на феодального рыцаря, чьи замашки и претензии приносят вред человечеству. Для них Дон-Кихот просто смешон.

Наоборот, разочарованные в буржуазной цивилизации романтики ценили Дон-Кихота как носителя высокого нравственного идеала, воплощение поэзии.

Очень интересное и глубокое толкование дали типу Дон-Кихота революционные демократы. Для Гейне важно то, что в роли Дон-Кихота, человека, идеалы которого находятся в разрыве с действительностью, может оказаться не только человек, пришедший слишком поздно, но и человек, пришедший слишком рано.

Герцен, наоборот, развивал тему «Дон-Кихота революции». В «Концах и началах» он писал: «Дон-Кихот — один из самых трагических типов людей, переживающих свой идеал» [1].

Герцен вспоминает о Дон-Кихоте, когда говорит о героях революции 1789 года. Они сражались за высокие идеалы. Но им приходится доживать свой век среди разбогатевших мещан. Образ такого «Дон-Кихота революции» Герцен дал в своей повести «Доктор, умирающие и мертвые».

О том, как по-разному можно толковать Дон-Кихота, свидетельствуют испанские философы XX века [2].

Один из основоположников экзистенциализма Мигель де Унамуно видел в Дон-Кихоте воплощение народного духа, его коллективной души. Он трактовал его как испанского Христа, противостоящего официальному католичеству. Другой мыслитель — Анхель Ганивет считал, что Дон-Кихот воплощает восстание испанского духа против позитивного правосудия буржуазной эпохи. Рамиро де Маэсту отождествлял Дон-Кихота с испанской монархией, делал символом консервативно-католической теории «истинно-испанского» (Hispanidad).

---

[1] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, с. 166.

[2] См. интересную и содержательную статью И. Тертерян «Философско-психологическое истолкование образа Дон-Кихота и борьба идей в Испании XX века» в сб. «Сервантес и всемирная литература» (М., Наука, 1969).

Федерико де Онис извлек из романа библию индивидуализма и противопоставил его тому растворению в массах, которое свойственно современному обществу. Не приходится говорить, что в этих суждениях испанских философов XX века часто проглядывают реакционные тенденции. Но какие-то действительные черты типа, пускай в искаженном виде, они схватывали.

Важнее другое. Сам Дон-Кихот отделился от книги, вошел в жизнь и стал жить среди нас. Объясняется это разными причинами. Прежде всего тем, что даже внешний облик Дон-Кихота настолько ярок и определенен, что его безошибочно и точно представляет себе каждый. Фауст и Гамлет необыкновенно яркие типы. Но внешне их можно рисовать себе по-разному.

Вторая причина этого отделения персонажа от книги — сложность отношения Сервантеса к Дон-Кихоту. Дело дошло до того, что Унамуно противопоставил свое отношение к Дон-Кихоту отношению к нему Сервантеса и начал защищать Дон-Кихота от его создателя.

Все это стало возможным потому, что отношение Сервантеса к Дон-Кихоту углублялось и становилось более сложным в процессе развития романа. Именно благодаря этой сложности и появлялись различные истолкования. Брали одну сторону образа, выпрямляли и выдвигали за счет других.

Любопытно и то, что, чем дальше мы уходим от времени создания великого романа, тем больше скрадываются комические черты Дон-Кихота, тем отчетливее выступают черты благородные.

«Дон-Кихот» был написан как пародия на рыцарский роман. Но он стал последним рыцарским романом мировой литературы. И когда нужно назвать имя рыцаря, называют имя Дон-Кихота.

Когда сейчас говорят «рыцарь», имеют в виду бескорыстного защитника справедливости и человека, который служит дамам. Часто слово это приобретает иронический оттенок.

Попытаемся всерьез разобраться в нем. Наши пропагандисты и историки любят поносить средневековье. И изображают его в самых темных красках. Маркс и Энгельс всегда относились к нападкам на средневековье иронически. Они считали подобное развенчание средневековья способом косвенно возвеличить буржуазный строй.

На средневековье и рыцарство надо взглянуть исторически.

Феодал-рыцарь в период средневековья был грубым и жестоким. С обликом рыцаря справедливо связано представление о грабежах и насилиях, безжалостном притеснении народа.

Однако идеал рыцаря, защитника слабых и обездоленных, не был просто иллюзией.

Про рыцарство можно сказать то, что Ленин говорил о русском дворянстве. Рыцари были грубыми и жестокими насильниками. Но среди них появились и люди чести, подлинные защитники справедливости. Большую роль сыграла в этом христианская религия. Автор знаменитой книги «Рыцарство» Леон Готье называет рыцаря воином-христианином.

Но и взаимоотношения рыцарства и католической церкви не так просты. Облик рыцаря не только сложился под влиянием церкви, но и противостоит ей. И произошло это не сразу.

Церковь упрочила свое положение и расширила свое влияние во времена крестовых походов. Папа стал в это время над светской властью. Император и многие короли находились в зависимости от него. Церковь развратилась и потеряла строгий облик времени первоначального христианства. Прелаты прониклись духом корыстолюбия и жадности.

Против этого выступил Франциск Ассизский и другие нищенствующие монашеские ордена. Но не они одни. Против развращенной церкви выступили и рыцарские ордена, которые были носителями высоких нравственных принципов. Большую роль в формировании этих принципов сыграло знакомство с Востоком. Гегель писал о рыцарстве: «Эти ассоциации существенно отличались от эгоистического принципа феодализма. С почти самоубийственной храбростью рыцари жертвовали собой для общего блага. Таким образом, эти ордена выходят из рамок существующего строя и образуют сеть братских союзов по всей Европе»[1].

У рыцарей были заповеди, которые следовало безоговорочно выполнять,— мужество, щедрость, благоразумие, честь, общительность, утонченность. Он должен был защищать слабых и служить обиженным.

Но проблема эта имела и другую сторону.

---

[1] Гегель. Соч., т. VIII. М., Соцэкгиз, 1935, с. 372.

Маркс заметил, что в древнем мире ценою рабского труда одних достигалось всестороннее развитие других[1]. Нечто сходное можно сказать и о феодализме. Ценою крестьянского труда господствующий класс феодального общества достигал высокого развития.

Наиболее блестящее развитие рыцарство получило в Провансе, на юге Франции. О провансальской (южнофранцузской) нации Энгельс писал так: «Ее поэзия служила тогда недостижимым образцом для всех романских народов, да и для немцев и англичан. В создании феодального рыцарства она соперничала с кастильцами, французами-северянами и английскими норманнами... Она не только «блестящим образом» развила «одну фазу средневековой жизни», но вызвала даже отблеск древнего эллинства среди глубочайшего средневековья»[2].

Рыцарство было в то время представителем утонченной культуры. Но поэты-рыцари не стали замкнутой кастой и не противостояли низам. Они были в известном смысле внесословны. Доступ к искусству трубадуров был открыт всем. Среди них были короли и бароны, но были и выходцы из крестьян. Именно в рыцарской поэзии Прованса возникла и получила отражение рыцарская форма любви, высокое и благородное служение даме. Светский характер рыцарской провансальской лирики вызвал гонение на нее со стороны католической церкви. Духовенство противопоставляло ей религиозную поэзию. «...С поэзией светских (провансальских) поэтов боролись с помощью поэзии библейской», — говорил Маркс[3].

Рыцарская культура Прованса была разрушена вместе с ересью альбигойцев, которая там возникла. В разрушении этой прекрасной рыцарской культуры большую роль сыграли католическая церковь и сам римский папа.

Рыцарство погибло. Это была гибель людей, обладавших кодексом представлений о чести, далеком от буржуазного своекорыстия и торгашества. Маркс писал, что гибель рыцарства дала материал для великих трагических произведений искусства[4].

---

[1] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 419—420.
[2] Там же, т. 5, с. 378.
[3] Архив Маркса и Энгельса, т. V, с. 233.
[4] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 213.

В Дон-Кихоте Сервантес осмеивал рыцарство. Но он необычайно ярко воплотил в нем рыцарский идеал.

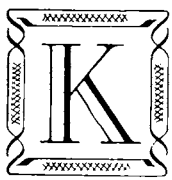
Образ Дон-Кихота сливается с самыми высокими представлениями о человеческом благородстве. Создавая роман «Идиот», Достоевский не только наделил своего положительно прекрасного человека князя Мышкина чертами Дон-Кихота, но и применил к нему стихи Пушкина:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Не надо быть Дон-Кихотом. Надо опираться на жизнь, знать, где друзья и враги, и не воевать с ветряными мельницами.

Но рыцарь слова и дела, непоколебимо стоящий на страже гуманности и готовый бескорыстно защищать ее, был и остается украшением человечества. Эта идея действительно заключена в старой книге Сервантеса.

ЖИЛЬ БЛАС-
СЛУГА
ПО ПРОФЕССИИ



то сегодня читает «Жиль Бласа де Сантильяна»? Люди, изучавшие историю литературы, могут припомнить, что был в XVIII веке такой роман — не то испанский, не то французский, написанный от первого лица и повествующий о жизни плута. В романе этом, как и полагается, разоблачаются отжившие социальные отношения. Поэтому читать его можно, как говорится, в познавательных целях и живой интерес к нему,— чистое недоразумение.

Подобного рода высказывания не просто свидетельствуют о нашей малой осведомленности о творчестве Лесажа. Они говорят о том, что поступательное движение реализма, вся картина развития мировой литературы предстает перед нами в искаженном и обедненном виде.

Лесаж продолжил дело Сервантеса. Его книга «Жиль Блас де Сантильяна» возникла на главных путях художественного развития и сыграла в этом развитии незаурядную роль. Сам тот факт, что Лесаж поставил в центр своего романа образ плута, весьма знаменателен. Горький писал, что плут — главный герой литературы буржуазной эпохи.

«Жиль Блас де Сантильяна» оказал огромное влияние на развитие романа XVIII века. Его художественные принципы не имели прямого воздействия на роман XIX столетия. Нарастание историзма в искусстве Вальтера Скотта сформировало новое качество реализма этого времени.

Но корифеи французского романа XIX века, столь широко известного и ценимого в нашей стране, чрезвычайно высоко ценили Лесажа. «Жиль Блас де Сантиль-

яна» был их любимой книгой. Стендаль относил «Жиль Бласа...» к числу тех произведений, при чтении которых возникает сладостная улыбка, выражающая умственное удовольствие»[1].

Бальзак говорил: «Не правда ли, это заманчиво, как испанская книга или роман Лесажа?»[2] «Жиль Блас» был настольной книгой Густава Флобера.

При том, что Лесаж никогда не бывал в Испании, у него действительно было двойное подданство. Француз по национальности, он тесно связан с духовной культурой Испании.

И все же знаменитый его роман остается фактом французской литературы, а Лесаж французским писателем. И дело не только в том, что он написан на французском языке. В широкой, всеевропейской славе, которую он обрел уже в XVIII веке, сказались некоторые особенности французского национального гения.

НАЧАЛО ПУТИ

Сын нотариуса, Ален Рене Лесаж (1688—1747) изучал право в парижском университете и стал профессиональным литератором. Его покровитель аббат де Лион познакомил его с испанским языком и испанской литературой и определил ему пенсию — 600 франков в год. Лесаж переводил испанские комедии, перевел поддельного «Дон-Кихота» Авельянеды и постепенно вышел на собственный литературный путь.

XVII век был великой эпохой в истории французской литературы, эпохой классицизма. Лесаж застал еще это время. Последнее выдающееся произведение классического стиля «Характеры и нравы сего века» Лабрюйера было написано в 1688 году, первый том «Жиль Бласа» вышел через 27 лет, в 1715 году, еще при жизни Людовика XIV.

Конечно, Лесаж далеко ушел от классицизма. И тем не менее вкусы писателя в известной мере сложились под его влиянием. Так, в споре, кто выше — поэты древности или новые поэты, он стоял на стороне древности. Точность, ясность, умение воплощать в слове мысль — эти высокие завоевания классицизма вошли в его плоть и кровь.

---

[1] Стендаль. Собр. соч., т. IX, с. 347.

[2] Бальзак О. Собр. соч., т. 15. М., Художественная литература, 1955, с. 340.

В XVII веке Франция переживала расцвет драмы — трагедии и комедии. Свое оригинальное творчество Лесаж начал с комедий. И, как увидим, в этом был глубокий смысл. Образцом для него стали «Проделки Скапена» великого Мольера. В ней представлен слуга-плут. Но Лесаж не просто повторяет, а оригинально развивает мотивы своего предшественника. Он написал две комедии, посвященные плутам — маленькую пьеску «Криспин — соперник своего господина» и знаменитую комедию «Тюркаре».

На первый взгляд комедия «Криспин — соперник своего господина» вполне традиционна. Молодой человек хочет завоевать девушку, ему помогает ловкий слуга. Однако тип молодого человека и тип слуги претерпели известную трансформацию. В отличие от кавалеров прежних комедий, которых воодушевляла прежде всего любовь, герой комедии Валер — плут, которого привлекают деньги.

Его слуга Криспин, затевая интригу, изменяет господину и действует в своих собственных интересах. В этом проявился разрыв патриархальных связей, новые отношения барина и слуги, рост независимости слуги и его самостоятельности. Криспин — плут. Но такой же плут и другой слуга Лабранш. Криспин и Лабранш сговорились действовать вместе, но Лабранш стремится обмануть Криспина. Лесаж вообще не выводит в своей комедии добродетельных лиц. «Порядочные люди еще хуже соблюдают верность друг другу, чем плуты»,— говорит Лабранш. Плутовская стихия торжествует повсюду.

Но «Криспин — соперник своего господина» только пролог к знаменитой комедии Лесажа «Тюркаре».

Комедия построена оригинально. Центральные персонажи одновременно дурачат других и оказываются сами одураченными. Баронесса, вдова полковника, убитого во Фландрии, обирает влюбленного в нее откупщика Тюркаре. В отношениях с баронессой Тюркаре выступает в роли одураченного. Происходит это потому, что он влюблен, а любовь оглупляет человека.

Но и сам Тюркаре плут. Он тоже обманывает баронессу, выдавая себя за вдовца и обещая на ней жениться. С другой стороны, баронессу обирает ловкий плут-кавалер, в которого она влюблена.

Слуга-плут Фронтен комментирует то, что происходит, в таких словах: «Меня восхищает течение челове-

ческой жизни! Мы ощипываем соблазнительницу, соблазнительница разоряет дельца, делец грабит других. Это составляет самую что ни на есть забавную вереницу плутней».

Комедия завершается выходом на первый план нового плута — слуги Фронтена, который одурачил всех и сорвал приз жизни.

Лесаж изображает мир в виде царства плутней; видит повсюду только торжество обманщиков и плутов. Подобное воззрение типично для раннего периода его творчества. В зрелые годы писатель от него отказался. Но плутоватый слуга — герой комедии в некотором смысле остался исходной точкой его творчества.

Однако творческий импульс дала ему не только французская комедия. Для того чтобы двинуть вперед французскую литературу, понадобился опыт литературы испанской.

ЛЕСАЖ И «ИСПАНСКОЕ НАСЛЕДСТВО»

К началу XVIII века относится так называемая война за «испанское наследство». Полуфеодальный режим, царивший в Испании, власть деспотической монархии и духовенства привели к тому, что страна стала превращаться в заштатную провинцию Европы. С 1701 по 1714 год Англия и Франция вели войну за то, чтобы подчинить Испанию своему влиянию.

Но существовало и другое «испанское наследство». Это была великая испанская литература, оказавшая решающее влияние на развитие литературы мировой. Мы отмечали, что общественный распад, составляющий важную особенность испанской жизни, получил отражение в одном из самых влиятельных жанров испанской литературы — так называемом «плутовском романе» (novela picaresca). В середине XVI века в Испании появилась маленькая книжечка под названием «Ласарильо с Тормеса». Выпущена она была анонимно. Откровенный и простодушный рассказчик повествовал в ней о своей жизни. Название «Ласарильо с Тормеса» — не случайность. Тормес — имя реки. Перед нами течет река его жизни. Побывав слугой у многих господ — нищего слепца, корыстного попа, гордого, но бедного дворянина, продавца индульгенций и других, Ласаро превратился в ловкого плута. Отношение к этому плутов-

ству двоякое. Плутни — замечательны, как развитие ума, сметки и изобретательности. Но плутни ведут и к примирению с существующей жизнью. В конце книги герой женится на любовнице настоятеля храма. Он охотно отпускает жену мыть пол у ее бывшего любовника, а сам становится городским глашатаем. И обретает некоторое благосостояние и положение в обществе.

Маленькая книжечка эта имела успех и породила подражания. На рубеже XVI—XVII веков появился другой знаменитый роман. Мы имеем в виду книгу в двух томах, сочиненную Матео Алеманом «Похождения Гусмана де Альфараче, дозорная башня человеческой жизни». В ней плут снова излагал историю своей жизни, но при этом выражал и определенную нравственную философию. Философия эта близка к католической религии и стоической доктрине Сенеки. Она призывает отказаться от страстей порочной человеческой природы и следовать разуму. Разум приводит человека к познанию бога. Герой романа уже не просто плут. Он представитель широкой категории людей, отверженных обществом и вынужденных, чтобы прокормить себя, проявлять хитрость, изворотливость, инициативу.

Интересно, что в романе есть много вставных новелл. Они изображают романтическую Испанию—испанских кавалеров и рыцарственных мавров, способных на великие испытания любви. Образ Гусмана де Альфараче — сначала плута из плутов, а потом человека, вставшего на путь покаяния, стал классическим образцом испанского плута.

Прошло несколько лет, и появился роман гениального сатирика Франсиско Кеведо «История жизни пройдохи Паблоса». В нем уже нет утешительной религиозной философии, одна только гротескная издевка над мрачной и подлой действительностью. Сын брадобрея и шлюхи, Паблос быстро превратился в пакостника и негодяя. Испанию населяют фальшивые люди. Кеведо показывает лжеподвижника, лжевоина, дворян, сохранивших внешний декорум, но превратившихся в нищих. Сам ловкий пройдоха, Паблос изображал из себя знатного человека. Кеведо смеется над всяческими прожектами исправления жизни. Переделать ее нельзя. Она всегда будет мрачной и грязной. Глубокий пессимизм этого плутовского романа порожден тем, что он возник

в стране, где прогрессивные силы ничтожны и не было перспектив буржуазного развития.

Несколько в стороне от этих книг стоит роман Висенте Эспинеля «Жизнь Маркоса Обрегона». В нем повествуется о похождениях некоего оруженосца, исповедующего философию умеренности и постоянно демонстрирующего мудрость, рассудительность, добродетель. Герой романа — своеобразный антипикаро. Он побывал в лапах разбойника, в плену в Алжире, пережил и другие злоключения.

Книга Эспинеля сильно расширяет географию плутовского романа (например, переносит действие в Алжир).

Классический период развития испанской литературы завершает оригинальный роман известного драматурга Луиса Велеса де Гевары «Хромой бес».

Испанский плутовской роман XVII века, роман эпохи барокко основан на глубоком разочаровании в человеческой природе и острой критике общественных пороков.

Кроме плутовского романа в Испании получила развитие драма. Испанская комедия не уступала по своей популярности испанскому роману, но раскрывала другие стороны испанской жизни, стороны поэтические и героические.

Все это наследство испанской литературы рано стало достоянием Лесажа.

ИСПАНЕЦ ИЛИ ФРАНЦУЗ

Первым зрелым сочинением Лесажа, представляющим собой переделку испанского источника, было переложение на французские нравы романа Велеса де Гевары «Хромой бес». Характер этого переложения помогает кое-что уяснить в «Жиль Бласе из Сантильяны».

Лесаж заимствовал у Велеса де Гевары завязку его романа: студент дон Клеофас бежит по крышам. Он спасается от девицы, которая хотела его на себе женить, и попадает на чердак астролога. Там в бутылке заперт хромой бес. В благодарность за то, что студент выпустил его на волю, бес поднимает крыши домов Мадрида и показывает ему нравы людей.

В романе Велеса де Гевары очень силен элемент фантастики — благодаря бесу студент видит всю Испа-

нию. Повсюду царят обман, плутни, погоня за золотом, но при этом также тщеславие и спесь, желание обрести дворянские титулы и знатные фамилии. И хотя в романе Велеса де Гевары большое место занимают красоты испанских городов и перечисление титулов герцогов и вельмож, а также их героических подвигов, в нем выражена весьма пессимистическая концепция жизни и достаточно мрачный взгляд на человека.

Повсюду царят безумие и хаос. Фортуна наделяет своими дарами самых глупых и недостойных. Не случайно дары эти распределяет ставший слепым Полифем. А в свите фортуны придворные дамы — Глупость, Зависть, Изменчивость, Лесть. Действие происходит в двух планах — на земле и в аду, куда черти хотят вернуть хромого беса.

При том что завязка французского романа совпадает с завязкой романа испанского, книга Лесажа решительно отличается от своего первоисточника.

Прежде всего Лесаж верен принципам классической драмы — соблюдает единство места (Мадрид), единство времени (одна ночь) и единство действия (нет параллельной интриги в аду). Сильно уменьшается элемент фантастики. Он сводится только к тому, что бес поднимает крыши домов.

Роман Лесажа приближается к знаменитому произведению французской нравоописательной прозы — лабрюйеровским «Характерам и нравам сего века».

Сам бес Лесажа не похож на беса Велеса де Гевары. Испанский бес вульгарен и грубоват. «...Я адская блоха, и в моем ведении плутни, сплетни, лихоимство, мошенничество»,— говорит он о себе.

Иное дело бес французский. «Я устраиваю забавные браки — соединяю старикашек с несовершеннолетними, господ — со служанками, бесприданниц с нежными любовниками, у которых тоже нет ни гроша за душой. Это я ввел роскошь, распутство, азартные игры и химию. Я изобретатель каруселей, танцев, комедий и всех новейших французских мод».

Как справедливо заметил Л. Пинский, это бес французского рококо, бес игры и наслаждений [1].

Бес этот тоже демонстрирует жизнь, но отмечает он в ней другие стороны. Людьми движет личный интерес,

---

[1] См.: Велес де Гевара Луис. Хромой бес. М., Художественная литература, 1964, с. 5—33.

их пороки, причуды и странности приобретают разнообразные формы. Писатель осмеивает чванство дворян, плутни духовных лиц и врачей, смеется над тщеславием женщин и тем, как обманывают они мужчин. Но, в отличие от испанского писателя, Лесаж не смотрит безнадежно на человеческую природу. Он охотно оттеняет в людях благородные черты, например, бескорыстие и дружбу. Самая значительная вставная новелла так и называется «Сила дружбы».

У «Хромого беса» Лесажа был определенный испанский образец, отталкиваясь от которого он создал оригинальное произведение.

Гораздо сложнее обстоит дело с «Похождениями Жиль Бласа де Сантильяна», книгой, у которой определенного образца нет.

Долгое время существовала версия, что роман этот был просто заимствован у испанцев. Выпуская в 1775 году новое издание своих сочинений, Вольтер сделал приписку к «Веку Людовика XIV»: «Роман «Жиль Блас» целиком взят из испанского романа, озаглавленного «Жизнь Эскудеро Маркоса Обрегона» [1].

Версия о том, что Лесаж «обокрал» испанскую литературу, поддержана была самими испанцами. В 1787 году в Мадриде появилось издание, озаглавленное: «Похождения Жиль Бласа де Сантильяна, украденные из Испании, присвоенные во Франции господином Лесажем и возвращенные своему отечеству и своему родному языку ревнивым испанцем, который не терпит, чтобы глумились над его народом». Этим ревнивым испанцем был Хосе Франсиско Исла де Рохо, иезуит, профессор богословия и известный проповедник, а к тому же талантливый романист, автор остроумного романа «История знаменитого проповедника брата Херундио де Кампасас».

Исла доказывает, что Лесаж был в Испании, и там некий адвокат вручил ему рукопись книги, чтобы напечатать ее в Париже. В Испании по цензурным соображениям ее нельзя было публиковать. Взяв рукопись, Лесаж перевел ее на французский язык и выдал за свою. Наиболее обстоятельным и фундированным обвинением Лесажа была вышедшая в 1822 году книга историка инквизиции Льоренте «Критические наблюдения

[1] Voltaire F.-M. Oeuvres complétes, v. XIV. Paris, garnier fréres. Libraires-éditeurs, 1885, p. 98.

над романом «Жиль Блас». Льоренте доказывал, что книга Лесажа не что иное как перевод рукописи известного историка покорения Мексики Антонио де Солиса. Она написана в 1655 году и называется «История похождений бакалавра из Саламанки, дона Керубина де ля Ронда». Где находится сейчас эта рукопись, неизвестно.

В настоящее время все эти утверждения окончательно похоронены. Перед нами оригинальное художественное создание, и при этом художественное создание французской литературы.

Но вопрос этот нуждается в уточнении. Лесаж действительно многим обязан литературе испанской. Он черпал эпизоды, мотивы и ситуации из уже упомянутого романа Эспинеля, из знаменитого романа Матео Алемана «Гусман де Альфараче», из произведений Кеведо, из испанской комедии.

Лесаж никогда не бывал в Испании, но широко использовал многочисленные исторические и географические источники, в настоящее время хорошо изученные и обследованные учеными.

В 1707 году некто Жак Гильом Имгоф выпустил в Амстердаме «Исторические и мифологические исследования об испанских грандах». В 1706—1708 годах в Париже вышли «Географические карты Испании» Сансани и Фера. В 1718 году аббат Вейрак издал трехтомную книгу «Нынешнее государство Испании». В ней содержалась география современной Испании, описание административного и политического устройства, характеристика королевского дома, история дворянских родов, расписание должностей, правила этикета.

Эти и другие документы исчерпывающе объясняют, откуда черпал Лесаж свои знания об Испании.

Что же перед нами — изображение Испании или Франции? Формально говоря, действие романа происходит в Испании, и при этом в Испании XVII века. Там правят Лерма и Оливарес, персонажи говорят о Гонгоре, Сервантесе, Лопе де Веге, как о своих современниках. Казалось бы, книга Лесажа — исторический роман из испанской жизни.

Однако сам Лесаж отмечает, что он не стремился точно передать испанские нравы. «Моей единственной целью было показать человеческую жизнь такою, какая она есть...

Везде мы видим те же пороки и тех же чудаков.

Каюсь, я не всегда точно следовал испанским нравам, и те, кому ведомо, какую беспорядочную жизнь ведут мадридские актерки, пожалуй, упрекнут меня за то, что я недостаточно резко изобразил их распутство, но счел долгом смягчить картину, дабы приспособить ее к нашим обыкновениям...»

Это сочетание испанского и французского проходит через весь роман. Действие его происходит в Испании. В нем встречаются испанские смысловые фамилии, например, Дескомульгадо (отлученный от церкви), Талего (кошелек). Но многие персонажи носят французские имена. В ряде мест романа проступает французский колорит, мы узнаем французские нравы. В книге ярко выражен дух французской литературы.

Почему же Лесаж изображает Францию под именем Испании? Самое простое и достаточно плоское объяснение — он делает это по цензурным соображениям. Таким образом, цензура накладывает свой отпечаток на облик классического произведения и определяет его форму и стиль. Не слишком ли много для цензуры?

Дело конечно не в этом. Лесаж написал роман в испанском духе и по испанскому образцу. Этот образец — оригинальная форма романа, пригодная для отражения реальной жизни, жизни общества.

Лесаж не подражал какому-нибудь одному роману. Он усвоил основные их мотивы и принципы, овладел их стилем и, искусно комбинируя их, создал свой. Он использовал форму испанского романа для отражения французской действительности, прибег к чужому языку, чтобы научиться говорить на своем.

Лесажу удалось вырастить свой гибрид Испании и Франции благодаря особенностям его реалистического метода. Он изображает действительность с большой социальной и человеческой правдивостью, но рассматривает ее как существующую, не выясняет, как и откуда эта действительность взялась. Реализм XVIII века еще не ставит перед собой задачу показать жизнь в рамках конкретного исторического времени и конкретной социальной действительности. Он изображает социальные и человеческие отношения вообще.

При этом дело, конечно, не только в том, что Лесаж изображает Францию под именем Испании. Роман Лесажа выражает иное понимание жизни, содержит иную концепцию, нежели испанский плутовской роман. Уловить эту концепцию не так просто. Для того чтобы по-

нять ее, нужно раскрыть смысл и художественную форму повествования.

Лесаж сохраняет ту композицию романа, которая дана была Сервантесом,— скитания и приключения главного героя на фоне общества того времени и многочисленные вставные новеллы и эпизоды, вкрапленные в основную сюжетную схему.

Герой «Жиль Бласа из Сантильяны» — слуга, но кругозор его гораздо шире кругозора слуг старой комедии. Жиль Блас живет в сословном обществе, но он не привязан к определенному сословию и определенному месту. Он подвижен и в качестве слуги переходит от одного сословия к другому. Эта вездесущность Жиль Бласа и позволяет ему обрести большой общественный опыт, увидеть все слои сословного общества.

Перед ним проходят крестьяне и ремесленники, комедианты, литераторы, врачи. Герой сталкивается со священниками всех рангов от лиценциата до архиепископа. Наконец, перед ним предстают разные категории дворян, высшая знать и придворные, он видит частную жизнь короля и министров.

Добавлением к похождениям Жиль Бласа служат многочисленные вставные эпизоды и новеллы. Существует мнение, что роман построен довольно беспорядочно, а введение вставных эпизодов носит случайный характер. Конечно, если сопоставить роман Лесажа с романом XIX века, это вторжение посторонних эпизодов и новелл может показаться хаотическим нагромождением. Но такое впечатление не соответствует истине. Эпизод появляется на нужном месте и служит выражению определенной концепции, как выражению концепции служит весь роман.

Он представляет собой триптих, изображает три эпохи человеческой жизни. Первые шесть книг посвящены скитаниям и злоключениям беспечной юности; последующие три, окрашенные едкой иронией, рисуют зрелость и очерствение человека. И наконец, три последние овеяны сентиментальностью стареющего и в конечном счете нашедшего покой героя.

При этом каждая книга имеет свои особенности, свой смысл и представляет ступень в развитии героя. Казалось бы, они несовместимы — но из разнородных частей рождается целое. Посмотрим, как это происходит.

Как и полагается в плутовском романе, первая книга рассказывает о детстве героя, о том, как он пустился в странствия. Любопытно наблюдать за тем, как традиционная канва испанского плутовского романа наполняется у Лесажа иным содержанием. Появляются типы французской жизни и в традиционных ситуациях — новые аспекты.

Родители испанского плута обычно воры и женщины легкого поведения. Родители Жиль Бласа приличные люди демократического происхождения. Отец — стремянный, слуга, сопровождающий даму, мать — скромная камеристка. Уже это подготовило возможность возвращения героя в порядочное общество.

Для французской литературы типичен дядя героя каноник Хиль Перес, невежественный священник, помышляющий только об ублажении своей утробы. Изучив латынь и греческий, Жиль Блас проникся верой во всесилие и значительность науки, принимал участие в диспутах и даже вызывал на спор прохожих.

И образ невежественного попа, и пристрастие героя к диспутам и спорам приводят на память роман Рабле. Интересно описание отъезда Жиль Бласа из дому. Желая сбыть его с рук, дядя дал ему несколько дукатов и лошака и отправил в Саламанку. Родители снабдили его только наставлениями.

Так, воспитанный на книжной премудрости, Жиль Блас поступает в школу жизни.

Выехав из дому, простодушный мальчик становится жертвой различных плутов и обманщиков, которые играют на его неопытности, доверчивости и тщеславии. Эти эпизоды напоминают соответствующие эпизоды романа «Гусман де Альфараче». Однако, в отличие от героя испанского романа, пережитые Жиль Бласом злоключения не навели его на мысль сделаться плутом.

Эпизод, где Жиль Блас попадает в пещеру разбойников, восходит к роману Висенте Эспинеля «Жизнь Маркоса Обрегона», но у Лесажа своя особая тема.

Разбойники рассказывают о том, как каждый из них выбрал свое ремесло. Атаман стал разбойником потому, что родители баловали его и все ему прощали. Наоборот, его помощник пошел в разбойники из-за того, что родители обращались с ним жестоко, наказывали и би-

ли. Человеческая природа сложна и противоречива. Противоположные методы воспитания привели к сходному результату.

Но Жиль Блас не пожелал стать разбойником. У него другая судьба. Во время пребывания в пещере разбойников проявилась сложность и его собственной природы. Участие в разбойничьих набегах обнаружило его робость и нерешительность. И при этом Жиль Блас не потерял совести. Он убегает из пещеры, захватив с собой знатную даму Менсию де Москера, тоже оказавшуюся в плену.

Тема противоречивости человеческой природы и дальше остается одной из главных тем романа. История доньи Менсии, в сущности, первая вставная новелла. Но при этом новелла героическая. Это повесть о любви Менсии к храброму и благородному дону Альваро и о его трагической гибели.

История Менсии вносит в книгу драматический мотив, свидетельствует о том, что в мире существуют большие чувства и сильные страсти. В этой истории предстает перед нами благородный герой, но герой дворянского типа.

Повествуя о дальнейших похождениях Жиль Бласа, Лесаж вводит в роман тему превратности судьбы. Спасшись из рук разбойников, Жиль Блас попадает в руки полицейских и судей, которые заподозрили его в принадлежности к шайке разбойников, обобрали его до нитки и бросили в тюрьму.

Однако колесо фортуны снова повернулось в его сторону. Менсия выручила его из тюрьмы и щедро наградила. Окрыленный этим, Жиль Блас решил нарядиться дворянином, привесить шпагу и добиться успехов в свете. Он хочет по своей воле выбрать себе амплуа в сословном обществе.

Но доверчивость, неосторожность и тщеславие снова привели к тому, что ловкие плуты обобрали его. И тогда Жиль Бласу посоветовали стать слугой. Так обрел он свое настоящее призвание. В первой книге Лесаж стремился сочетать забавные приключения героя с историей драматического содержания.

Нечто подобное он делает и в книге второй. Она распадается на две части — собственные похождения Жиль Бласа и рассказ цирюльника. Этот рассказ играет ту же роль, что и история Менсии, вносит тему сильной страсти. Между тем, в этой книге Жиль Блас становит-

ся слугой и, меняя хозяев, постепенно теряет разницу между добром и злом.

Здесь помещены два портрета таких хозяев. Первый — старый подагрик лиценциат, жадный до еды, потеющий и страдающий задержкой урины. Движимый надеждой получить наследство, Жиль Блас дежурит при нем по ночам, меняет ему рубашки и подставляет горшок. По-своему угождают ему и другие слуги. Свойственный человеческой природе эгоизм по-разному проявляется в поведении всех действующих лиц этой истории.

Другой хозяин Жиль Бласа — доктор Санградо, твердо уверенный, что от всех болезней надо лечить путем кровопускания и приема теплой воды. Больные умирали один за другим, но доктор упрямо следовал своей методе. Догматик и фанатик Санградо напоминает докторов из комедий Мольера. Но во французской комедии представлены не только фанатики, но и плуты. Таким плутом оказывается Жиль Блас. Став помощником доктора Санградо, он обманывал людей, и, проповедуя пользу воды, сам тайно пил вино.

Большую часть второй книги занимает история цирюльника. Интересно, что в качестве действующего лица ее выведен персонаж романа Висенте Эспинеля — старичок оруженосец Маркос Обрегон. Вводя в свою книгу персонаж испанского романа, Лесаж подчеркивал свою связь с ним и то, что в книге его изображены подлинные персонажи и подлинная жизнь.

В центре этого эпизода история сильной и страстной любви гордой и неуступчивой женщины Мерхелины к слуге ее мужа, цирюльнику. Итак, кроме мира плутней и своекорыстия существует большое и сильное человеческое чувство. Здесь, в отличие от первой книги, Лесаж показывает это на более прозаическом материале.

В третьей книге Жиль Блас поднимается на новую высокую ступень социальной лестницы и становится слугой в дворянских домах. Книга содержит целую галерею портретов разоряющихся в деградирующих дворян. Один продал свое имение и живет на вырученные деньги. Другой проиграл свое состояние в карты. Никаких серьезных человеческих интересов у них нет. Лесаж раскрывает механизм социального угнетения и дворянского разорения. Управляющий выжимает деньги из арендаторов и вместе с ростовщиком грабит пустоголового дворянчика.

Насмешка над дворянами углубляется пародией. Ла-

кеи светских модников копируют своих господ, называют себя их именами и кутят на их счет. Под влиянием общения с ними Жиль Блас из рассудительного и степенного юноши превратился в легкомысленного и пошлого вертопраха.

Лесаж рассматривает деление общества на сословия как некий маскарад. Переодетый лакей может выдавать себя за дворянина, служанка за знатную даму и герцогиню.

Казалось бы, дворянство заслуживает только насмешки и презрения. Но дело обстоит сложнее. Ничтожный модник безукоризненно мужественно ведет себя во время дуэли и обнаруживает великолепное презрение к смерти. Вставная новелла этой книги «Повесть дона Помпейо де Кастро» посвящена прославлению великодушных и благородных поступков дворян, их верности принципу чести. Изображение дворянского благородства и великодушия в известной мере уравновешивает ту картину дворянских пороков, которая составляет основное содержание книги.

Четвертая книга сильно отличается от книги третьей. Третья книга трактует тему социальную — дворянство и его судьбы. Тема четвертой книги — любовь.

Жиль Блас продолжает службу у различных господ, причем поднимается из среднего дворянского круга в аристократический мир Гусманов и Пачеко.

Основное место в четвертой книге занимают три вставных эпизода, посвященных изображению любви как одного из порождений человеческой природы.

Эта проблема трактуется и в комическом духе. Жиль Блас служил у старого холостяка дона Гонсало Пачеко и был посредником между ним и его возлюбленной доньей Эуфрасией. Эуфрасия хотела, чтобы Жиль Блас помог ей дурачить влюбленного старика. Честный и глупый Жиль Блас выдал хозяину секрет Эуфрасии, сообщил ему, что у нее есть возлюбленный. Он ожидал благодарности и награды. Но человеческая природа снова оказалась сложнее, чем могло показаться на первый взгляд. Дон Гонсало стал на сторону Эуфрасии и выгнал Жиль Бласа из дому. Эгоизм дона Гонсало побуждает его закрыть глаза на измену своей возлюбленной.

Поистине трудно предсказать, на какие причуды способен человек, чтобы сохранить то, что ему удобно и выгодно.

Иначе трактуют тему любви три вставных эпизода, помещенных в четвертой книге. При этом эпизоды эти восходят к испанской драматургии. Испанский роман изображал распад и плутни, испанская драма героические стороны жизни, сильные чувства, например, любовь.

Французская трагедия была трагедией классицизма и уводила в мир античных богов и героев. Испанцы изображали свою страну, их трагедия была более живой и динамичной.

С другой стороны, испанская комедия включала в себя героический мотив, показывала, например, активность женщины в борьбе за свое счастье. Первый из трех эпизодов написан в духе испанской комедии. Сюжеты такого типа мы часто встречаем у знаменитого драматурга Тирсо де Молины.

Аурора де Гусман переоделась в мужской костюм и отправилась в Саламанку вслед за приглянувшимся ей доном Луисом де Пачеко. Она предстала перед ним в двух различных обликах. Выдавая себя за юношу, она вступила с доном Луисом в дружбу, оклеветала свою соперницу, а потом, представ перед ним в виде женщины, очаровала его. В финале Аурора признается в обмане и женит дона Луиса на себе. В этой интриге Жиль Блас играет второстепенную роль слуги из испанской комедии.

Но Лесаж вводит в роман и трагедию. Новелла «Брак из мести» представляет собой словно пересказ испанской трагедии. В ней повествуется о любви сицилийского короля Энрике к дочери одного из его вельмож Бьянке. Бьянка решила, что король отрекся от нее, и согласилась выйти замуж за коннетабля. В результате сложных романтических перипетий король убил мужа, но умирающий коннетабль в последний момент заколол Бьянку. Династические интересы и возвышенная любовь, смелый и благородный любовник — король, пылкая дочь вельможи, брак из мести, ревность и смерть — все это темы и проблемы испанской трагедии. Причем в отличие от комедии активность и энергию проявляют здесь и Энрике и Бьянка, и мужчина и женщина.

Но кроме трагедии и комедии в книге есть и третий эпизод, который можно назвать драмой или трагикомедией. В этом жанре возникают острые, почти трагические конфликты, но завершаются они примирением.

Альфонсо убил своего соперника в любви и вынужден был скрываться. Случайно он познакомился с прелестной Серафиной, полюбил ее, но узнал, что убитый им человек был ее братом. Возникает, казалось бы, неразрешимая коллизия. Серафина должна мстить. Но коллизия смягчается и завершается счастливым браком.

Как видим, Лесаж опирался не только на роман, но и черпал сюжеты и коллизии из испанской драмы. Эти эпизоды во многом неправдоподобны. И тем не менее введение их расширяло кругозор романа, вносило в него стихию героического и драматического.

Стремясь к равновесию, Лесаж завершает четвертую книгу комическим эпизодом — Жиль Блас попадает в хижину отшельника. Выясняется, что это не кто иной, как плут Рафаэль, некогда ограбивший Жиль Бласа. Антиклерикальный дух французской литературы проявился и в такой трактовке образа отшельника. В пятой и шестой книгах комическое и плутовское снова постоянно уравновешивается нравственным и серьезным. Рафаэль — плут в испанском духе. Его автобиография — типичная биография испанского пикаро. Под влиянием Рафаэля таким пикаро становится и Жиль Блас.

Но слуга Жиль Блас отличается от бессовестного пикаро. Он снова вступает на путь добра, получает место управляющего в дворянском доме и обретает устойчивое положение в обществе.

ВЕЛИЧИЕ И ПАДЕНИЕ ЖИЛЬ БЛАСА

Второй том состоит из трех книг — седьмой, восьмой, девятой. Он отличается от первого. Если там Лесаж описывал приключения Жиль Бласа и пестрые нравы общества, то здесь герой поднимается на самую его вершину. Он становится приближенным всесильного временщика герцога Лермы. Лесаж создает крупный характер первого министра, главы деспотического режима. Одушевляющая первый том веселость уступила место серьезным размышлениям о жизни, горестным заметам о пороках человеческой природы.

Как и в первом томе, здесь, кроме описания жизни Жиль Бласа, есть вставные новеллы. Их всего четыре. Они сравнительно коротки, но при этом весьма разнообразны и различны по смыслу.

Рассказ Лауры о своей жизни — история женщины-

пикаро, которая, в отличие от мужчин, меняет не хозяев, а мужей и любовников. Одних обманывает она, другие сами надувают и бросают ее.

Короткая история Валерио де Луна представляет собой психологический казус. Молодой человек увлекся семидесятипятилетней старухой. А когда узнал, что она его мать и он может попасть в положение Эдипа, покончил с собой. Таковы причуды и странности природы.

Две другие новеллы также посвящены семейным отношениям.

Один из дворян рассказывает такую историю. Его отец был очень ревнив. Когда его мать была беременна, за ней начал ухаживать ее двоюродный брат; после того, как она отвергла его притязания, негодяй оклеветал ее в глазах мужа, объявив, что она ему неверна. Поверив клевете, ревнивый муж нанес ни в чем не повинной женщине удар кинжалом.

Клевета составляет основу сюжета и второй новеллы. Герой ее повествует о том, как его оклеветали в глазах его возлюбленной. Ей сказали, что он сватался к другой женщине. И этим побудили ее не дожидаться его возвращения и выйти замуж за одного из своих поклонников.

Клевета — один из распространенных пороков, присущих сложной и противоречивой человеческой природе и омрачающих человеческие отношения. Из-за нее постоянно возникают новые проблемы и новые коллизии. Казалось бы, Жиль Блас обрел постоянное и прочное положение. Но в него влюбилась немолодая камеристка его госпожи Лоренса Сефора. А когда Жиль Бласу стало известно о ее физическом недостатке, оклеветала его, вынудила покинуть замок и снова стать слугой многих господ.

В седьмой книге представлены два таких господина, характер и поведение которых позволяют обнаружить новые пороки человеческой природы.

Жиль Блас поступил на службу к архиепископу Гренадскому. Это гораздо более высокое духовное лицо, нежели обжора лиценциат, изображенный во второй книге. Эпизод этот также имеет антиклерикальный оттенок.

Епископ очень тщеславен и гордится стилем своих проповедей. Он желает сойти в могилу в ореоле славы и просит Жиль Бласа предупредить его, когда он начнет дряхлеть.

Но когда Жиль Блас намекнул ему на это, епископ уволил его, пожелав ему иметь немного больше вкуса. Самые строгие люди отступают от своих принципов, когда задели их личный интерес.

Другим хозяином Жиль Бласа был граф Галиано, главной забавой которого была обезьянка, носившая имя прелестного бога любви Купидона. Граф сделал Жиль Бласа своим управителем и подчинил ему других слуг. Жиль Блас ревностно защищал интересы своего господина, не давал слугам обворовывать его, пекся о его обезьянке. От всех этих забот и огорчений он заболел. И тогда граф Галиано, боясь как бы он не умер, приказал вынести больного из своего дома, а сам уехал в Сицилию.

Поистине можно разочароваться в человеческой природе, но Лесаж не становится на этот путь. Изображая человеческий эгоизм и вероломство, он не смотрит на природу человека односторонне, видит и ее благородные черты.

Прежде всего виновата не одна природа, виновато и общество. Второй том особенно насыщен критикой социального и политического режима. Эта критика несправедливостей режима выступает уже в седьмой книге. Мы имеем в виду образ испанского капитана Копейкина — Аннибала Чинчилья. У этого офицера не было руки, ноги и глаза. Человек удивительного благородства и щепетильности, рыцарь чести, он никогда не хвастался своими подвигами и по бедности питался одним чесноком. Чинчилья хотел получить пенсию и отправился к секретарю министра. Тот объяснил ему, что в его подвигах нет ничего заслуживающего награды — он только выполнил свой долг и должен удовлетворяться славой, а если получит пенсию, то обязан этому будет только великодушию короля.

В восьмой книге романа Жиль Блас стал секретарем всесильного фаворита герцога Лермы. Испанский плутовской роман избегал показывать самые верхи общества. Лесаж поднялся до изображения правителей и фаворитов. Исследователи полагают, что, изображая Лерму и сменившего его Оливареса, Лесаж имел в виду французского министра Дюбуа, прославившегося во времена Регентства своей жадностью и продажностью, и сменившего его Флери, который придал своему правлению умеренный и благопристойный вид. Как бы то ни было, с кого бы ни списывал Лесаж герцога Лерму,

он создал крупный и убедительный характер первого министра деспотического режима.

Лесаж оставляет в стороне вопросы большой политики и изображает Лерму в сфере частной жизни. Герцог Лерма, умный, циничный и хорошо разбирающийся в жизни человек, имеет неограниченную власть, которую использует в своих корыстных целях. Он продает выгодные места и берет взятки, плетет хитроумные интриги. Лерма сделал Жиль Бласа своим приближенным, но в решающий момент предал его и от него отрекся.

Лесаж поднимается в этих главах до больших высот социальной критики. Он изображает коррупцию государственного аппарата, продажность придворных, разгул эгоистических интересов. Все это необходимые спутники деспотического режима. И дано это через восприятие Жиль Бласа и происходит при его участии. Став секретарем герцога и влиятельным человеком, Жиль Блас потерял совесть. Он раздавал должности, замещал важные посты и за все это брал деньги. Он становится скупым и жестоким. Прежняя веселость его исчезла, он превратился в тупого скота.

Кульминацией этой потери всего человеческого было равнодушие к судьбе родителей и предательство по отношению к друзьям. Исцеление пришло вместе с катастрофой.

В момент, когда Жиль Бласу казалось, что он находится на вершине благополучия, его внезапно арестовывают. Несчастье послужило его нравственному выздоровлению. Он вспомнил свой долг перед родителями и проникся ненавистью ко двору и всему придворному кругу. Второй том завершается тем, что Жиль Блас прощается с мечтами о карьере и удаче и хочет найти себе тихое пристанище. Таким образом, финал тома представляет возрождение героя, его новое вступление на путь добра.

Этот финал имеет принципиальное значение. Как ни сложна человеческая природа, до какого вероломства ни доходит человек, доброе и нравственное начало берет в Жиль Бласе верх. Причем в этом его воскрешении нет религиозного оттенка, который так отчетливо выражен в испанской литературе. Лесаж остается в рамках светского, земного воззрения на природу человека.

ЖИЛЬ БЛАС НАХОДИТ ТИХУЮ ПРИСТАНЬ

Во французской критике существует мнение, что последний том, X, XI, XII книги романа не нужны и в основном повторяют предыдущие. Что нового вносит в роман изображение семейного счастья Жиль Бласа в его поместье Лириас? Или история, которую рассказывает ему его слуга Сипион? Возвращение Жиль Бласа ко двору и его служба у Оливареса напоминают службу у герцога Лермы. Однако при том, что три последние книги слабее и в чем-то действительно повторяют первые, они безусловно нужны для раскрытия концепции романа.

Десятая книга открывается описанием путешествия Жиль Бласа в родные места. Жиль Блас приехал к родителям и застал отца умирающим, а дядю-каноника впавшим в детство. Содержание этого эпизода — общечеловеческое. Жиль Бласа терзают угрызения совести — он проявил неблагодарность по отношению к родителям и не пришел к ним вовремя на помощь. При этом Лесаж дает здесь такой разительный реалистический штрих — тщеславие побуждает Жиль Бласа устроить пышные похороны отцу, чтобы люди восхищались его щедростью. Но это вызвало обратную реакцию. Жители говорили: у него нашлись деньги похоронить отца, но не было денег, чтобы поддержать его при жизни.

Дальше идет описание поместья Жиль Бласа, рассказ о том, как приняли его слуги и как он устроился там, а главное повествование о его идиллической дружбе с аристократическим семейством де Лейва. Когда Жиль Блас задумал жениться на дочери своего фермера Антонии, его друзья устроили ему богатую свадьбу. В этих эпизодах нет сюжетного движения в том смысле, в каком оно было в предыдущих книгах романа,— есть просто описание мирной и счастливой жизни, освященной дружбой, взаимным уважением и стремлением доставить друг другу удовольствие.

Как непохожа эта жизнь на приключения Жиль Бласа, изображенные в первых книгах романа! И вот чтобы напомнить о существовании этой другой жизни, Лесаж посвящает вторую половину книги рассказу слуги Жиль Бласа, Сипиона, такого же прирожденного пикаро, как Рафаэль, изображенный в предыдущих книгах. Подобные параллельные, контрастирующие с Жиль Бласом фигуры нужны в эпическом произведении для об-

рисовки широты мира и его многообразия. Рядом с Ахиллом изображен Патрокл, рядом с Роландом — Оливье. Каждый из них и похож и непохож на главного героя. Фигура Сипиона, как и фигура Рафаэля, оттеняет характер Жиль Бласа и помогает понять, что отличает его от настоящего пикаро.

Книга одиннадцатая начинается с описания мирной жизни Жиль Бласа в поместье Лириас. Но жена Жиль Бласа и сын его умирают. И тогда герой романа снова едет в Мадрид и снова сближается с двором и сильными мира сего.

Судьбе было угодно, чтобы Жиль Блас занял при новом правителе Оливаресе место, подобное тому, какое он занимал при герцоге Лерме. В критике существует мнение, что Лесаж противопоставляет хорошего правителя Оливареса плохому правителю Лерме. На самом деле все обстоит сложнее. Подобно Лерме, Оливарес обрисован как крупный характер, но характер отнюдь не идеальный.

Оливарес обладал живым и проницательным умом и ловко маневрировал, чтобы укрепить свое положение при дворе и снискать любовь народа. Он приказывал сочинять меморандумы, в которых отмечалась благодетельная роль его как правителя государства. Прибегнул Оливарес и к такому хитроумному ходу — отобрал деньги у всех, кто нажился раньше при королевском дворе, и наполнил деньгами королевскую казну. Но так как сам он не платил пошлин, то выгодно продавал товары в Вест-Индии.

И все же, несмотря на всю свою ловкость, Оливарес не смог обмануть народ и победить своих противников и вынужден был подать в отставку. Как видим, показывая значительность личности Оливареса, Лесаж не идеализирует его.

Находясь при дворе Оливареса, Жиль Блас уже не торговал милостями двора. Он помогал своим друзьям и восстанавливал справедливость. Тем не менее пары корыстолюбия снова ударили ему в голову, хотя ему казалось, что он их преодолел. Жиль Блас действовал умно, хитро и дипломатично. Так, он докладывал Оливаресу только то, что народ говорил в его пользу, и скрывал все невыгодное для него. Сама принадлежность к придворному кругу толкала Жиль Бласа на весьма неблаговидные дела.

В двенадцатой книге изображается, как он выступил в роли сводника и свел короля с молодой актрисой Лукресией. Она сильно переживала свое падение, ушла в монастырь и скоро там умерла. Жиль Блас был потрясен ее смертью и решил отказаться навсегда от должности сводника. И тем не менее ответственность за трагическую судьбу молодой женщины падает не только на короля и Оливареса, но и на нашего героя. Итак, Жиль Блас снова соприкоснулся с порочными нравами правящей верхушки и снова стал угодливым и корыстным. Эта его непоследовательность изображена весьма естественно и правдиво и свидетельствует о непоколебимой правдивости Лесажа.

Финал романа очень важен для понимания его смысла. Пережив падение Оливареса и получив известие о его смерти, Жиль Блас от огорчений и мук совести заболел горячкой. Однако он не отказался от земной жизни. Приехав в свое поместье, этот пятидесятилетний разночинец женился на молодой дворянке, привел в порядок ее старинный замок, поселился там и жил в любви и дружбе со своими домочадцами, родственниками и друзьями, вполне наслаждаясь своим житьем-бытьем. Лесаж умеет превосходно описывать не только злоключения и несчастья. Он мастерски изображает и счастье и жизненные радости, а это очень трудное искусство, которым обладает не каждый писатель. Книга завершается фразой, написанной в присущей Лесажу полусерьезной, полушутливой манере: «В довершение блаженства небо соизволило наградить меня двумя детьми, чье воспитание станет развлечением моей старости и чьим отцом я себя доверчиво почитаю».

Разноликие книги романа служат выражению определенной жизненной мудрости. И мудрость эта очень далека от философии испанских романов. В чем же она заключена?

Жиль Блас показан в романе с детских лет до пятидесятилетнего возраста. Он не утонченная натура. Ему недоступны глубины понимания жизни, он не видит ее трагических сторон, не способен к созерцанию и мечтательности. Легко уступая необходимости, он при возникновении опасности сразу меняет свои намерения, быстро приходит в отчаяние и снова быстро обретает надежду. Под влиянием жизненного опыта Жиль Блас от ребяческого простодушия и тщеславия переходит к расчетливому эгоизму, чтобы в конце жизни утвердиться на

высотах морали. Сбившись с пути, Жиль Блас оказался немного ниже среднего уровня честности, в конце романа поднялся несколько выше его.

Короче говоря, Жиль Блас обыкновенный человек и посредственность. Но при этом обладает живостью и энергией, бодростью и веселостью. Ему свойственна удивительная беспечность и даже некоторая доля наивного цинизма. И он нам симпатичен, даже в поступках, которые с точки зрения строгой морали заслуживают осуждения.

В том, что герой-рассказчик, в отличие от героев испанского плутовского романа, обрисован многосторонне, в том, что в его характере есть и свет и тень, заключено великое завоевание Лесажа. Лесаж изобразил жизнь обыкновенного человека, жизнь длинную и богатую радостями и горестями. То, что роман лишен национальной и исторической конкретности, то, что перед нами не вполне Франция и не вполне Испания, составляет не просто слабость книги, но и ее силу, делает образ и похождения героя в полном смысле этого слова общезначимыми.

По широте и размаху роман Лесажа своеобразная «Одиссея». Герой романа столкнулся с подлинной жизнью, многое пережил и испытал, сбился с правильного пути, забыл свой долг перед родителями. Потом под влиянием собственной катастрофы опомнился. Мать, конечно, простила ему все, и он сохранил о родителях трогательные воспоминания. Была первая женитьба и смерть жены, которая оставила в его душе глубокий след, была новая женитьба и новые надежды на счастье. В ходе своих приключений Жиль Блас обрел жизненный опыт и житейскую мудрость. На старости лет пришел к примирению с существующим порядком.

Но Лесаж изображает не просто жизнь одного человека. Он показывает человеческую жизнь вообще. Для того чтобы обогатить самого героя и читателей опытом и чувствами других людей, он вводит рассказы встреченных Жиль Бласом в его скитаниях спутников, вводит вставные новеллы. Эти рассказы и новеллы расширяют горизонт романа.

Ведь, в сущности, рассказ человека о его прошлом — форма его характеристики. Могут сказать, наивная и условная. И тем не менее все же форма реалистического раскрытия мира. Слушая эти рассказы, читатель приобщается к радостям и несчастьям других людей. Ле-

саж словно говорит нам: кроме жизни Жиль Бласа есть и другие жизни, кроме его судьбы, другие судьбы, другие страсти и чувства.

Сопоставляя историю Жиль Бласа с историей других людей, он углубляет мысль о сложности и противоречивости человеческой природы.

Вслед за испанцами Лесаж утвердил изображение прозы жизни, построил книгу на истории личности, ее скитаний и приключений. Но в отличие от своих испанских предшественников он не разочарован в человеческой природе и не апеллирует к религии. Жиль Блас не плут по натуре, он лишь поставлен в условия, когда вынужден плутовать. И одновременно в книге есть оптимистическая перспектива, вера в самодеятельность личности и ее победу над обстоятельствами.

Тема испанских романов — жизнь и проделки плута. Тема романа Лесажа — жизнь обыкновенного человека, философия этой жизни.

Как видим, совпадения, существующие между романом Лесажа и его испанскими источниками, чисто внешние. Книга эта говорит о другом.

То же можно сказать и о форме романа Лесажа. При внешнем сходстве с испанскими плутовскими романами на нем лежит печать французской литературы.

ОТ КОМЕДИИ К РОМАНУ

Художественное своеобразие искусства Лесажа определено неповторимым моментом, когда он жил и работал. Блестящий век классицизма был позади. Эпоха Просвещения еще не наступила. Лесаж далек от философских идей и разрушительного остроумия просветителей. Он не восставал против религии и существующего общественного порядка, не был пропагандистом утопических доктрин.

Поставив в центр своего романа разночинца, Лесаж сохранил уважение к дворянству, изображая пороки этого сословия, он говорит о свойственном ему чувстве чести.

Просветители черпали идейный материал из передовой английской литературы. Лесаж обращал свой взор к Испании. Но связь его с французской традицией, как мы уже отмечали, очень велика. Если устанавливать эту связь с литературой XVII века, надо назвать три имени: Мольер, Лафонтен, Лабрюйер. Что касается двух

первых, то Лесажу, как и им, чужда абстрактная философская метафизика и беспочвенная мечтательность, он не ставит отвлеченных проблем, а исходит из реального человека и здравого смысла.

Вслед за Мольером и Лафонтеном Лесаж изучает человеческую природу. Человек реальное существо и движим своим эгоизмом. Эгоизм может принимать различные, а порой удивительные и нелепые формы. Побуждаемый этим эгоизмом, человек приносит зло другим людям и даже действует против самого себя. Но эгоизм играет не просто разрушительную роль, как полагали философы XVII века. Эгоизм сочетается у Жиль Бласа со своеобразным «инстинктом добродетели». В своих интересах Жиль Блас совершает не одни дурные, но и хорошие поступки. Именно следование своим реальным интересам выводит его на правильный путь.

Говоря о «Хромом бесе», мы уже отмечали, какую роль сыграли для Лесажа «Характеры и нравы сего века» Лабрюйера. В «Похождениях Жиль Бласа де Сантильяна» Лесаж также создает портретную галерею характеров, рисует нравы своего века. Можно сказать, что все пороки, на которые нападает в своем романе Лесаж, уже стали предметом критики в произведении Лабрюйера. Лабрюйер говорит о фаворитах, которые искусно надевают на себя непроницаемую личину и проводят хитроумную политику по отношению к народу, об окружающей их атмосфере лизоблюдства, о стремлении фаворитов и их приспешников приобретать и обогащаться. Он пишет о проповедниках, которые думают не о добродетели, а тщеславно хотят блеснуть своим красноречием. Он описывает пороки вельмож, судей, откупщиков.

Иногда его сентенции выглядят просто как программа романа Лесажа. Вот две такие сентенции: «Богатству иных людей не стоит завидовать: они приобрели его такой ценой, которая нам не по карману,— они пожертвовали ради него покоем, здоровьем, честью, совестью. Это слишком дорого — сделка принесла бы нам лишь убыток». Или: «Кто умеет при необходимости спокойно отказаться от громкого имени, высокого положения или большого состояния, тот разом избавляется от груза многих забот, тревог, а подчас и преступлений»[1].

---

[1] Лабрюйер Жан де. Характеры. М.—Л., Художественная литература, 1964, с. 127, 188.

Лабрюйер говорит о человеческой психологии вообще. Лесаж воплощает эту психологию в конкретном человеке, обрисованном индивидуально и поставленном в типичную для него ситуацию, вовлеченном в действие.

Но обрисовка характеров у Лесажа имеет свои особенности. Начало XVIII века — время перелома от драматических жанров — трагедии и комедии, к расцвету романа. Как мы видели, в начале своего творческого пути Лесаж писал комедии и некоторые персонажи этих комедий вошли в роман (ловкий слуга, откупщик). В «Жиль Бласе де Сантильяна» он широко вводит сюжеты испанской комедии и даже трагедии.

Больше того, характеры и ситуации романа сохранили близость к комедии.

Анатоль Франс сказал: «Жиль Блас» комедия в 100 различных актах». Можно выразиться и так — роман состоит из множества маленьких комедий, в каждой из которых несколько действующих лиц. Такая комедия, например,— служба Жиль Бласа у лиценциата. В ней действует сам лиценциат, его экономка, слуга Жиль Блас и нотариус. В этом эпизоде есть все признаки комедии — яркие и законченные характеры действующих лиц, но при этом характеры, показанные в статике. Как и полагается в комедии мольеровского типа, здесь есть и одураченный персонаж — лиценциат, и персонаж, который всех дурачит,— экономка. В развитии сюжета важен момент неожиданности: несмотря на все свои старания и обещания нотариуса, Жиль Блас остается с носом, а все имущество лиценциата получает экономка.

Нечто сходное видим мы и в эпизоде с Гонсало Пачеко. Честный малый Жиль Блас хочет открыть хозяину глаза на то, что его любовница ему изменяет, но неожиданно терпит фиаско, и хозяин выкидывает его на улицу.

Элемент театральной игры есть и в эпизоде, когда Лаура, дабы обмануть своего любовника маркиза де Мариальва, выдает Жиль Бласа за своего брата. Сами диалоги романа могут войти в комедию. Персонажи выражаются метко, остроумно, убедительно. Эта близость романа Лесажа к театру — не случайность. Лесаж смотрит на жизнь, как на театр. Он не хочет реформировать ее, но только сделать пороки смешными. Он словно следует совету Лабрюйера: философ использует свой ум, чтобы распутывать грехи и находить смешное в человеке. Лесаж с тонкой усмешкой раскрывает тайные слабости, присущие человеческой природе, смеется над

людскими нравами, изображает комедию человеческой жизни.

Порой его характеристики представителей рода человеческого кратки, почти эскизны. Но они всегда метки и остроумны.

Вот два примера таких характеристик, которые состоят из нескольких строк.

«Это одна из тех насупленных личностей... которые хотят прослыть великими гениями с помощью глубокомысленного молчания или нескольких цитат, надерганных у Сенеки; но если покопаться в них поосновательнее, то оказываются они просто дураками».

Или: «...вот и лиценциат Кампанарио (звонарь). Он сам докладывает о себе еще до своего появления: этот человек начинает говорить у ворот и не перестает, пока не выйдет из дому».

Но Лесаж не только зарисовывает типы. Повествуя о похождениях героя, действующего и борющегося за жизнь, Лесаж ставит его в различные ситуации, помогающие раскрыть его характер. И это относится не только к главному герою.

Рассказывая две в некотором смысле аналогичные истории — Рафаэля и Сипиона,— Лесаж неистощим в изобретении ситуаций, в которые попадают герои. Благодаря этому он достигает большого эффекта в смысле занимательности и обрисовки разных сторон жизни.

Конечно, многие ситуации, описанные во вставных новеллах и в основном повествовании, кажутся условными и неправдоподобными. Очевидно, Лесаж сознательно шел на это. Ведь он изображал чужую страну, не Францию, а Испанию, где все по-другому, все кажется странным.

Но дело не только в этом. Как отметил Вальтер Скотт, мы чувствуем, что изображенное здесь вымысел, но вместе с тем этот вымысел обставлен такими деталями, которые мог заметить только очевидец. Эта меткость деталей — могучее средство, применяемое Лесажем.

Детали носят различный характер. Вот неправдоподобная история о том, как молодая Аурора переодевалась в мужской костюм и изображала из себя юношу. История эта обставлена такими деталями: «Аурора, не теряя времени, перерядилась кавалером. Она прикрыла черные волосы русым париком, окрасила в тот же цвет брови и вырядилась так, что вполне могла сойти за мо-

лодого сеньора. Ее движения были свободны и непринужденны, и, за исключением лица, пожалуй, слишком красивого для мужчины, ничто ее не выдавало».

Подобная конкретизация делает неправдоподобное превращение девушки в мужчину вполне убедительным.

А вот как описана еще более неправдоподобная ситуация — находящийся в Алжире в рабстве Рафаэль встречает свою мать и сестру.

«— Сударыня,— обратился я к Лусинде,— неужели мое лицо ничего вам не напоминает? Возможно ли, чтоб усы и тюрбан помешали вам узнать собственного сына?

Моя мать вздрогнула при этих словах, вгляделась в меня, узнала, и мы нежно обнялись. Я поцеловал также ее дочь, которая, вероятно, столь же мало подозревала, что у нее есть брат, как я то, что у меня имеется сестра.

— Признайтесь,— сказал я своей матери,— что во всех ваших театральных пьесах не найдется более удачного «узнавания», чем это».

Лесаж сам подчеркивает условность этой встречи, сравнивая ее с театральным «узнаванием».

Но такие детали, как «усы» и «тюрбан», сразу рисуют облик вероотступника. Столь же убедительно описана сама встреча — мать вздрогнула, вгляделась, узнала, и они нежно обнялись. Благодаря правдивым деталям Лесажу удается сделать убедительными и идиллические отношения, которые сложились между Жиль Бласом и сеньорами де Лейва.

Вот один эпизод, происшедший во время пышной свадьбы, устроенной ими Жиль Бласу: «Прежде всего опустел стол. Молодые парни, предпочтя любовь чревоугодию, покинули его, чтобы пуститься в пляс с юными поселянками, которые звоном своих бубнов вскоре привлекли гостей с других столов и заразили всех желанием последовать их примеру. И вот все пришло в движение. Приближенные губернатора принялись танцевать с прислужницами губернаторши. Даже вельможи очутились среди танцующих: дон Альфонсо прошелся в сарабанде с Серафиной, а дон Сесар с Антонией, которая затем пригласила меня и вышла из этого испытания с честью, если принять во внимание, что она обучалась лишь началам танцевального искусства в Альбарасине у одной своей родственницы, тамошней горожанки».

Картина эта полна жизни и движения, а такие детали: девушки танцевали с бубнами, а вельможи про-

шлись с девушками в танце, так же как указание на то, где Антония училась танцевать, придают всему изображенному подлинную достоверность.

Какие бы обстоятельства жизни своего героя и других персонажей ни изображал Лесаж, он может описать их конкретно, точно и убедительно. «Описывать — мое же дело»,— сказал как-то Пушкин. Лесаж превосходно знает свое дело и может описать все.

При этом он никогда не расплывается в лишенной характерности идеальности, всегда дает особые черты, придающие резкую индивидуальную определенность.

Рассказывая о своем втором счастливом браке, Жиль Блас так описывает внешность своей будущей жены: «Скажу, однако, чтобы отдать справедливость предмету своей любви, что она не была совершенной красавицей. Правда, кожа у нее была ослепительной белизны и губы скорее пурпурные, чем розовые, зато нос был несколько длиннее и глаза несколько меньше, чем нужно. Однако же общий вид приводил меня в восторг».

То, что Лесаж считает нужным подчеркнуть характерное,— нос несколько длиннее, глаза несколько меньше, чем нужно,— сразу делает портрет женщины не иконописным, а живым.

Меткость и точность деталей сочетается с другими замечательными особенностями повествовательной манеры Лесажа.

Эту манеру можно обозначить тремя словами — ясность, веселость, остроумие. Начнем с ясности. Лесаж рассказывает о том, как друг Жиль Бласа, поэт Нуньес познакомился в Мадриде с поэзией Гонгоры и стал подражать ему. Он писал туманные и напыщенные, изобилующие метафорами и инверсиями, сложными уподоблениями стихи и сбывал их в аристократические дома, где люди не очень привередливы и где их охотно принимали. Лесаж убежденный противник «темной» поэзии.

Его собственный стиль — простой, легкий, естественный до небрежности, однако обработанный больше, чем кажется на первый взгляд. Важная особенность его повествовательной манеры — веселость и остроумие. Они вытекают из жизненной позиции писателя. Он не доводит противоречия жизни до трагического тупика, ищет выхода в самой жизни, шутливо оттеняет ее несообразности.

Удивительна способность Жиль Бласа все изображать в шутливом свете. Мы смеемся вместе с ним, когда

он рассказывает о том, как стал скупым и черствым и забыл своих родителей. И мы радуемся, что пережитые им несчастья сбили с него спесь.

Эта веселость Лесажа связана с его верой в жизнь и типична для Лесажа — французского писателя. «Источником французской веселости является остроумие. Такова веселость Лесажа и Жиль Бласа» — писал Стендаль [1].

Остроумие — неповторимое качество языка Лесажа. Приведем наугад одно место из его повествования — описание двора сицилийского вельможи графа Галиано:

«Мы застали во дворе множество пажей и лакеев в столь же богатых, сколь и изящных ливреях, а в прихожей толпу оруженосцев, дворян и других служителей. Все они были великолепно одеты, но имели такие несусветные рожи, что я принял их за стаю обезьян, переодетых испанцами. Приходится признать, что как у мужчин, так и у женщин встречаются такие физиономии, которым никакое искусство не поможет». Продолжая описание нравов, царивших при дворе графа Галиано, Лесаж изображает двух грабящих хозяина плутов — управляющего-мессинца и дворецкого-неаполитанца. «Про эту парочку можно было сказать, Жан пляшет лучше Пьера, а Пьер лучше Жана»,— пишет он.

Выражая национальные особенности языка, Лесаж широко использует французские пословицы и поговорки. «Все поговорки, которые существуют во французском языке, находятся в «Жиль Бласе», как все испанские в «Дон-Кихоте» [2],— говорил Шарль Нодье.

Как видим, «Жиль Блас де Сантильяна» представляет собой сложное художественное целое. Опираясь на испанские романы XVII века и на французскую и испанскую комедию, Лесаж продолжал совершенствовать новый великий жанр — роман.

Во французской литературе XVII века роман занимал второстепенное место. Были романы, уводившие в условный и идеальный мир аристократии, были и так называемые реально-бытовые романы, изображающие в духе карикатуры и гротеска низменную прозаическую жизнь буржуа и судейских. Разрыв идеального и реального, беспочвенная фантастика и грубоватая карикатура

---

[1] Стендаль. Собр. соч., т. IX, с. 467.

[2] Nodier Charles. Examen critiqu des dictionnaires de la langue française P. Delangle, 1828, p. 51.

не давали возможности авторам этих романов создать реальную картину французской жизни того времени. Самый значительный роман этой эпохи «Принцесса Клевская» мадам Лафайет, содержащий глубокое изображение любовной психологии, замкнут в рамках аристократического салона.

Роман Лесажа под видом Испании дает всеобъемлющую картину Франции, раскрывает главные пружины национальной жизни. Причем Лесаж рассматривает роман как универсальную форму. Он включает в него и приключения героя и вставные эпизоды, изображая комедиантов и поэтов, излагает свое эстетическое credo.

Он вводит в него и памфлеты против своих литературных противников, в том числе Вольтера. Лесаж вывел Вольтера под именем Триакеро (торговец противоядиями), шарлатана, модного поэта и автора трагедий. Как известно, драматургия самая слабая часть наследия Вольтера. И представлен он в тот момент, когда скромно подставляет голову под лавровые венки, которыми хотят его украсить.

Конфликт между Лесажем и Вольтером можно объяснить личной психологической несовместимостью. Конечно, скромный труженик-литератор Лесаж очень далек от блестящего вольнодумца-философа и любимца монархов Вольтера. Но прежде всего в основе конфликта — разница мировоззрений.

Борец против феодализма, язвительный и меткий его критик Вольтер, выступавший и как философ, и как историк, и как поэт, и как прозаик, повсюду бичевавший темноту и невежество, и скромный писатель, перелицовывавший испанские произведения и без особых затей рисовавший общество своего времени,— люди разных воззрений и различных жизненных целей.

Тем более удивительно, что при существующей между ними вражде Вольтер сказал о Лесаже: «...его роман «Жиль Блас» останется. В нем есть естественность» [1].

ДОБРЫЙ МАЛЫЙ ЖИЛЬ БЛАС

Чтобы определить, что живо для нас сегодня в романе Лесажа, необходимо хотя бы бегло остановиться на истории его влияния на мировую литературу.

---

[1] Voltaire F.-M. Oeuvres Complètes, v. XX. Paris, Garnier, Libraires etiteurs, 1865, p. 576.

Это влияние, несомненно, уступало влиянию «Дон-Кихота». Но оба романа часто воспринимались вместе, как явления одного ряда. Обе эти книги изображают жизненную прозу и увлекательные приключения героев и отмечены удивительным юмором.

То, что Лесаж, изображая прозу жизни, верит в силы и энергию личности, выгодно отличало его от испанского плутовского романа и способствовало тому, что он больше чем кто либо из его современников подготовил роман эпохи Просвещения.

После Испании проза буржуазной жизни раньше всего сложилась в Англии. Опиравшийся на испанскую литературу, Лесаж был для английских писателей своеобразным учителем.

Однако по сравнению с Лесажем Филдинг и Смоллетт с большею силой выявляют конкретные черты современности и конкретные национальные черты. При этом в оценке метода Лесажа между ними существует различие.

Начнем с Филдинга. Он противопоставляет авторов излюбленных им романов официальным историкам, сочиняющим историю Англии, Франции или Испании. Филдинг пишет: «На истину излагаемых нами событий можно вполне положиться, хотя мы часто указываем неверно, в каком веке и в какой стране они происходили...

Но самый известный пример такого рода мы находим в истинной истории о Жиль Бласе, где неподражаемый биограф допустил пресловутую ошибку относительно родины доктора Санградо, который обращался со своими пациентами, как виноторговец с винными бочонками, выпускал из них кровь и доливал водой. Разве не известно каждому, кто хоть немного знаком с историей медицины, что не в Испании проживает этот доктор? И тем не менее роман Лесажа есть история мира в целом или по меньшей мере той части его, которая подвластна наукам и искусствам, и остается его историей с того времени, когда она впервые приобщилась к ним, и до наших дней, и далее — доколе она будет им подвластна!» [1]

Отсутствие конкретного места и времени не смущает Филдинга. Наоборот, оно представляется ему признаком подлинного искусства.

Сложнее отношение к Лесажу Смоллетта. Он берет

---

[1] Филдинг Г. История приключений Джозефа Эндрюса. М., Художественная литература, 1949, с. 196.

творчество Лесажа за образец, но одновременно имеет против него существенные возражения.

В предисловии к «Родерику Рендому» Смоллетт говорит о сочинителях романов, лишенных правдоподобия и полных чудовищных гипербол, сочинителях, которые выводили героев, наделенных телесной силой, ловкостью и сумасбродностью. Против рыцарских романов выступил Сервантес, который показал рыцарство в правильной пропорции, поставил перед романом более полезные и занимательные цели и при помощи юмора указал на нелепости в повседневной жизни.

«Ту же методу применили и другие испанские и французские писатели, а успешней всех мосье Лесаж, который в приключениях Жиль Бласа описал с безграничным юмором и прозорливостью несовершенство жизни и плутовство людей.

Нижеследующие страницы я создал по его плану, взяв на себя, однако, смелость отклоняться от него там, где, по моему мнению, его ситуации были необычны, нелепы или присущи только той стране, которая являлась местом действия. Несчастья Жиль Бласа по большей части таковы, что вызывают скорее смех, чем сочувствие; он сам смеется над ними, и его переходы от отчаяния к радости или по меньшей мере к спокойствию столь внезапны, что у читателя нет времени пожалеть его, а у него самого — опечалиться. Такое поведение, на мой взгляд, не только неправдоподобно, но мешает возникнуть благородному негодованию, каковое должно вызывать у читателя возмущение презренными и порочными нравами общества»[1].

План книги Смоллетта действительно в каких-то моментах повторяет план книги Лесажа. Здесь есть и дядя, принимающий участие в племяннике, и служба помощником у врача, и встреча со школьным товарищем, который является парикмахером или сыном парикмахера, и то, что герой попадает в руки воров, и вставной эпизод — рассказ женщины вольных нравов о своей жизни. Однако здесь нет условностей, на которых основан сюжет Лесажа, типы гораздо конкретнее, теснее связаны с английской национальной почвой и психологически более детализированы. Вместо условного доктора Санградо здесь гораздо более реальный доктор Кребб, нет

---

[1] Смоллетт Т. Приключения Родерика Рендома. М., Художественная литература, 1949, с. 5.

романтических и неправдоподобно авантюрных новелл. Идейная и художественная позиция Смоллетта отличается от позиции Лесажа. Смоллетт требует не веселого и беззаботного смеха, а острой и напряженной сатиры. «Жиль Блас» для него книга слишком добродушная. Он сатирик, политический и литературный боец, видящий подлость людей и с грубоватой откровенностью на нее нападающий.

Можно сказать, что роман Лесажа играет по отношению к роману Смоллетта ту же роль, какую испанский плутовской роман играл по отношению к «Жиль Бласу де Сантильяна». Отталкиваясь от него, он создал искусство иного типа.

Но была и другая форма влияния Лесажа на мировую литературу. Она заключалась в том, что писатель другой страны брал схему романа Лесажа — историю личности, пережившей много приключений и прокладывающей себе дорогу на разных социальных этапах общества,— и писал ее новый вариант. Подобные книги появлялись и в немецкой, и в русской, и в английской литературе.

Такова, например, вышедшая в 1821 году книга «Немецкий Жиль Блас, или Жизнь, путешествия и судьба Иоганна Кристофа Загса Тюрингца, им самим составленная». Автор этой книги, выходец из низов, долгое время был слугой и подмастерьем, а потом помощником библиотекаря в Веймаре. Название его книге придумал Гете, который написал к ней замечательное предисловие. Таким образом, подлинная биография человека из низов облеклась в форму романа Лесажа.

В другом роде был вышедший в 1852 году роман Александра Фон-Унгерна-Штернберга «Немецкий Жиль Блас» (комический роман), написанный в духе либеральной развлекательной литературы.

Перелицовкам Лесажа была не чужда и русская литература. В русских журналах печатались отрывки из подобных «Жиль Бласов». «Русским Жиль Бласом» назвал первоначально свой роман «Иван Выжигин» Фаддей Булгарин. Однако наиболее художественным и оригинальным отражением романа Лесажа в России были книга В. Т. Нарежного «Российский Жиль Блас, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова».

При всем отличии книги Нарежного от романа Лесажа их сближает стремление показать историю жизни

обыкновенного человека, богатую приключениями и превратностями.

Таким образом, смысл романа Лесажа был разгадан и воспроизведен его последователями. Все это позволяет определить особое место, занимаемое романом Лесажа в истории мировой литературы.

Герой романа Бульвера Литтона «Кинельм Чилингли» говорил: «Я отправляюсь искать приключений, как Амадис Гальский, как Дон-Кихот, как Жиль Блас, как Родерик Рендом,— словом, как единственные люди, искавшие подлинной жизни...»

Из этого перечисления можно вывести целую концепцию. Герой рыцарского романа Амадис Гальский жил в полусказочном мире, совершая фантастические подвиги. Изображая похождения Дон-Кихота, Сервантес поставил на место фантастики реальную жизнь. Лесаж продолжил дело Сервантеса. Но важно отметить разницу между ними. Герой романа Сервантеса — дворянин, вообразивший себя рыцарем. Герой «Жиль Бласа де Сантильяны» — слуга-разночинец. Профессия слуги сформировала Жиль Бласа, определила все его поведение. Маркс писал: «Жиль Блас в разнообразных приключениях остается всегда слугой и рассматривает все с точки зрения слуги»[1]. Слуга — профессия демократическая. Жиль Блас — человек, зависящий от хозяев и вынужденный им угождать, а с другой стороны, сам выбирающий себе господ и самостоятельно прокладывающий себе дорогу в сословном обществе. Это был новый тип героя, и появление его свидетельствовало о глубокой демократизации романа.

В создании этого художественного типа важную роль сыграл опыт Лесажа-комедиографа и близость его романа к комедии. В отличие от героев эпических поэм и трагедий — титанов, богатырей, полководцев, герой комедии близок к среднему уровню. То, что Лесаж шел от комедии, помогло ему выдвинуть слугу на первый план, окончательно поставить в центр романа вместо рыцаря и титана рядового обыкновенного человека. И это не было его прихотью. Он шел за жизнью, отвечая на ее запросы. Определяя место Лесажа в истории литературы, Белинский писал: «Француз Лесаж (Lésage), автор «Хромого беса» и «Жиль Блаза», именно тем и останется навсегда знаменит, что при замечательном, хотя

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 285.

и не самобытном таланте (ибо большей частью заимствовал у испанцев), он изображал жизнь и людей такими, каковы они есть на самом деле, а не такими, какими бы им следовало (по личному мнению автора) быть»[1].

Конечно, по сравнению с такими характерами старой литературы, как Панург, характер Жиль Бласа выглядит несколько стертым. Но гуманизм Лесажа выражается в том, что он увидел обаяние среднего человека, раскрыл его веселость, сметку, добродушие, показал заключенные в нем возможности, окружил его атмосферой юмора и таким образом сделал его интересным. Роман Лесажа — веселый роман. Его привлекательность не в углубленных социально-психологических коллизиях, что типично для романа XIX века. Лесаж ввел своего героя в мир увлекательных приключений, провел через рискованные ситуации, раскрыл перед ним богатство и разнообразие жизни. Он наделил его чисто французской бойкостью речи.

В романе этом блещет и переливается живая жизнь. А жизнь всегда интересна людям.

Лесаж сделал великое открытие в литературе — открыл, как интересна жизнь рядового человека. Не случайно критик Сент-Бёв сказал о герое романа: «Жиль Блас — это Вы, это я, это все»[2].

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 105.

[2] Sainte-Beuve Ch. A. Causeries du lundi t. deuxiéme. Paris, garnier fréres, 1887, p. 363.

СВИФТ
И ЧЕЛОВЕЧЕСТВО

Большинство читателей знакомится с «Путешествиями Гулливера» в детстве. Читают детское адаптированное издание. В такие издания включаются две первые части романа — путешествие к лилипутам и путешествие к великанам. В сознании многих Свифт и остается автором сказок для детей.

Один немудрящий писатель сочинил даже водевиль под названием «Дом, который построил Свифт», сравнив жизнь Свифта с жизнью героя шуточной детской песенки. А между тем это одна из самых сложных, жестоких и мучительных книг человечества. Можно сказать даже — одна из самых противоречивых книг. В четвертой части «Путешествий Гулливера» Свифт вроде как бы изъясняется в ненависти к человечеству. Согласиться с тем, что это единственный вывод из его книги — значит поставить его в лагерь врагов гуманизма и прогресса.

Чтобы разобраться в этом, надо рассмотреть книгу Свифта в атмосфере времени, ее породившего.

Свифт был современником и сам отчасти принадлежал к великому общественному движению, именуемому Просвещением. Трезвый буржуазный разум все больше брал верх в английской жизни и литературе. Прозаическая и обыденная действительность, буржуазная семья и вновь народившаяся индивидуальность находятся в центре романа Дефо, Ричардсона, Филдинга. Просветители были оптимистами. Они утверждали эту индивидуальность и эту действительность, верили в ее будущее и ее возможности.

Но при всей активности и энергии героя просветительного романа в нем есть прозаизм и некая посред-

ственность, неизгладимое клеймо буржуазности. И буржуазность эта проявляется гораздо сильнее, чем в литературе Возрождения.

За семь лет до «Путешествий Гулливера» появился «Робинзон Крузо», книга в некотором смысле решающая для понимания устремлений времени.

Англия — остров, Англия — страна мореплавателей. Мореплаватель Робинзон терпит кораблекрушение и попадает на необитаемый остров. «...Робинзон, спасший от кораблекрушения часы, гроссбух, чернила и перо, тотчас же, как истый англичанин, начинает вести учет самому себе»[1]. Маркс очень точно определил Робинзона. Этот мореплаватель — трезвый и рассудительный английский купец. Для Дефо этот купец был представителем человечества. И он хотел через историю Робинзона, оказавшегося на необитаемом острове, показать историю человечества. Скотоводство, земледелие, колонизация отсталых народов — все это наглядно воплощено в хлопотливой деятельности Робинзона и в его обращении с Пятницей.

И все же истории человечества не получилось. Ведь она начиналась с коллективной жизни людей — с общины, клана, сословия, цеха. Отдельный человек Робинзон не был исходной точкой истории. Он появился в период распада патриархальных связей, разложения старого общества. Он был симптомом и провозвестником общества нового, буржуазного. Дефо, сам того не сознавая, выдал итог истории за ее начало. Ибо буржуазное состояние общества было для него естественным состоянием. Но, совершив ошибку в своей исторической картине, Дефо изумительно верно, пластически наглядно и отчетливо выразил главное. Он поместил своего героя на остров, заставил его действовать одного, действовать на свой страх и риск. Дефо создал классическое изображение новой буржуазной личности, действующей в одиночку. Он прославил ум, энергию, находчивость и рассудительность подобной личности. Робинзон стал знамением времени. Не только английские романисты основывали свои книги на изображении подобной индивидуальности, среднего человека. Философы, историки, моралисты, по утверждению Маркса, во всех своих построениях исходили из отдельной личности — рыболова или охотника, в котором видели основу и воплощение об-

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 87.

щества. Все они стали создателями больших и малых робинзонад.

Герой книги Свифта Гулливер — рядовой англичанин XVIII века, родной брат Робинзона Крузо. Их сближает не только то, что оба они мореплаватели, охваченные стремлением видеть мир. Рассудительный и трезво-обстоятельный тон, каким повествует Гулливер, сближает его с деловито-обстоятельным повествованием Робинзона Крузо. Свифт также сын своего времени, человек XVIII века, который наложил на него свою неизгладимую печать. Но занимал он в кругу английских писателей особое место [1].

Важную, почти решающую роль играл для него опыт XVII века — как политический, так и литературный. Особая ситуация, сложившаяся в Англии благодаря бурным событиям XVII века, определила направление его мыслей и творчества. В этом веке Англия переживала гражданскую войну между республиканцами и роялистами, закончившуюся победой великой буржуазной революции; пережила также поражение революции и эпоху реставрации и, наконец, так называемую «славную революцию» — классовый компромисс между дворянством и буржуазией. Благодаря всему этому в Англии сложилась двухпартийная система, основанная на борьбе вигов и тори и предвосхищающая развитую буржуазную демократию.

Политика занимала видное место в жизни англичан XVII века. Это проявилось хотя бы в том, какое значение придавал ей крупнейший философ века Томас Гоббс. Самое знаменитое его сочинение — книга о государстве «Левиафан». Она была в библиотеке Свифта в двух экземплярах. Сохранились пометки писателя.

Образ Левиафана взят из Библии, из книги Иова. Он воплощает мощное государство. В таком мощном централизованном государстве видел Гоббс спасение от хищной и эгоистической войны «всех против всех», которая шла в английском обществе.

Жизненный опыт Свифта — опыт политический. Вальтер Скотт считал, что Свифта можно скорее причислить к государственным деятелям, нежели к поэтам. Он участвовал в политической борьбе своего времени. Участво-

[1] Последние работы зарубежной науки о Свифте собраны в в сборнике «Swifte A Collection of critical Essays», Edited by Ernest Tuveson, N.-J. 1964. В своей статье я использовал некоторые наблюдения и выводы из этих работ.

вал сначала на стороне вигов, потом на стороне тори. В конце жизни Свифт отошел от тори. Но его союз с ними нельзя считать случайностью. Как справедливо отметил английский историк Мортон, виги были ненавистны Свифту как партия войны и «денежного народа», то есть буржуазии. Единственной партией, кроме вигов, которая существовала тогда, была партия тори. Но Свифт был тори особого типа. Это был тори-радикал, выступающий против тех тенденций буржуазного развития, которые вели к обнищанию народных масс.

Свифт предвосхищал в этом смысле Коббета, про которого Маркс сказал, что он был «одновременно и самым консервативным и самым радикальным человеком»[1] Британии. Народ не имел своей партии, и Свифт пытался защищать народные интересы, находясь в партии тори. Позднее он понял свою ошибку. Выступая в защиту ирландцев, своих соотечественников, Свифт уже не принадлежал ни к какой партии.

По своим личным и литературным связям Свифт был близок к людям аристократического круга. Среди его друзей был поэт Александр Поп, сторонник классицизма и автор шутливых поэм в аристократическом духе, Джон Арбетнот, врач и математик, публицист партии тори, Генри Сент Джон, виконт Болинброк, лидер торийской партии.

И персонажи знаменитого романа Свифта — короли, правители, министры, сановники. Жизнь буржуазии не находилась в центре его внимания, как находилась она в центре внимания других писателей Просвещения. Политика и власть, государство и мораль — вот основные вопросы, которые возникают в «Путешествиях Гулливера». Но отношение Свифта к государству уже не похоже на отношение к нему Гоббса. Ореол рассеялся.

КАК СОЗДАВАЛСЯ ГУЛЛИВЕР

Все источники, весь традиционный материал, на который опирался Свифт, восходят к прошлому. Здесь античные авторы Филострат и Лукиан, прилежным читателем которых он был. Здесь писатели Возрождения и особенно XVII века. Если первые давали живой материал, то именно XVII век определил идейную атмосферу романа.

---

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т 9 с. 196.

«Утопия» Томаса Мора, в которой Рафаил Гитлодей рассказывает нам о своих путешествиях, впервые рисует образ любопытного и наблюдательного моряка. Это специфически-английская тема. И существует она в английской литературе по сей день.

Но есть и французский вариант. Три последние книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле повествуют о путешествии пантагрюэльцев по различным странам.

Возрождение выдвинуло идеал человека и идеал общества. В литературе XVII века было направление, выразившее разочарование в обществе и человеке. Писатели этого типа были и во французской и в испанской литературе. Они обрушились с сатирической критикой на общество, отклонившееся от высоких идеалов человечности.

Иногда совпадения с писателями этого направления у Свифта поразительны. Мы имеем в виду и испанцев и французов.

В романе испанского сатирика Кеведо «История жизни пройдохи Паблоса» представлены два прожектера. Один из них предлагает завоевать голландский город Остенде при помощи губок, которые вычерпают море и откроют путь испанской армии посуху. Другой прожектер предлагает подчинить свои движения законам геометрии, подчинить всего человека принципам абстрактным и отвлеченным. Он начал фехтовать, следуя этим принципам, и быстро потерпел поражение.

Француз Сирано де Бержерак написал книги о двух фантастических путешествиях: «Иной свет, или Государства и империи Луны» и «Комическая история государства и империи Солнца». Он использовал эту форму для критики существующих во Франции нравов и создания утопических картин. На Луне живут великаны. Сирано помещают в ящик и показывают за деньги, а потом его уносит птица.

Писатели XVII века не могли указать человечеству путь, по которому оно должно было следовать. Они не знали такого пути и не верили в его существование. Поэтому они способны лишь к фантастическим построениям.

Фантастическое направление и пессимистический дух сатиры Свифта были прямым наследием XVII века.

Эпиграфом к его забавному стихотворению «Стихи на смерть доктора Свифта» были взяты слова знаменитого французского моралиста Ларошфуко. Трезвый зна-

ток человеческой души, Ларошфуко говорит: «В несчастиях наших лучших друзей мы всегда находим нечто такое, что для нас не лишено приятности».

Сами стихи Свифта, являющиеся своеобразной декларацией, перекликаются с этой идеей французского мыслителя:

О, суетный тщеславный род!
Твои безумства кто сочтет?
Коварство, зависть, спесь, гордыня
В сердцах господствуют доныне.
Согласен я, декана[1] ум
Сатиры полон и угрюм;
Но не искал он нежной лиры.
Наш век достоин лишь сатиры.

(Перевод Ю. Левина)

Как и другие бессмертные произведения, так же как «Дон-Кихот» Сервантеса, роман Свифта вырос из пародийной шутки. На этот раз это была шутка коллективная: Свифт входил в кружок изысканных остроумцев аристократического толка. Вместе со своими друзьями Попом, Арбетнотом и Геем, прославившимся позднее «Оперой нищих», Свифт начал писать «Мемуары Мартина Скриблеруса». Мартин Скриблерус (писака) — тощий, упрямый и восторженно придурковатый персонаж — занят научными изысканиями и совершает далекие путешествия.

В той части мемуаров, которая была написана Попом и Арбетнотом, сообщалось, что Скриблерус открыл «целое царство философов, управляемое математиками; по возвращении домой он собирался облагодетельствовать свое дорогое отечество при помощи их замечательных планов и проектов, но, к несчастью, они были отвергнуты завистливыми министрами королевы Анны и сам он предательски подвергнут опале».

Первые варианты были, очевидно, просто шутками и пародиями. Всерьез Свифт принялся за работу в 1720 году. Он начал с путешествия к лилипутам. Замысел рос и расширялся. Последней частью была третья, написанная уже после знаменитой четвертой. В 1726 году роман был анонимно выпущен в свет.

Многие писавшие о Свифте, в том числе и такой выдающийся человек, как Теккерей, больше занимались

[1] Свифт был деканом (настоятелем) собора святого Патрика в Дублине.

личностью сатирика и его биографией, нежели самим романом. Это связано с представлением о субъективном характере его творчества. Конечно, Свифт, как писатель, присутствует в своем произведении. Исходя из своих взглядов, он устанавливает в изображенном им мире определенную градацию, противопоставляет нелепым и извращенным общественным отношениям свою моральную оценку.

И все же его роман во многом произведение внеличное. Гулливер и Свифт, конечно, не одно лицо. Гулливер — персонаж, выдуманный и созданный художником. И, будучи создан им, он также обрел самодвижение. Стал жить и действовать.

Свифт создал также и тот мир, в который попадает Гулливер, мир нелепый, абсурдный, фантастический. Неповторимость произведения Свифта в сочетании серьезного, деловитого и рассудительного тона рассказчика, англичанина XVIII века, и нелепых и фантастических вещей, о которых он повествует.

Этот англичанин является тем «нормальным» современником Свифта, который дает пропорцию, чтобы измерить мир, изображенный в книге.

Роман написан от первого лица. Он начинается описанием прозаической жизни доктора Гулливера, сына владельца небольшого поместья, женатого на второй дочери чулочного торговца, за которой он получил четыреста фунтов приданого. Это средний англичанин и средняя английская семья, типичные персонажи английского романа XVIII века. Сам Гулливер полон практических соображений. Например, он поселился недалеко от гавани, надеясь получить медицинскую практику среди моряков. У Гулливера есть такие привлекательные черты, как любознательность и трудолюбие. Так, часы досуга он посвящал чтению лучших авторов, изучал языки. Фигура Гулливера создана с такой реалистической правдой, что один моряк заявил даже, что он знал его, только жил он не в Уоппинге, а в Ротерхите.

Очень точна география морских путешествий Гулливера. Морские путешествия были тогда чреваты случайностями и кораблекрушениями. Обстоятельно и точно описано в книге, как попал Гулливер в ту или иную страну. Свифт внимательно читал «Журнал моряка», изучал отчеты о морских путешествиях.

То, что Свифт не поставил своего имени на книге, объясняется отнюдь не боязнью преследований. Как и

другие романисты XVIII века, он хотел выдать свою книгу за рассказ действительно существовавшего лица. Он создал также вымышленный тип издателя, родственника Гулливера Ричарда Симпсона, который говорит о нем, как о реально существующем лице. Такое обоснование правды изображенного типично для раннего этапа реализма.

Книга Свифта множеством нитей связана с его современностью. Она кишит намеками на злобу дня. Персонажи и ситуации часто прямо подсказаны персонажами и событиями его времени. В каждой из частей «Путешествий Гулливера», как бы далеко ни происходило действие, перед нами прямо или косвенно отражается Англия, по аналогии или по контрасту решаются английские дела. Но сила сатиры Свифта заключается в том, что конкретные факты, персонажи и ситуации обретают общечеловеческий смысл, оказываются действительными для всех времен и народов.

«ЮМОР ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ»

Две первые части книги связаны между собой. Свифт воплотил в них испокон веков существующее у людей представление о великанах и лилипутах. Воплотил в особенно ясной и яркой форме. Взаимоотношения Гулливера с лилипутами и великанами дают Свифту материал для своеобразного «юмора относительности».

Заключается он прежде всего в сознании относительности всего существующего. Свифт выражает это понимание так: «Несомненно, философы правы, утверждая, что понятия великого и малого суть понятия относительные. Быть может, судьбе угодно будет устроить так, что и лилипуты встретят людей, столь же малых сравнительно с ними, как они были малы по сравнению со мной. И кто знает, может быть, в какой-нибудь отдаленной и неизвестной нам части света существует порода смертных, превосходящих своим ростом даже этих гигантов».

Сопоставление и обыгрывание существ разных размеров дает автору возможность показать человека с необычной точки зрения и раскрыть новые стороны его природы.

Если смотреть на человека глазами лилипутов, он покажется огромным, если глазами великанов, он пока-

жется маленьким. Все зависит от точки зрения. Все претендующее на абсолютность сравнивается с ничтожным и малым. Такое сравнение преследует критическую цель.

Церковь утверждала нечто абсолютное, государство претендовало на незыблемость. «Юмор относительности» способствовал расшатыванию всех установленных и освященных авторитетом канонов, подрывая эту незыблемость.

Слово «лилипут» искусно создано Свифтом. Оно восходит к английским «lillilitle» — малюсенький и «put» — что было во времена Свифта презрительным термином.

Критика отметила, что эпизоды пленения Гулливера лилипутами восходят к «Картинам» Филострата. Там изображены отношения Геракла с пигмеями, которых он сгреб и отнес к Эврисфею. Эта аналогия показывает, как трактует Свифт соотношение роста Гулливера и лилипутов.

Гулливер — большой, нормально разумный и гуманный человек. Лилипуты — маленькие и мелкие люди.

Однако, несмотря на малую величину лилипутов, у них есть свои города, нравы, обычаи, государство, император, двор, министры. И, что особенно важно, у них были старинные мудрые установления, которые постепенно вытеснены отвратительными современными нравами, очень похожими на те, которые существуют в Англии. Подобное противопоставление справедливых патриархальных обычаев и современных нравов проходит через весь роман.

Свифт прибегает к материализованной метафоре, чтобы показать угодничество и ловкость, которые требуются, чтобы сделать карьеру при дворе лилипутов. Надо с детских лет тренироваться в том, чтобы плясать на канате. Надо показать свою ловкость и в том, чтобы перепрыгнуть через палку, которую держит император, или подлезть под нее. Такие материализованные метафоры делают мысль Свифта наглядной, ощутимой, ярко говорящей читателю.

В своем рескрипте император-лилипут распространяется о своей мощи и величии. Рескрипт — это пародия на английские королевские рескрипты. Это утверждение мощи и величия звучит из уст лилипутов комически и наводит на мысль об относительности всякой власти и всякого величия. Ту же мысль, на этот раз об относительности человеческих познаний, выражает то, что

лилипуты представляют себе мир в виде двух лилипутских государств и не знают ничего за их пределами.

Две партии, существующие при дворе императора — партия высоких и низких каблуков, — и та борьба, которая идет между ними, изображают борьбу тори и вигов в Англии. Разница между обеими партиями ничтожна. И борьба их служит тому, чтобы отвлечь внимание людей от насущных вопросов жизни.

Партийную борьбу дополняет изображение религиозных распрей. Они показаны в виде борьбы тупоконечников и остроконечников. Из-за того, с какого конца разбивать яйцо, фанатики идут на смерть. Пишутся трактаты в защиту той или другой точки зрения. На этой почве произошло шесть восстаний. Один император потерял корону, другой — жизнь. А между тем разница во взглядах тех и других не стоит выеденного яйца. Свифт выступает здесь против религиозного фанатизма и религиозных предрассудков, показывает, какие ничтожные буквоедские соображения лежат в основе религиозных доктрин и приводят к религиозным войнам.

Интрига, которая началась против Гулливера,— первый экскурс в область человеческой природы, как она проявляет себя в свете политики.

Гулливер не только защитил государство от вторжения неприятеля. Он оказал еще одну услугу лилипутам — залил мочой пожар во дворце. Император рассердился на него за то, что он, как благородный и гуманный человек, не захотел окончательно уничтожить государство Блефуску. Императрица была оскорблена и шокирована вульгарным плебейским способом, которым Гулливер потушил пожар.

По причинам непонятным и необъяснимым ненависть к Гулливеру растет. Его враги пользуются слухами, используют соглядатаев, плетут интриги. В тайне проводятся совещания особых комитетов. Происходит обычная вещь: человек не подозревает, что против него злоумышляют. До него долетают только отрывочные слухи. А между тем за его спиной зреет нечто страшное.

Против Гулливера составили обвинительный акт, уличающий его в измене. Каждый его поступок истолкован против него. Свифт безукоризненно точно показывает политическую атмосферу, возникшую в ходе такого обвинения.

Друг Гулливера, секретарь Рельдрессель, тоже не отрицает, что его преступления велики. Но если враги

Гулливера предлагают его убить, то друг предлагает гуманную меру — выколоть ему глаза. Он полагает, что такая мера удовлетворит правосудие и восхитит своей мягкостью весь мир.

Ирония Свифта здесь убийственно обнажает убожество благодеяний, на которые способен друг, не порывающий с подлой логикой господствующего порядка.

Разительна и другая черта. В то время, когда в угоду мстительности монарха или злобе фаворита делается зло, император выступает с речью. В ней он говорит о своем милосердии и доброте как о чем-то признанном и широко известном. И в результате Гулливер, оказавший государству огромные услуги, становится объектом вероломства и зла. Хлопотливая суета интриг приобретает у лилипутов характер пустой и ничтожной игры. Лилипуты подлы, но их маленький рост символизирует мелочность и ничтожность их дел,— человеческих дел вообще.

То, что происходит в Лилипутии, является прямым отражением современных Свифту событий. Лилипутия — Англия, Блефуску — Франция, император лилипутов — английский король Георг I, финансист Флимнап — не кто иной, как вождь партии вигов Уолполь, история немилости, в которую впал Гулливер, повторяет историю падения руководителя тори Болинброка. Но под пером Свифта эти конкретные факты политической жизни обретают широкий смысл и общезначимость.

Во второй части романа — путешествии в Бробдингнег — все поворачивается обратной стороной. Жители страны — великаны. Слово «Бробдингнег» образовано методом анаграммы, очень любимым Свифтом. В это слово, очевидно, входят слова «grande» (большой), «big» (большой) и «noble» (благородный, но без последнего слога).

Во второй части Свифт продолжает обыгрывать разницу размеров. Теперь Гулливер попадает в положение лилипута. Он сам выглядит как ничтожное существо, зверек, насекомое.

Кошелек Гулливера с высыпанными из него монетами не производит на фермера-великана никакого впечатления. Монеты очень малы, и они оказываются ничем. Деньги, которым люди придают такое значение, из-за которых яростно воюют друг с другом, ничтожны.

С другой стороны, маленький рост Гулливера и соответственно иной прицел его глаз дают ему возмож-

ность видеть то, чего не видят большие люди. Он наблюдает близко грудь кормилицы, и она приводит его в ужас своими буграми, волосками, пятнами. При близком рассмотрении выступают непривлекательные стороны человеческого тела. В таком подходе есть уже зародыш мизантропии.

Великаны показаны двояко. Это существа могучих размеров, существа грубо-материальные, не облагороженные духовностью. Их большой рост сочетается с умственной ограниченностью, непритязательностью и грубостью.

Действительно, они вели себя с Гулливером бесцеремонно и грубо.

В погоне за барышом хозяин-фермер объезжал все крупные города, повсюду заставляя Гулливера показывать по десять раз в день свои номера. Грубость и жадность хозяина подорвали здоровье Гулливера. Он стал похож на скелет.

Но этим не исчерпывается характеристика великанов. Король и королева — большие люди, большие не только физически, но и нравственно и интеллектуально.

Тема Англии вводится здесь иначе, чем в первой части. Центральное место занимают во второй части беседы Гулливера с королем. Гулливер выступает здесь как средний англичанин со всеми его предрассудками и неосознанной жестокостью. Он хочет возвысить свое отечество, изображает английское политическое устройство как идеальное, выдвигает на первый план все, что, по его мнению, может это государство украсить.

Король — «естественный человек», человек, наделенный природным здравым смыслом. В ответ на рассказы Гулливера монарх глубокомысленно заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые могут стремиться к нему. Свифт высказывал эту мысль, сопоставляя лилипутов с Гулливером. Он повторяет ее, сопоставляя Гулливера с великанами.

Опираясь на свой естественный здравый смысл, король обнаруживает внутренние противоречия английского общественного устройства. Он раскрывает нелепость и жестокость того, к чему стремятся люди. Взглядам и представлениям о жизни короля противопоставлены взгляды и представления о ней англичанина Гулливера.

Он рассказывает королю об изобретении пороха и пушек, которые могут на расстоянии уничтожать людей и производить опустошения. Король приходит в ужас.

И эта реакция короля вызывает у Гулливера недоумение. Подумать только, рассуждает он, этот король из-за своего невежества, щепетильности и предрассудков упустил средство, которое сделало бы его властелином. Конечно, Свифт иронически подает эти слова Гулливера.

Трезвый, здравомыслящий характер короля великанов кажется Свифту очень привлекательным. Свифт положительно оценивает и общественную систему великанов. Эта ее положительность порождена патриархальностью, добуржуазностью. В общественных принципах великанов есть нечто общее с исконными установлениями, которые были некогда у лилипутов. В старину у лилипутов при выборе политического деятеля обращали внимание на его нравственные качества, а не на таланты. Человек средних способностей, но нравственный, гораздо больше подходит для политической деятельности, нежели талантливый, но наделенный порочными наклонностями. К тому же из управления общественными делами не делали никакой тайны.

Нечто сходное видим мы и у великанов. Политика не возведена у них на степень науки. Король великанов — противник государственных тайн, интриг и изощренности. Он ценит в управлении здравый смысл, разумность, справедливость, кротость.

Король полагает, что человек, который вырастил одно зерно, стоит больше, чем все политики.

«Юмор относительности» объединяет две первые части книги. Они подготовляют восприятие второй половины романа. Знаменитый английский критик Сэмюэль Джонсон сказал: «Если привыкли к великанам и лилипутам, воспримут и все остальное».

НАУКА И ЖИЗНЬ

Третья часть книги кажется разбросанной и хаотичной. Но она имеет план и тему. Разные ее разделы перекликаются между собой, связаны друг с другом.

Она трактует вопрос о соотношении науки и жизни. Трактует его в философском аспекте. Искусство Свифта состоит в том, что он умеет самые отвлеченные и абстрактные вещи выразить конкретно и наглядно.

Название летающего острова Лапута исследователи возводят к испанскому слову «la puta», что значит про-

ститутка. Правда, Свифт, смеясь над филологами, предлагает и другие толкования.

Остров Лапута парит в небесах. На этом острове проживают преимущественно знатные люди, представители аристократии. Люди эти погружены в размышления, и при этом размышления такие глубокие, что специальные хлопальщики приставлены к ним, чтобы выводить их из задумчивости. Жители заняты математикой и слушают музыку сфер. Все подчинено здесь науке. Даже пища подается в виде геометрических фигур и музыкальных инструментов.

Наука, которой заняты жители Лапуты,— наука абстрактная и умозрительная. Остров не просто населен учеными. Он — чудо науки.

Но это чудо науки оторвано от народа. Наука — достояние высших классов.

Сама столица государства и большинство селений помещаются на земле. Там живут подданные, которые передают наверх вино, провизию, а также прошения.

В городе Линдолино произошел мятеж. Жители восстали. И летающий остров используется для того, чтобы этот мятеж подавить. Чудо науки употребляют против народа. Все это не просто выдумка Свифта. Он выразил в остроумной и наглядной форме реальное противоречие старого общества — отрыв народа от культуры и науки.

Гулливер спускается на континент. Здесь он знакомится со знатным человеком по имени Мьюноди. У Мьюноди великолепный дворец и прекрасно обработанные поля. Все у него сделано «во вкусе умной старины». А между тем Мьюноди считают человеком отсталым и безнадежно ретроградным. По всей же стране поля не обработаны. Здания полуразрушены или построены плохо. Люди одеты в лохмотья. Дело в том, что в столице этой страны создана Академия прожектеров. Обитатели острова Лапута уходили в отвлеченные сферы и были равнодушны к реальной жизни. Академия прожектеров делает неосновательные попытки усовершенствовать жизнь. Члены этой Академии побывали на острове Лапута и возвратились оттуда с весьма поверхностными знаниями. Они полузнайки, но полузнайки упрямые и надменные. Они ставят своей задачей осчастливить человечество. Прожектеры основывают свои открытия на совершенно нереальных основаниях, стремятся к невозможному. Они демонстрируют неисчерпаемый запас

глупости, причем эта глупость приобретает самые разнообразные формы. Прожектеры хотят все изменить только для того, чтобы менять. Ни один их проект не доведен до конца. Они разрушили старое, но не создали нового. Поэтому страна в запустении и развалинах. Но это еще больше подогревает их. Они рассматривают тех, кто живет по старинке, в качестве врагов науки, невежд, приносящих прогресс и благо страны в угоду покою и лени. Мьюнодди считается человеком недалеким и ограниченным. И самому ему даже несколько стыдно своей отсталости.

Свифт развивает здесь очень глубокую мысль. Он высмеивает людей, одержимых манией все менять, слепой приверженностью к новому и стремлением во что бы то ни стало разрушать старое, людей, которые останавливаются на полпути и не доводят до конца своих начинаний, которые заняты бессмысленными прожектами, не вытекающими из требований жизни и к тому же абсолютно неосуществимыми.

Великие революционеры отнюдь не были одержимы этим стремлением к новому во что бы то ни стало.

Чернышевский писал по поводу либералов, взявшихся за осуществление реформы: «Судите сами, что выходит, когда берешься за дело, которое не можешь сделать. Натурально, что испортишь дело, выйдет мерзость... Эх, наши господа инициаторы... Вот хвастуны-то, вот болтуны-то, вот дурачье-то!» [1]

Ленин говорил Кларе Цеткин: «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покоряться только потому, что «это ново». Бессмыслица, сплошная бессмыслица» [2].

Чванство полузнаек, презирающих старое,— очень модная болезнь. Достаточно напомнить так называемых «новаторов» в искусстве, готовых разрушить прекрасные произведения прошлого в угоду моде и поклонению идолу прогресса.

Переделывать надо то, что действительно плохо, то, чего требует жизнь, и переделывать, опираясь на реальные основания и реальные возможности.

Один прожектер ставит перед собой особую цель — открывать антиправительственные заговоры. И здесь в

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. XIII, М., Гослитиздат, 1949, с. 106.

[2] Ленин о литературе и искусстве. М., Художественная литература, 1967, с. 163.

зашифрованном виде снова выступает Англия. Гулливер рассказывает прожектеру о стране, которая именуется Трибния (Британия), или Лангден (Англия). Эта страна состоит из разведчиков, свидетелей, доносчиков, очевидцев, обвинителей, истцов, присяжных вместе с их подручными и помощниками, находящимися на службе у министров и депутатов.

Свифт проницательно объясняет, откуда берется эта подозрительность, эта атмосфера доносов, эти добровольные свидетели.

«Заговоры в этом королевстве обыкновенно являются махинацией людей, желающих укрепить свою репутацию тонких политиков; вдохнуть новые силы в одряхлевшие органы власти; задушить или отвлечь общественное недовольство; наполнить свои сундуки конфискованным имуществом».

Среди прожектеров есть люди, стремящиеся усовершенствовать общество и исправить его пороки, например, найти умных министров, прекратить раздор партий. Свифт говорит об этом с нескрываемой иронией, рассматривает эти попытки, как такие же безнадежные и неосуществимые проекты.

В третьей части трактуется также вопрос о развитии человечества — его историческом и биологическом развитии, о движении истории, о жизни и смерти.

Гулливер едет на остров Глобдобдриб — остров чародеев и волшебников, которые могут вызывать призраки умерших людей. Перед Гулливером проходит вся история человечества. Здесь и выступает историческая концепция Свифта. Он питает глубокое уважение к древности и ее героям. Это уважение перерастает в своеобразный классицизм.

Древние времена противопоставлены у Свифта современности: «...Я попросил вызвать римский сенат, поместив его в одной большой комнате, и для сравнения с ним — современный парламент — в другой. Первый казался собранием героев и полубогов, второй — сборищем разносчиков, карманных воришек, грабителей и буянов».

Идеалом Свифта являются представители стоической добродетели древнего мира, такие, как Брут, Юний, Сократ, Эпоминонд, Катон-младший, а также великий английский утопист Томас Мор. Но не только они: «Больше всего я наслаждался лицезрением людей, истреблявших тиранов и узурпаторов и восстанавливав-

ших свободу и попранные права угнетенных народов».

Сопоставление древней и новой истории нужно Свифту для того, чтобы показать деградацию и упадок человечества. «Особенно сильное отвращение вызвала у меня новая история»,— пишет он. Писатель отбрасывает официальные представления, возникшие на основании сочинений продажных писак и лживых мемуаристов, и воскрешает истину. Угнетение, подкуп, вероломство, предательство — вот что сопровождало рождение нового цивилизованного общества. Потрясенный кровавыми преступлениями этого общества, мерзостями складывающейся цивилизации, Гулливер дошел до того, что «попросил вызвать английских поселян старого закала, некогда столь славных простотою нравов, пищи и одежды, честностью в торговле, подлинным свободолюбием, храбростью и любовью к отечеству».

Патриархальная простота этих йоменов предпочтительнее, нежели цивилизованное общество с его жестокостью и вероломством. Концепция развития человека, которую излагает здесь Свифт, акцентирует прежде всего противоречия этого развития, конечный упадок человеческого рода. Она противостоит оптимистической концепции просветителей, изображающей исторический процесс как победу света над тьмой.

Третья часть романа завершается посещением восточных стран. Одна такая восточная страна именуется Лаггнег. Нелепость и жестокость придворного обихода выступает в ней в особенно откровенных и унизительных формах. В стране существует обычай лизать пыль у подножия трона. Причем восточный деспот может приказать насыпать вместо пыли ядовитый порошок, от которого человек умирает.

Особую группу жителей этой страны составляют струльдбруги, или бессмертные. Описание этих людей как бы перекликается с воскрешением мертвых, которое происходило на острове чародеев и волшебников. Долголетие — мечта каждого человека. Гулливер пришел в восторг от этой идеи. Он полагает, что вечная жизнь может дать человеку опыт и мудрость, что богатство жизненного опыта, который накопит бессмертный, помешает упадку и вырождению человечества. Увы, все происходит наоборот.

Человек не может надеяться на вечную молодость. И струльдбруги оказываются вечными стариками. Они лишены естественных чувств и с трудом понимают язык

новых поколений. Алчные и жадные, они хотят захватить власть, а так как не способны к управлению — могут лишь привести государство к гибели.

Концепция струльдбругов имеет аналогию с исторической концепцией Свифта. Подобно тому, как человечество деградирует в общественном смысле, деградирует и каждая личность в отдельности. Рядом с социальной деградацией происходит деградация биологическая.

Третья часть книги объединена общей темой и проблематикой — она повествует о биологической и социальной деградации человека и о бессилии науки найти рецепты для его спасения.

ЛЮДИ И ЖИВОТНЫЕ

В путешествии в страну гуигнгнмов — Свифт дает свою трактовку весьма распространенной в эпоху Просвещения мысли о добродетельных дикарях, детях природы, представляющих живой контраст испорченности цивилизованного общества. В образе йеху эти представители природы изображены как грубые и развращенные, подлые и низменные существа.

В этой стране господствуют разумные лошади, именуемые гуигнгнмы, которые относятся к йеху, как к животным, и используют их в качестве скотины.

Критику человечества Свифт дает в этой части книги через изображение йеху. Йеху — это гротескное и обнаженное изображение пороков человеческой природы. Происходят йеху от пары англичан, которые попали в эти места, одичали и стали даже более отвратительными, чем их родственники в Англии. Это дальнейший процесс упадка и одичания, дальнейший по сравнению даже с тем, что происходило при переходе от древней к новой истории.

В каждом пункте характеристики йеху мы узнаем черты людей. Йеху ненавидят друг друга больше, чем животные другой породы. Они нападают на соседей врасплох, обладают страстью к блестящим камням, сражаются из-за них, ибо от природы жадны. Они сосут особый корень, который приводит их в состояние, похожее на опьянение. Есть у них вожаки, а у вожаков — фавориты. Когда фаворит попадает в немилость, каждый йеху считает нужным обдать его испражнениями. Йеху хитры, злы, вероломны, мстительны, дерзки, трусливы. Самки йеху кокетливы и развратны. Критика че-

ловечества носит у Свифта антропологический характер — он критикует человеческую природу вообще.

Но, стремясь обнажить и сконцентрировать в образе йеху отрицательные черты человечества, Свифт вместе с тем отмечает и то, что отличает йеху от человека. Он не ставит между ними знака равенства. Человек отличается от йеху своей системой управления, науками, искусствами, промышленностью. Это отличие человека от йеху очень важно для понимания концепции книги.

Гуигнгнмы, и в особенности гуигнгнм — хозяин Гулливера, представляют некую аналогию великанам и их королю. Они тоже сохраняют простые формы жизни, тоже патриархальны и непритязательны. Подобно тому как Гулливер рассказывал королю великанов об Англии, он рассказывает о ней и своему хозяину-гуигнгнму. И тот тоже реагирует на эти рассказы наивно и естественно, проявляет непосредственный здравый смысл.

Во всех бессмыслицах и жестокостях, о которых рассказывал Гулливер, хозяин-гуигнгнм увидел типичные проявления природы йеху. Существа, претендующие на обладание разумом, оказываются способными совершать ужасные вещи. Гуигнгнм склонен даже думать, что люди наделены не разумом, а лишь способностью усугублять свои недостатки.

Гуигнгнм считает, что для управления нормальными существами нужен только разум и отнюдь не нужны те сложные институты в виде правительств и законов, которые создали люди.

Отношения, существующие в мире гуигнгнмов, вполне отвечают этой точке зрения.

Чтобы уловить все оттенки мысли Свифта, очень важно детально проследить ту характеристику гуигнгнмов, которая содержится в книге. Гуигнгнм обозначает совершенство природы. У гуигнгнмов нет слов и соответствующих терминов для выражения понятий «власть», «правительство», «война», «закон», «наказание» и тысячи других понятий. Нет у них также слов, обозначающих ложь и обман.

В соответствии с этим у них не существует тюрем, виселиц, обманщиков купцов и плутов юристов. Нет у них и лидеров политических партий. Перед нами патриархальная утопия, некое догосударственное состояние, жизнь простая и естественная.

Но в характеристике гуигнгнмов есть и другие черты. Основное правило их жизни — совершенствование разу-

ма. Гуигнгнмы не знают ни страстей, ни корысти. При заключении брака и речи нет ни о какой любви или ухаживаниях, не полагается подарков и приданого. У гуигнгнмов не бывает также ревности, припадков нежности, ссор, нет прелюбодеяния и разводов. Брак заключается в интересах потомства и по воле родителей. Детей воспитывают на основах разума, причем гуигнгнмы одинаково любят и чужих и своих детей.

Гуигнгнмы не боятся смерти. Они относятся к ней спокойно. Умерший словно уходит в другую страну. Удивительная разумность и рассудительность не знающих страстей гуигнгнмов отличает их не только от йеху, но и от людей.

Такой пресной жизнью и живут разумные лошади, именуемые гуигнгнмами.

Сопоставление добродетельных и разумных четвероногих и испорченных представителей человеческой породы йеху привело Гулливера к решению провести остаток своих дней среди этих разумных существ.

То, что он должен покинуть царство гуигнгнмов, Гулливер воспринимает как катастрофу. Он не хочет возвращаться в общество йеху и скорее предпочтет уединение, нежели жизнь при самом блестящем королевском дворе.

Для понимания смысла романа очень важен эпизод, когда Гулливер, покинув гуигнгнмов, попадает к дикарям. Дикари — промежуточная стадия между добродетельными гуигнгнмами и миром цивилизации. Дикари пустили в Гулливера ядовитую стрелу. Но он все же предпочитает остаться у них, нежели попасть в мир цивилизованных йеху.

Однако Гулливер ошибается, когда отождествляет представителей человеческого рода с йеху. Словно в опровержение этого его заблуждения, Свифт сталкивает его с португальским капитаном Педро де Мендесом — человеком учтивым, благовоспитанным, любезным, доброжелательным. Его отношение к Гулливеру образец гуманности и благородства.

При том, что повествование ведется от лица Гулливера, Свифт тонко показывает, что герой не прав в своем ригоризме. Поистине смешно то, что он отстранился от человечества, чуждался жены и детей, видя в них только йеху. Лишь как к нелепости и чудачеству можно отнестись к тому, что Гулливер проводил время в обществе двух жеребцов. Читателю ясно, что сам

Свифт не сторонник того, чтобы мы жили в конюшне. Человек не может и не должен стать гуигнгнмом... Чистая разумность и незнание страстей и чувств, свойственные гуигнгнмам, также не являются идеалом и решением вопроса.

Поэтому дидактика Свифта не лишена комизма. И рассматривает он гуигнгнмов не без юмора. Отвратительны йеху, следующие своей злой и эгоистической природе, но и несколько смешны безоговорочно разумные гуигнгнмы. Свифт не видит в них идеала, он попросту хочет сказать: даже лошадь, это немудрящее и бесхитростное создание, способна действовать более разумно, нежели человек.

И все же нашелся мыслитель, который понял мысль Свифта буквально и не заметил иронического оттенка в описании гуигнгнмов. Это Вильям Годвин. В своем сочинении «Исследование о политической справедливости» он не только использует четвертую часть «Путешествий Гулливера» для критики буржуазной цивилизации, но и рассматривает жизнь гуигнгнмов как прообраз грядущего общества, а Свифта представляет его пророком и провозвестником: «Под именем гуигнгнмов и йеху Свифт не более как представлял людей в двух разных видах, в их высшем совершенстве и низшем падении... И нет книги, которая сильнее бы дышала благородным негодованием против порока и пламенной любовью ко всему прекрасному и достойному в человеческом сердце»[1].

С последним замечанием Годвина можно было бы согласиться, но его трактовка гуигнгнмов упрощает и делает прямолинейной живую и гибкую мысль Свифта.

МАСТЕР КЛАССИЧЕСКОЙ САТИРЫ

Литература XVIII века чуждалась фантастики. Исключение составляет Вольтер, в частности его философские повести. Но фантастика эта сдобрена изрядной долей иронии и в известной мере возникла под влиянием фантастики Свифта.

Свифт, один из немногих людей эпохи, близок к тому реализму, который некоторые исследователи называют фантастическим и который получил развитие во

[1] Godwin W. Enquiri Concerning Political Justice. The University of Toronto Press, 1946, p. 142.

времена Возрождения. Но, человек XVIII века, он в своей фантастике оригинален и непохож, скажем, на такого фантаста, как Рабле. В этом существующем между ними различии в известной степени заключен ключ к оригинальности Свифта.

Не кто иной, как тот же Вольтер, определил отличие Свифта от его французского предшественника: «Господин Свифт это Рабле в здравом уме и к тому же хорошо воспитанный. У него нет, правда, веселости Рабле, но зато он обладает той тонкостью, умом, чутьем и хорошим вкусом, которых так не хватает нашему Медонскому священнику»[1].

Прибавим к этому замечанию Вольтера слова соотечественника Свифта Кольриджа, назвавшего Свифта «засушенной раблезианской душой». Да, Свифт это Рабле, «хорошо воспитанный и в здравом уме». И объясняется это тем, что его отделяет от Рабле рационалистический XVII век, который лишил его неуемности и буйства Рабле, его ярких жизненных красок. Перед нами поклонник разума, ясности, точности, определенности пропорций.

Рабле насквозь фольклорен. Фаблио, фарсы, сказки, пословицы и поговорки так и кишат в его книге. Это живое ощущение народной поэтической стихии и тесная связь с ней обусловлены внутренней свободой Рабле. Его стиль причудлив и даже беспорядочен. Он во всем следует своей прихоти. Так, по этой прихоти он меняет величину своих героев. То герой-великан запросто разговаривает с Панургом, то оказывается так велик, что внутри него помещаются города и целые государства.

Свифт — просвещенный человек XVIII века. Для него народное творчество не существует. Он воспринял бы народную фантастику как порождение народного невежества.

Свифт опирается на литературную традицию, в том числе и античную традицию. Отталкиваясь от нее, он сам изобретает свои фантастические образы.

Свифт вносит в свою фантастику дух точности и рационализма. Все имеет у него строгую пропорцию. Лилипуты в двенадцать раз меньше великанов. Лилипуты предоставили Гулливеру шестьсот матрацев, но этого оказалось мало. Они должны были предоставить ему тысячу восемьсот матрацев.

[1] Voltaire F.-M. Oeuvres complètes, v. 42. Paris garnier fréres. Libraires-editeurs, 1881, p. 415.

Книга построена симметрично. Две первые части — лилипуты и великаны — как бы уравновешивают друг друга. Также уравновешивают друг друга 3-я и 4-я части. Во 2-й и 4-й частях существует ярко выраженный позитивный момент, в первом случае это король Бробдингнега, во втором — гуигнгнмы. Интересно, что равновесие выражается и в другом.

В 1-й и 2-й частях книги — путешествии в Лилипутию и путешествии в Бробдингнег — по одинаковому количеству глав — по восьми.

В 3-й и 4-й частях — по одиннадцати глав. Последняя глава — заключительная. Ее как бы уравновешивает вступление издателя.

Но главное, что отделяет Свифта от Рабле,— то, что Вольтер обозначил как «отсутствие веселости».

Веселость Рабле была отражением освобождения человека, которое составляло содержание эпохи Возрождения. Она связана была с ослаблением феодально-патриархальных устоев, верой в человеческие возможности и даже преувеличением этих возможностей

Свифт испытывал на себе давление складывающейся цивилизации. И под влиянием тяжелых ее пороков и противоречий терял бодрость и веселость Рабле. Фантастика французского романиста во многом рождалась из преувеличения сил человека. Фантастика Свифта порождена негативным, сатирическим отношением к его уродствам и безобразиям.

Сама действительность представлялась Свифту извращением и отрицанием того высокого идеала жизни, который был у него. Задача Свифта— пробудить в читателе отвращение к этой действительности, отрицание ее.

При том, что в сатире важнейшую роль играет субъективное начало, это отрицание должно базироваться на объективных основаниях, а не быть прихотью писателя. Но писатель не ограничивается только сатирой, только отрицанием. У него повсюду проступает объективный юмор, который, через раскрытие противоречивого и несуразного, выражает нечто позитивное.

Свифт не дает схематичного, негативного отрицания. Он рисует мир в своеобразной его конкретности.

Лилипуты в конечном счете изображены как мелкие, мелочные и подлые людишки. Но только в конечном счете. Вспомните появление Гулливера в лилипутском государстве. Свифт показывает, что к его появлению

они отнеслись с законным любопытством, бодро и по-человечески хлопотливо. Они приняли относительно него разумное и смелое решение. Эту их деятельность и суету Свифт изображает в начале книги с добродушным юмором.

Через первые две части проходит «юмор относительности», в котором тоже выступает сочувственное отношение к живой жизни. Но, кроме этого юмора, связанного с разносторонним разглядыванием жизни, в книге Свифта появляются персонажи, которых мы можем назвать положительными. Это и творцы старинных законов в Лилипутии, и король Бробдингнега, и милая девочка Гюмдальклич, которая заботилась о Гулливере, как нянюшка, и сановник Мьюнодн с его старомодной разумностью, и добродетельные гуигнгнмы. Они составляют, как мы видели, важный элемент художественной структуры книги.

Свифт ставит перед собой задачу отделить видимость от сущности, проникнуть в истинную суть вещей. Как мы уже отмечали, конкретные факты, персонажи и ситуации порой в зашифрованном виде, порой в виде намеков становятся у него формой выражения общего и даже общечеловеческого. Так, в 3-й части книги восставший город Линдолино имеет прямой и актуальный адрес. Два «лин» — по-английски «dauble lin», или «Дублин». Расшифровка подтверждает, что Свифт имел в виду борьбу ирландского народа против английских колонизаторов. Подобная фактическая и злободневная основа прослеживается во многих частях книги.

Вторым очень распространенным приемом Свифта является пародия. Мы имеем в виду пародию на стиль мореплавателей, рассказывающих о далеких путешествиях, на стиль официальных рескриптов и донесений, на те научные проблемы, которые разрабатывают ученые.

Важную роль в сатирическом стиле Свифта играет метафора, обнажающая и делающая более выпуклой и наглядной истину, приковывающая внимание. Свифт прибегает к фантастике, к удивительной выдумке и при помощи их выявляет истину, абсурдность и животную низменность человеческого существования.

Свифт осуществляет деформацию жизни. Но эта деформация позволяет сделать изображение жизни более рельефным.

Сатирическая позиция в первой книге возникает из-за того, что Свифт уменьшает в соответствующей пропорции все, что находится перед Гулливером. Это позволяет ему раскрыть мелочность и ничтожество людей и тех дел, которыми они заняты.

Во второй книге эта сатирическая позиция достигается соответственным увеличением жителей Бробдингнега. Это позволяет осуществить двойную цель — обнаружить грубость и неэстетичность человеческой природы и одновременно в лице короля великанов показать большого человека. В изображении острова Лапуты отрыв науки от земли и от народа получает наглядное метафорическое выражение, так же как деятельность волшебников и чародеев позволяет провести перед глазами Гулливера всю историю человечества.

Наконец, одной из главных примет сатирического стиля Свифта является ирония. Она создает как бы двоякое восприятие каждого факта — восприятие прямое и буквальное и второе — ироническое восприятие, обнажающее истину.

Как все это происходит, мы хотим показать на образах гуигнгимов и йеху из 4-й части романа.

Первый вопрос, который возникает, — откуда явилась у Свифта столь странная идея сделать лошадей носителями и воплощением разума. За последние годы наука много сделала, чтобы это объяснить.

Профессор Рональд Крейн показал, что Свифт опирается здесь на ходовые примеры популярных учебников логики. Доказывается положение: человек — разумное животное. В качестве примера неразумного животного ему противопоставляется лошадь. Свифт переворачивает все. Он делает лошадь животным разумным, а человека — неразумным. Сравнение человека и лошади стало общим местом и потому легко могло приобрести иронический, насмешливый оттенок.

Само по себе сравнение это встречалось в произведениях английской литературы, несомненно известных Свифту. Филипп Сидней в «Защите поэзии» говорит о своем друге, который приписывал высокие человеческие добродетели лошади, и замечает: «Если бы я не стал специалистом по логике до встречи с ним, он мог бы привить мне желание стать лошадью» (параграф II).

В «Гудибрасе» Самюэля Бэтлера, поэме хорошо известной во времена Свифта, иронически описывая пуританина Гудибраса, автор указывает, что Гудибрас так

красноречив, что берется доказать «при помощи силы, что человек это не лошадь».

Вопрос о том, что такое человек и что отличает его от животного, занимал современников Свифта. Им было известно мнение Декарта о том, что животное — это машина и автомат, лишенные способности мыслить. Но были и мыслители, которые утверждали, что разум не является достоянием только человека. Так думал Монтень. Сирано де Бержерак изображает на луне четвероногих, которые принимают его, пришельца, за обезьяну.

Вопрос о том, есть ли у животных разум, занимал английского вельможу Вильяма Темпля, у которого служил секретарем Джонатан Свифт. Темпль превосходно знал Монтеня и Сирано. Но он считал вульгарным представление о том, что лошади, собаки, лисы и совы обладают разумом. Свифт жил в общественном кругу, где проблемы эти горячо дебатировались.

Он непосредственно откликался и на философскую полемику. В знаменитом локковском сочинении «Опыт о человеческом разуме» среди прочих проблем затрагивался вопрос и о реальной сущности человека, и в связи с этим об отличии его от животного. Локк приводит в своей книге следующий анекдот: попугай говорит по-бразильски, а речь его переводят рассказчику на голландский язык. Локк отмечает тем не менее, что было бы абсурдным признать этого попугая человеком, ибо он не обладает телом человеческой формы.

Анекдот этот взят из сочинения Темпля «Мемуары о том, что произошло в христианском мире», и был, конечно, прекрасно известен Свифту, который в качестве секретаря переписывал мемуары. Книга Локка породила полемику. Эдуард Стиленфлит, епископ Вустерский, напал на Локка. Свифт, бесспорно, следил за этой полемикой. Он жил в то время у Темпля и часто бывал в Лондоне. Стиленфлит полагал, что доктрина Локка противоречит некоторым религиозным догмам. Среди прочих вопросов полемики, касаясь определения сущности человека, Стиленфлит писал: «Я могу по имени определить человека и отличить его от лошади». Локк отвечает ему: «Я знаю лошадь, которую звали Питер, а какой-нибудь хозяин может назвать своих лошадей Джеймс и Джон». А в другом месте замечал, отстаивая свою точку зрения: «...Я не вижу, как понятие «animal rational» может быть достаточным, чтобы отличить че-

ловека от лошади, ибо оно лишь номинальная, а не реальная сущность того вида, который обозначен именем «человек».

Как видим, сопоставление лошади и человека было весьма забавным откликом Свифта на злободневные сочинения и споры.

Но этот злободневный материал Свифт смог художественно претворить таким образом, что он приобрел общезначимый характер и стал понятным и важным для людей иных поколений и иных стран. Прежде всего большое значение имеют придуманные Свифтом наименования разумных лошадей и обезьяноподобных людей. Первые называются гуинни (whinny) нечто вроде лошадиного ржания — гуигнгнм. Вторые именуются йеху (yahoo) — словом, составленным из двух слов: «jah» — выражает отвращение, «hoh» — окрик или восклицание.

Выразительные, говорящие имена помогли сделать этих персонажей нарицательными.

Как тонко заметил Теккерей, Свифт обычно начинает с того, что создает нелепую и удивительную ситуацию и дальше с серьезным видом логически развивает ее. Она осложняется, усугубляется, растет, раскрывает все новые стороны. Свифт словно ставит перед Гулливером какое-нибудь невероятное явление или предмет и благодаря серьезности тона, искренности и изумлению рассказчика добивается того, что мы верим его рассказу. Фантазия и выдумка Свифта всегда соотносятся с истиной и благодаря искусной аранжировке выглядят почти правдоподобно.

Свифту нужно выразить сложную идею. Ему нужно показать, что обезьяноподобные животные йеху имеют много пороков, сходных с пороками людей, и параллельно с этим то, что лошади, будучи животными, обладают высокими достоинствами, которые должны быть присущи людям.

Перед Гулливером появляется уродливое обезьяноподобное животное. Гулливер воспринял его именно как животное, ударил его тесаком и опасается, как бы хозяева не были в претензии, что он искалечил их скотину.

Наоборот, две подошедшие лошади вежливо приветствовали друг друга и самого Гулливера. Вот исходная ситуация.

[redacted]

потому, что ищет свой идеал. И одновременно Мюссе изображает некоего Гассана, который покупает себе рабынь, чтобы удовлетворять свою чувственность. Современное общество превратило любовь в предмет купли-продажи. Мюссе считает, что противоречия человеческой природы и сложность ее породили в поэзии сложное сочетание серьезных мотивов и насмешки. Сам Мюссе вслед за Байроном стремится разрешить это противоречие насмешкой и шуткой.

Кровное родство с Байроном чувствовали такие люди нового поколения, как Гейне и Герцен. Герцен, современник эпохи реакции, вынужденный покинуть Россию, проводил аналогию между собой и Байроном, который тоже покинул родину и находился в разрыве с обществом. «Разрыв, который Байрон чувствовал как поэт и гений сорок лет тому назад, после ряда новых испытаний, после грязного перехода с 1830 к 1848 году и гнусного с 48 до сегодняшнего дня, поразил теперь многих, и мы, как Байрон, не знаем куда деться и как преклонить голову»[1],— писал Герцен.

Свою близость к Байрону отмечал и Гейне: «Смерть Байрона меня потрясла. Он был единственным человеком, в родстве с которым я себя ощущал, и во многом мы, вероятно, были схожи»[2].

Но это родство не мешало Гейне чувствовать свое отличие от Байрона. Он представляет иной, новый этап в развитии человечества. «Право, в этот миг я живо чувствую, что я не принадлежу к тем, кто молится на Байрона или, вернее сказать, повторяет его богохульства, кровь моя не так уж черна от сплина...»[3]

Сплин Байрона, его безнадежно мрачный взгляд на жизнь уже не свойственны представителям молодого поколения. Они более отчетливо видят новые горизонты демократии.

Да, сплин Байрона уходил, но оставалась традиция Байрона — мастера политической поэзии. Вопросы политики, суждения на политические темы звучат в лирических отступлениях «Дон-Жуана». Байрон выработал в «Дон-Жуане» блестящие приемы политической публицистики.

---

[1] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. X, с. 121.

[2] Гейне Г. Полн. собр. соч. М.—Л., Academia, 1935, т. X, с. 131.

[3] Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 4, с. 92.

Злободневность и личная нота поэзии Байрона не преграждают ей путь к вечности. Конечно, забыты имена политических деятелей и полководцев, против которых ополчается Байрон. Но жива его ненависть к стяжательству, сервилизму, измене, подлости, политической ретроградности.

Байрон был родоначальником политической поэзии XIX века, которая поднялась в этом столетии на большую высоту. С поэтическим опытом Байрона, несомненно, связана «Германия. Зимняя сказка» Гейне. В ней нет законченного сюжета, как в «Дон-Жуане». Поэма написана в свободной форме. Гейне описывает свое свидание с родной страной и тоже прибегает к иронии и памфлету, также умеет поднять единичный факт до больших общечеловеческих обобщений.

При удивительном равнодушии и даже враждебности официально признанных английских поэтов викторианской эпохи к Байрону, истинными ценителями его поэзии в XIX веке были поэты, связанные с демократическим движением, в частности, с чартизмом. Имя Байрона и его стихи не сходили со страниц чартистских журналов. Унаследовав от Байрона политический радикализм и публицистичность, поэты эти чужды его демонизму и далеки от его мрачного разочарования, от мотивов пессимизма и отчаяния.

Легко сделать вывод: ценность и значение поэзии Байрона в том, что он был глашатаем национально-освободительной и революционной борьбы, мастером политической поэзии. Однако дело обстоит сложнее. Те национально-освободительные движения, участником и вдохновителем которых был Байрон, отнюдь не имели в истории такого значения, которое имела Великая французская революция, представляющая собой рубеж в истории всего человечества. Это были одни из многих национально-освободительных войн, которые озарили XIX век. И вскоре сошли на нет.

Поэтому важнее рассмотреть творчество Байрона во взаимоотношениях с Французской революцией XVIII века. И наиболее глубоко сделал это Достоевский. Он вывел значение Байрона из того периода разочарования в итогах революции, которое наступило в начале XIX столетия. «Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния. После иступленных восторгов новой веры в новые идеалы, провозглашенные в конце прошлого столетия во Франции,

в передовой тогда нации европейского человечества, наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали, столь обманувший веру людей, что никогда, может быть, не было в истории западной Европы столь грустной минуты... Новый исход еще не обозначился, новый клапан еще не отворился, и все задыхалось под страшно понизившимся и сузившимся над человечеством прежним его горизонтом. Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманутых его идеалах. Это была новая и неслыханная еще муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему. Это именно был как отворенный клапан»[1].

Мотивы разочарования, столь сильно выраженные Байроном, открывали человечеству новые горизонты. Надо было искать новые идеалы демократии. И человечество принялось их искать.

В этом заслуга Байрона в развитии демократии. Об этой его заслуге замечательно сказал выдающийся борец за свободу Италии, великий демократ Мадзини: «Демократия когда-нибудь вспомнит, чем она обязана Байрону»[2].

Человеческая личность, как известно, повторяет в своем развитии развитие общества. Байрон, как и другие поэты его времени, отражает юность этого общества. В развитии думающей и чувствующей личности неизбежны моменты разочарования и отчаяния, кризиса идеалов, которые толкают ее вперед, побуждают искать новые основы своих взглядов на мир.

И в этом смысле Байрон наш вечный союзник.

---

[1] Достоевский об искусстве. М., Искусство, 1973, с. 335—336.

[2] Мадзини Дж. Эстетика и критика. М., Искусство, 1976, с. 355.

ЕЩЕ О НАРОДНОСТИ „ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА“

тридцатые годы Пушкина называли «представнителем капитализирующего дворянства», «среднего дворянства», «дворянства, вытесняемого капитализмом». Теперь всем ясно, Пушкин — народный поэт. В этом не сомневается никто, начиная с почтенного литературоведа и кончая школьником.

Исходя из этого бесспорного положения многие наши пушкинисты вообще отказались от уточнения вопроса о мировоззрении Пушкина и обратились к изучению деталей пушкинского творчества и жизни, а то и просто ограничиваются комплиментами по его адресу.

А между тем из каждого учебника исторического материализма известно, что рассмотрение любого общественного явления требует классового анализа. Применимо ли это к Пушкину? Всем известно, что Белинский называл Пушкина дворянским поэтом. На это обычно отвечают, что Белинскому были неизвестны многие, скрытые цензурой факты, по-новому освещающие мировоззрение Пушкина и опровергающие эту формулу.

Нет, Белинскому было известно достаточное количество фактов, чтобы определить классовую позицию Пушкина. И мысль Белинского не противоречит тому, что Пушкин был великим народным поэтом. Но народность Пушкина — явление сложное и своеобразно переплетается с дворянскими чертами его мировоззрения. Мы хотим коснуться этой проблемы, анализируя величайшее пушкинское создание «Евгений Онегин».

Мы отдаем себе отчет, что о народности этого романа написано очень много. И тем не менее попытаемся представить свою версию этой проблемы.

Пушкин писал «Евгения Онегина» с мая 1823 года до осени 1830 года. Он возвращался к роману осенью 1833 года. В найденном Анненковым черновом плане романа есть такое примечание, раскрывающее время работы над книгой:

1823 года, 9 мая, Кишинев.
1830 года, 25 сентября. Болдино.

---

7 лет, 4 месяца, 17 дней.

Такие образом, роман создавался в течение долгого времени. Причем написан он был в период творческой зрелости, когда мировоззрение Пушкина уже окончательно сложилось. В связи с этим напомним некоторые общеизвестные факты. В первой половине 20-х годов Пушкин отказался от радикализма своей ранней молодости. Оптимистические надежды поэта на быструю победу революционных сил основывались на юношеском энтузиазме и недостаточно глубоком понимании реального соотношения сил. Жизнь разбила иллюзии Пушкина. Революционный подъем завершился победой реакции.

В 1821 году австрийцы подавили революцию в Неаполе и Пьемонте. Было подавлено революционное движение в Португалии, неудачей кончились попытки восстания во Франции. В 1823 году французские войска сокрушили революционные силы Испании, а вождь испанской революции Риэго был повешен.

В феврале 1822 года был арестован и увезен в Тираспольскую крепость В. Ф. Раевский, вслед за тем был отставлен от службы Михаил Орлов. Это было началом расправы царского правительства с «вольнодумцами» и смутьянами. После поражения декабрьского восстания реакция охватила всю страну.

Разочарование в перспективах революционной борьбы, которое наметилось у Пушкина, стало основой дальнейшего развития его мировоззрения. Пушкин сохранил нетронутым тот высокий идеал свободы, который сложился у него в дни его молодости. Но разочарование в перспективах и возможностях революционного движения привело его к мысли, что надо согласовать свои субъективные устремления с объективным ходом вещей, самой действительностью.

По совету Плетнева Пушкин написал письмо, рассчитанное на то, что его покажут государю.

В нем он дал следующую формулу своего отношения к жизни: «Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить объективному порядку и необходимости»[1].

А в записке «О народном воспитании» выразился еще более определенно: «Должно надеяться, что люди, разделявшие образ мыслей заговорщиков, образумились; что с одной стороны они увидели ничтожность своих замыслов и средств, с другой — необъятную силу правительства, основанную на силе вещей»[2].

Отказ от беспочвенного романтизма и иллюзий, стремление опереться на действительность были великим завоеванием Пушкина.

Луначарский чутко подметил это. Он писал о том, что «Пушкин применяет замечательные, почти гегелевские по своей глубине выражения. Он говорит о либералах и радикалах своего времени, что они должны понять необходимость и простить оной»[3].

Но поскольку Пушкин рассматривал правительство как необъятную силу, основанную на силе вещей, его рассуждения приобретали консервативный оттенок. Из этого возникала мысль — «помириться с правительством». Как мы знаем, помириться до конца с правительством Пушкин так и не смог. Но, к счастью, он и не был последователен. Его творчество было шире и глубже его теорий.

Став на позиции действительности, Пушкин совершил переход от романтизма к реализму. Если обратиться к ранним романтическим, так называемым «южным поэмам», то «Цыганы» знаменовали собой высший взлет этого романтизма.

Как известно, подобного рода романтизм был тесно связан с эстетикой декабристов. Наоборот, «Евгений Онегин» не был ни по-настоящему понят, ни по-настоящему оценен декабристской критикой. Это относится и к таким просвещенным и осведомленным в европейской литературе людям, как Н. Раевский.

В письме к брату от января 1824 года Пушкин пи-

---

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 203—204.

[2] Там же, т. 7, с. 307.

[3] Луначарский А. В. Собр. соч., т. I, с. 64.

сал: «Может быть, я пришлю ему (Дельвигу. — *А. Ш.*) отрывки из «Онегина»; это лучшее мое произведение. Не верь Н. Раевскому, который бранит его — он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал» [1].

Переписка Пушкина с защитниками декабристской эстетики свидетельствует о том, что спорили о возможности изображать в поэзии «низкую» действительность. А. Бестужев, например, настойчиво доказывал, что предметом поэзии может быть только высокое.

Пушкин говорит по поводу его письма: «Бестужев пишет много об «Онегине» — скажи ему, что он неправ: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? куда же денутся сатиры и комедии? следственно, должно будет уничтожить и «Orlando furioso», и «Гудибраса», и «Pucelle», и «Вер-Вера», и «Рейнеке фукс», и лучшую часть «Душеньки», и сказки Лафонтена, и басни Крылова etc., etc., etc., etc... Это немного строго. Картины светской жизни также входят в область поэзии... [2]

Ход мысли Пушкина очень любопытен. Предшественниками поэтов, изображающих светскую жизнь, он считал авторов шутливых поэм XV—XVIII веков. Сам Пушкин написал в этом духе «Руслана и Людмилу». Как справедливо отметил А. Л. Слонимский, роман «Евгений Онегин»» он рассматривал как продолжение этой линии [3]. Не случайно Пушкин называл своих читателей «друзья Людмилы и Руслана».

Но речь шла не просто о веселой поэзии. Дело заключалось в изображении обыденной жизни, прозы жизни. В связи с этим стоит и обращение к форме романа, форме, предназначенной для изображения прозаической действительности. Эта форма была подсказана Пушкину самой жизнью, точнее, характером главного героя.

Тот разочарованный, с охлажденной душой человек, который стоял в центре «Кавказского пленника» и «Цыган», по мнению Пушкина, был героем романа, а не поэмы. Говоря о «Кавказском пленнике», Пушкин замечал в письме к Гнедичу: «Характер главного лица, а

---

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, с. 86.
[2] Там же, с. 123.
[3] Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., Художественная литература, 1959, с. 311.

(действующих лиц всего-то их двое) приличен больше роману, нежели поэме...»[1]

«Евгений Онегин» и был романом, в центре которого стоял такой характер.

Обратившись к жизни действительной, Пушкин создает язык реалистического искусства, но создает его в условиях расцвета лирической поэзии.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАН

Пушкин великолепно знал историю европейского романа, внимательно следил за его современным развитием. Он метко выразил разницу между романом XVIII и XIX веков.

В отрывке «Роман в письмах» одно из действующих лиц замечает: «Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом?» Изменилась жизнь, изменился и герой литературы.

Героем романа XVIII века были Ловлас и Вальмон — хищники, обладающие своеобразной стратегией, помогающей им овладеть женщиной. Философию такого кавалера Пушкин выразил в следующих словах:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей
И тем ее вернее губим
Средь обольстительных сетей.
Разврат, бывало, хладнокровный
Наукой славился любовной,
Сам о себе везде трубя
И наслаждаясь не любя.
Но эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времян:
Ловласов обветшала слава
Со славой красных каблуков
И величавых париков.

Такому безнравственному герою противостоял в XVIII веке герой нравственный и добродетельный, например, скучноватый Грандисон.

XIX век выдвинул другого героя. Появился молодой человек, скептический и скучающий, разочарованный в буржуазной цивилизации и одновременно законное по-

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, с. 49.

рождение ее. Часто это демоническая натура, носитель зла, презирающий всякую мораль.

Как мы уже отмечали, важной вехой в изображении такого героя, была поэзия Байрона. Он представлен в ней целой галереей образов, начиная с разочарованного Чайльд Гарольда до носителя зла Люцифера.

К Байрону близок Метьюрин, автор романа «Мельмот-скиталец», написанного в 1820 году. Пушкин называл этот роман «гениальным».

Метьюрин сохранил веру в разум, но основу его взглядов составляет глубокое разочарование в идеалах Просвещения. Плоской и бесцветной буржуазной морали Метьюрин противопоставляет порок и зло. Герой романа, молодой человек по имени Джон Мельмот, приехал к своему умирающему дяде. У дяди был портрет какого-то загадочного человека. Дядя сказал про него: «Он еще жив».

После смерти дяди герой, грустный и скучающий, остается жить в его уединенном доме. Джон Мельмот находит здесь рукопись, в которой изложена история изображенного на портрете человека. Оказывается, это его предок, Мельмот-скиталец, так именуют его. Он воплощенный демон, который верит только в разум и смеется над всем святым. Мельмот обречен против своей воли бродить по свету и творить злые дела. Роман Метьюрина замыкает демоническую линию истолкования характера.

Иное истолкование дает французская литература. Впервые новый герой появился в повести Шатобриана «Рене» (1802). Герой этот раздираем внутренними противоречиями. «Я был полон благочестия, а рассуждал, как безбожник; сердце мое любило бога, а ум не признавал его, мое поведение, мои речи, мои чувства, мои мысли были лишь противоречиями, мраком, ложью». Герой чужд всякой добродетели, но и не имеет сил ни на какие решительные поступки. При том, что он ушел от буржуазной цивилизации, старость его души отражает ее раннее одряхление.

Среди произведений, «в которых отразился век и современный человек изображен довольно верно», надо назвать и роман Бенжамена Констана «Адольф» (1815). Стендаль сказал о нем: «Необыкновенный роман». Пушкин высоко ценил эту книгу.

В черновом тексте «Евгения Онегина» три эти романа — «Рене», «Мельмот» и «Адольф» — были названы

в числе книг, которые Онегин вместе с поэмами Байрона исключил из опалы.

В черновике предисловия к первой главе «Евгения Онегина» Пушкин замечал: «Очень справедливо будут осуждать характер главного лица — напоминающего Ч(ильд) child H(arolda)». Первоначально стояло «Адольфа».

В главе первой XXXVII строфа содержала в черновом варианте строчку

Но как, Адольф угрюмый, томный...

В романе Констана два главных действующих лица — Адольф и его возлюбленная Элеонора. Рядом со страстно любящей женщиной, жертвующей ради любви общественным мнением и материальным интересом, Констан ставит мужчину, обладающего известным благородством и честностью, но неспособного на сильные чувства, лишенного воодушевления и побуждений, которые исходили бы из сердца. Адольф боится, что отношения с Элеонорой лишат его успехов в обществе.

«Большое несчастие быть страстно любимым, когда сам не любишь»,— вот причина его трагедии. Настойчиво предупреждая любящую женщину, чтобы она была осторожнее, строя планы, как вырваться от нее, Адольф способен по отношению к ней на благородство, даже на самопожертвование. Он отдал бы свою жизнь, чтобы она была счастлива, но только без него.

Бенжамен Констан еще до Пушкина встал на путь изображения и анализа психологии, мыслей и чувств такого охлажденного душой и разочарованного героя, порождения цивилизации XIX столетия. Естественно, Пушкин должен был учитывать, что было сделано его предшественником. Но Пушкин не все принял у Бенжамена Констана.

Прежде всего он остро чувствовал и решительно отвергал те элементы мелодрамы, которые проскальзывали в правдивом и психологически верном романе Констана. Об этом свидетельствуют его замечания, сделаннные на полях романа [1].

Бенжамен Констан пишет: «Кидаюсь на землю; желаю, чтобы она расступилась и поглотила меня навсегда; опираюсь головою на холодный камень, чтобы утолил он знойный недуг, меня пожирающий».

Пушкин на полях: «вранье».

[1] Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. С.-Петербург, тип. импер. АН, 1910, с. 210.

Наш поэт углубил подход Констана к действительности. Французский писатель объясняет поведение героя особенностями его психологического склада. Пушкин стремится показать социальные причины, порождающие такой характер, рисует широкое социальное полотно.

Он противопоставил своему герою женщину совсем другого типа и создал коллизию, о которой и не помышлял французский писатель. Но дело не только в этом. Русский вариант разочарованного и демонического героя, как увидим, решительно отличается и от английского и от французского.

Обратимся теперь к форме романа.

Очень заманчиво возвести «Евгения Онегина» к байроновскому «Дон-Жуану». Посудите сами. Роман в стихах, эпическое произведение, изображающее прозу жизни, строфическая форма стиха, лирические и шутливые, юмористически-сатирические отступления, постоянные вторжения в повествование самого автора, все это наводит на мысль о зависимости Пушкина от Байрона и подражательном характере его романа. Как известно, сам Пушкин, поясняя, что за произведение он пишет, говорит о нем: «вроде «Дон-Жуана», — а в другом случае замечает, что оно «напоминает «Беппо», шуточное произведение мрачного Байрона»[1].

Однако когда друзья поэта начали настойчиво навязывать ему «Дон-Жуана» как образец, Пушкин ответил им резко и категорически: «Ты сравниваешь первую главу с «Дон Жуаном».— Никто более меня не уважает «Дон Жуана» (первые пять песен, других не читал), но в нем ничего нет общего с «Онегиным». Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня с а т и р а? о ней и помину нет в «Евгении Онегине». У меня бы затрещала набережная (Дворцовая.— *А. Ш.*), если бы коснулся я сатиры. Самое слово с а т и р и ч е с к и й не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен...»[2]

Очень точное определение.

В «Евгении Онегине» есть острые блестки сатиры. Но пафос романа совсем иной. В романе нет ни горькой сатиры, ни пессимизма, ни мизантропии Байрона.

---

[1] П у ш к и н А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, с. 74.
[2] Т а м ж е, т. 9, с. 135—136.

Почему же, когда идет речь о произведениях Пушкина, возникают ассоциации с произведениями европейской литературы? Дело в том, что Пушкин постоянно обращается к этой литературе и излагает ее мотивы и сюжеты, использует найденные ею формы. Здесь поэт как бы ведет своеобразную игру — и так, и не так.

Число общечеловеческих мотивов, с которыми имеет дело писатель,— не безгранично. Пушкин берет этот мотив у европейского художника и дает ему свое истолкование — русское.

Тургенев говорит, что Мериме видел заслугу Пушкина в умении «самобытно говорить общеизвестное» (Proprie communia dicere) и считал это самой сущностью поэзии. Приведем только один пример. Вот строфы из байроновского «Беппо», в которых дается характеристика графа.

Граф не одним был наделен талантом:
Прекрасно по-тоскански говорил,
Что крайне редко здесь; был модным франтом;
Французский знал язык; к тому же был
Во всем значенье слова музыкантом.
За критика серьезного он слыл,
Успеха не имела партитура,
Когда его звучала «seccatura»;

XXXII

Он криком bravo! пьес судьбу решал.
Уверенность терял оркестр смущенный,
Когда являлся граф; его похвал
Не заслужить боялись примадонны.

(Перев. П. Козлова)

Цитирование можно было бы продолжить. Всякий согласится с тем, что характеристика Онегина и его поведения в театре чем-то неуловимо похожа на эти строки. И одновременно не похожа. Ибо итальянский граф знаток музыки и актеров, а представитель русского светского общества легкомысленный дилетант.

Удивительно не то, что Пушкин брал мотивы из европейской литературы. Удивительно то, что, будучи прекрасно осведомленным в ней, он направлял собственное творчество по каким-то новым неизведанным путям, которые привели к созданию великой русской литературы.

Иная жизнь отражена в романе Пушкина, иная философия выражена в нем.

Белинский сформулировал это в очень простых и ясных словах: «...не только содержание, но и дух поэм Байрона уничтожает всякую возможность существенного сходства между ими и «Онегиным» Пушкина. Байрон писал о Европе для Европы... Пушкин писал о России для России,— и мы видим признак его самобытного и гениального таланта в том, что верный своей натуре, совершенно противуположной натуре Байрона и своему художническому инстинкту — он далек был от того, чтобы соблазниться, создать что-нибудь в Байроновском роде, пиша русский роман»[1].

Здесь возникает естественный вопрос — значит, Байрон европейский мировой писатель, а Пушкин писатель русский, национальный, а не мировой? Нет, это не так.

Мировое значение «Евгения Онегина», его идейная и художественная ценность никак не ниже мирового значения «Дон-Жуана» Байрона. Оно связано с той великой ролью, которую сыграл народ, выдвинувший Пушкина в истории человечества.

ПОЭТ И ЕГО ГЕРОИ

Выяснение вопроса о дворянском и народном в «Евгении Онегине» начнем с изучения его формы. Ключ к пониманию формы романа в известных словах Пушкина: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах,— дьявольская разница»[2].

Можно сказать, что роман в стихах Пушкина, так же как и поэма в прозе Гоголя,— очень точно выражают особенности того момента, который переживала тогда русская литература. Проза не заполнила еще всех сторон русской жизни, и передать эту жизнь можно было в романе в стихах или поэме в прозе.

Роман Пушкина появился в период величайшего расцвета лирической поэзии и теснейшим образом связан с лирикой самого Пушкина.

Эта связь с лирикой, выражающей внутренний мир поэта, определяет и все построение романа. Пушкин называет свое произведение «свободным романом». Он сохраняет и в его построении и в его стиле какую-то

---

[1] Белинский В. Г. Собр. соч., т. VII, с. 440—441.
[2] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, с. 73—74.

романтическую небрежность, неоконченность, фрагментарность. В посвящении он характеризует свое произведение как

...собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных...

Именует свой роман «небрежный плод моих забав», в заключение романа снова пишет о «строфах небрежных».

Романтическая свобода и небрежность проявляются и в своеобразной незаконченности романа, герои которого оставлены автором как бы на полпути, и в пропущенных строфах, в которых на первый взгляд тоже отразился авторский произвол.

Эта свобода формы безусловно связана с лирическим стихотворным характером романа. Ведь лирика в основе своей бессюжетна, стихотворение строится на основе развития чувства, а не сюжета.

И одновременно форма романа — форма необычайно емкая, дающая возможность затрагивать разнообразные стороны современной жизни, посвящать отдельные строфы общечеловеческим проблемам, трактовать современные вопросы литературной полемики:

Итак, еще роман не кончен. Это клад.
В его свободную вместительную раму
Ты вставишь ряд картин, откроешь диораму.

Но при всем субъективизме и кажущейся небрежности роман построен чрезвычайно продуманно. И в этом построении уже выступили оригинальные черты русского классического романа.

В отличие от «Дон-Жуана» Байрона, основанного на авантюрной композиции, с множеством приключений героя, композиция «Евгения Онегина» строится по другим законам.

В романе Пушкина нет сложной и замысловатой интриги, искусство построения его в простоте и естественности. Его простые и чистые линии, отсутствие нарочитых связок были оценены уже современниками.

Баратынский писал Пушкину: «Я очень люблю обширный план твоего «Онегина», но большее число его не понимает. Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного, но, разумеется, не находят. Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия,

жизнь во всех ее изменениях проходит перед их глазами...»[1]

Действительно, вся старая и новая Россия, Петербург и жизнь дворянской молодежи, сельская жизнь во всех ее проявлениях, дворянская Москва и петербургский свет — все раскрывается перед нами в романе.

Катенин выражается еще точнее: «Какая простота в основе и ходе! Как из немногих материалов составлено прекрасное целое! Два лица на первом плане, два на втором, несколько групп проходных, и довольно, и больше не надо!»[2]

Татьяна и Онегин на первом плане, Ленский и Ольга на втором, и «несколько групп проходных» — петербургские друзья Онегина, его отец и дядя, семейство Лариных, гости на именинах, Зарецкий и московская родня Татьяны, ее муж и петербургский свет — вот и все персонажи романа.

Пушкин сам назвал первую главу «кратким введением». В нем он описывает воспитание и жизнь своего героя в Петербурге, а также обстоятельства, приведшие его в деревню.

Вторая глава фактически продолжает это описание обстановки, характеристику действующих лиц — Ленского, семьи Лариных и в особенности Татьяны. Катенин был прав, когда говорил о второй главе: «Замечу тебе, однако (ибо ты меня посвятил в критики), что по сие время действие еще не начиналось»[3].

Оно начинается с самого начала третьей главы, с поездки Онегина в дом Лариных. Само действие развивается с гениальной простотой и симметрией. Письмо Татьяны к Онегину и речь Онегина во время свидания, его ответ ей. Письмо Онегина к Татьяне и ответ Татьяны Онегину. Между этими двумя композиционными центрами и разворачиваются все события романа — дуэль Онегина с Ленским, замужество Ольги, поездка Татьяны в Москву и ее замужество.

Сама своеобразная незавершенность романа, сама развязка его, как будто неожиданная, тесно связана с неразрешимостью противоречия, раскрытого в нем. И в этом роман является вполне законченным. Но и сам

---

[1] Баратынский Е. Разума великолепный пир. М., Современник, 1981, с. 90.

[2] Катенин П. А. Размышления и разборы. М., Искусство, 1981, с. 213.

[3] Там же, с. 262.

пропуск строк или строф только по видимости может рассматриваться как субъективность и проявление произвола.

Совсем наоборот. В нем отразилось стремление к концентрации, выразительности, сгущению и укрупнению.

Приведем два примера.

В третьей главе III строфа дана в сокращенном виде, пропущены последние 6 строк, описывающие пребывание Онегина и Ленского в доме Лариных. Но они и не нужны. Мы уже знакомы с Ларинами. Пушкину важно показать здесь проницательность Онегина, оценить Лариных его устами.

И другой пример.

После знаменитых строк II строфы восьмой главы:

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил... —

пропущены строки о благожелательном отношении к Пушкину Жуковского, Дмитриева, Карамзина, которые расхолаживают впечатление и снимают ударность и выразительность формулы о Державине.

Однако повествовательная часть романа не существует без личности поэта. Он составляет некий художественный центр, все время присутствует в нем.

Катенин писал по поводу первой главы «Евгения Онегина»: «Кроме прелестных стихов я нашел тут тебя самого, твой разговор, твою веселость»[1]. Пушкин был в жизни замечательным собеседником. Для беседующего Пушкина были характерны полная свобода и естественность, шутливость и юмор и вместе с тем глубина, элегичность, одушевленность.

Это и определяет полушутливый, полулирический стиль романа.

«Евгений Онегин» написан в форме свободного разговора, свободной болтовни поэта с читателем. Эта разговорность, этот стиль болтовни проявляется в том, что Пушкин обращается к разным темам, переходит от одной темы к другой, обсуждает то, что пришло в голову, предается воспоминаниям.

«Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя»,— сообщает он Дельвигу. В разговоре обычно обращаются к собеседнику. И Пушкин прямо обращается к читателю («и вы, читатель благосклонный»,

[1] Катенин П. А. Размышления и разборы, с. 269.

«кто б ни был ты, о мой читатель»), называет имена знакомых женщин («Мой друг Эльвина», «Зизи кристалл души моей»), адресуется к целым категориям людей («но вы, блаженные мужья», «Вы такие маменьки») и даже к самим героям романа.

То, что среди действующих лиц романа оказываются реальные люди, друзья Пушкина — Каверин, Вяземский,— связывает роман с современностью, придает всему происходящему злободневность и достоверность.

Но эта разговорность и шутливость легко переливается у Пушкина в высокую элегичность, веселость сменяется грустью, ирония растроганностью. Киреевский видел черты русского национального характера в какой-то особой задумчивости Пушкина и его способности погружаться в окружающую его жизнь и текущее мгновение. Так забывается Пушкин, рассказывая о посещении Онегиным театра или описывая петербургский бал. Поэт словно задумывается, глядя на предмет или запечатлевая мгновение.

Варнгаген фон Энзе пишет, что Пушкин как бы парит над своим предметом, который он то почти выпускает из рук, как праздную игрушку, то, как нечто весьма важное, болезненно прижимает к сердцу.

Так легко, словно паря над предметом, Пушкин в XXX строфе первой главы начинает размышлять о ножках. XXXI и XXXII строфы наполнены полушутливыми, полумадригальными излияниями, посвященными этим ножкам. Зато XXXIII строфа, начинающаяся словами: «Я помню море пред грозою», уже выражает глубокую страсть. Это серьезное и возвышенное выражение страсти находит в XXXIV строфе кульминацию в четырех торжественных строках, словно выбитых на меди, и призывающих самого поэта опомниться:

Но полно прославлять надменных
Болтливой лирою своей;
Они не стоят ни страстей,
Ни песен, ими вдохновенных.

Однако связь с лирической поэзией обнаруживается не только благодаря присутствию самого поэта в романе. Она выступает и при создании характеров главных действующих лиц — Ленского, Онегина, Татьяны.

И здесь немаловажную роль играет стихотворная форма романа. Пушкину надо было создать строфу, которая дала бы ему возможность сочетать лирические отступления с реалистическими картинами жизни.

Он и создал строфу, которая получила название «онегинской» [1].

Создавая ее, Пушкин действует весьма обдуманно, мастерски использует все виды рифмовки и достигает удивительной простоты и естественности.

Первое четверостишие основано на перекрестной рифмовке, второе на парной, третье на опоясанной, в конце идут две парные строки, носящие итоговый завершающий характер.

Таким образом, с точки зрения рифмовки, строфа выглядит так:

abababccddeffegg.

Обычно строфа связана смысловым единством, строфа — смысловая единица. Мысль, которая высказывается в ее первых строках, получает своеобразное развитие в последующих. Но Пушкин смог выразить смену своих настроений, передать свободную разговорную манеру свою только потому, что строфы его по содержанию разнообразны, подвижны, неповторимы. Какие-либо закономерности в развитии мысли в строфе найти очень трудно.

Например, в LVI строфе первой главы основная мысль о различии между поэтом и его героем высказана в первых четырех строках, а последующие десять только развивают ее.

В следующей, LVII строфе, первые две строки:

Замечу кстати: все поэты —
Любви мечтательной друзья —

содержат основную мысль, остальные двенадцать дают ее развитие.

Наконец, в LVIII строфе основная мысль опять содержится в первых четырех строчках:

Чей взор, волнуя вдохновенье,
Умильной лаской наградил
Твое задумчивое пенье?
Кого твой стих боготворил?

Но последующие десять строк не являются развитием мысли, высказанной в начале, а представляют собой ответ на заключенный в ней вопрос.

Такой перебой, смена основного направления мысли посередине строфы, порой сопровождаемая паузой, встречается в ряде строф.

[1] См. превосходную статью Л. Гроссмана «Онегинская строфа» в сборнике «От Пушкина до Блока. Этюды и портреты» (М., 1926). Мы берем из нее ряд примеров.

Как видим, строфы весьма разнообразны по своим смысловым устремлениям. Утверждение мысли, развитие, возражения — все это по разному сочетается в них.

Гораздо более определенно можно говорить о заключительном двустишии.

Оно завершает строфу при помощи острой шутки, изречения, неожиданного оборота или яркого образа. Часто оно носит афористический характер.

Мы встречаем здесь нечто эпиграмматическое, шутку, снижающую лирический взлет строфы:

Как ваше имя? Смотрит он
И отвечает: Агафон.

Чтоб каждым утром у Вери
В долг осушать бутылки три.

Но, господа, позволено ль
С вином равнять do-re-mi-sol?

Иногда последние две строки дают не шутку, а, наоборот, переносят все в возвышенный поэтический план:

С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.

...Все молчит;
Лишь море черное шумит.

Интересно, что подобную завершающую мысль может нести и последняя строчка:

Как Дельвиг пьяный на пиру.

или три строки:

Подобный ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад.

Строгая и законченная по форме строфа давала Пушкину возможность отчленить и выразить какую-то сторону действительности; сама определенность и законченность ее формы требовала законченности мысли. Это можно ясно показать именно на тех строфах, которые представляют собой уклонение от правила и не являют собой станс. Тема их перебрасывается в следующую строфу и возникает строфический enjambement.

В каждом конкретном случае подобное явление продиктовано именно смысловыми причинами.

Чтобы подтвердить это, возьмем конец XXXVIII — начало XXXIX строфы третьей главы. XXXVIII строфа содержит длинный период, рисующий бегство Татьяны, и кончается словами:

И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...
«Здесь он! Здесь Евгений!
О боже! Что подумал он!»

То, что описание переживаний и поведения Татьяны переходит из одной строфы в другую, показывает длительность и глубину захватившего ее чувства, его большой порыв. Переход из одной строфы в другую и выделение слова «Упала...» отмечает перерыв в ее движении, падение на скамью.

Нечто сходное мы видим в V и VI строфах главы пятой.

Вдруг увидя
Младой двурогий лик луны
На небе с левой стороны.

VI

Она дрожала и бледнела.

Татьяна унесена и захвачена порывом чувства, и оно перерастает рамки строфы. Несколько иначе, но тоже смысловыми причинами, объясняется перенос из XV в XVI строфу восьмой главы:

Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*. (Не могу...

XVI

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести...

Переход из одной строфы в другую объясняется трудностями, которые представляет перевод этого слова, возникла запинка и разрешилось все в следующей строфе.

Сам характер рифмовки, применяемой Пушкиным в «Евгении Онегине», отличается от рифмовки других его произведений и обусловлен идейным содержанием романа и его реалистическим устремлением.

Этот характер рифмовки направлен против канонов, правил и установлений, которые выдвинуты были законодателями классицизма. Для передачи разговорной интонации романа поэт нарочито прибегает к незатейливым рифмам, рифмует составное слово с простым, слова с одинаковыми корнями, родственные грамматические образования.

В «Домике в Коломне» Пушкин вспоминал:

Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? — спрошу.
Так писывал [Шихматов] богомольный;
По большей части так и я пишу.

Эти слова относятся прежде всего к «Евгению Онегину». Наглагольных рифм в романе очень много, можно даже сказать, что их большинство.

Очень легко назвать такие незатейливые рифмы: занемог — мог, разрешила — забыла, спешит — говорит, прикажи — откажи и т. д.

На основе этих наглагольных рифм Пушкин достигал удивительного мастерства и выразительности. Вот четыре строчки, построенные на наглагольных рифмах:

Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил: «Вы ко мне писали,
Не отпирайтесь. Я прочел...»

Поэт дает и простые элементарные рифмы другого типа, рифмы, основанные на словах слишком схожих: старина — новизна, по-французски — по-русски, нас — вас, дворянский — мещанский и т. д.

Такой характер рифмовки, при котором для создания произведения, стоящего на высочайшей вершине искусства, используются самые простые, естественные, напрашивающиеся рифмы, возможен только в классический период развития поэзии. Он связан с народностью романа и облегчил превращение его в общенародное достояние, помог его популярности.

Но основной рифменный фон, на котором идет повествование в романе Пушкина, не мешает ему дать весьма остроумные и поразительно оригинальные риф-

мы. Появление их всегда обусловлено содержанием романа. Поэт сам посмеивается над условностью стихотворной формы, над неизбежно приходящими рифмами:

Мечты, мечты! Где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма *младость?*

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!).

Появление таких рифм-каламбуров связано с шутливой разговорной формой романа. Реалистический характер романа обусловил то, что поэт рифмует слова иностранного происхождения, инициалы, вензеля и сокращенные слова. Каламбурный эффект этих рифм связан с тем, что впервые вполне прозаические слова становятся предметом рифмовки: etcetera — добра, детьми — endormie, tête-à-tête — лет, benedetta — поэта, позволено ль — do-re-mi-sol.

Реалистическая тенденция романа проявляется в том, что поэт вставляет в свои стихи и рифмует большое количество иностранных и русских имен собственных, географических и реальных терминов.

Дама — Бентама, Сенека — Мартын-Задека, Walter Scott — расход, лимоном — Отоном, Малек-Адель — постель и т. д.

Причем Пушкин отнюдь не преследует цель дать парадоксальную игру рифм. Он строит порой строки и рифмы на перечислении имен, но делает это, чтобы подчеркнуть прозаический характер материала, с которым имеет дело.

Итак, Пушкин создал стихотворную форму, одновременно стройную, гармоничную и подвижную, живую.

В своей замечательной рецензии на пушкинский «Временник» Мих. Лифшиц сказал, что народность Пушкина заключается не только в том, что он брал у народа, но и в том, что он дал народу. Строфа «Евгения Онегина» великое достижение артистической поэзии. И Пушкин дал ее своему народу.

Но обратимся к героям романа.

Роман возник как бы на основе пушкинской лирики 10—20-х годов.

Уже Варнгаген фон Энзе проницательно заметил, что Онегин и Ленский как бы две части души поэта, кото-

рый воплотил свой внутренний мир в двух персонажах[1]. Действительно Пушкин последовательно прошел стадию развития, близкую к духовному миру Ленского, и разочарование на манер Онегина.

Причем он удержал в своем сознании некоторые мотивы, близкие его главным героям. Но Пушкин смог возвыситься над своими героями, взглянуть на них со стороны. Создавая эти образы, он не ограничился отражением своего внутреннего мира, дополнил и расширил его, опираясь на наблюдения над своими современниками, молодыми людьми своего поколения. Это единство субъективного и объективного подкрепляется лирическими отступлениями. Толчком для тех мотивов, которые развивает в них сам поэт, часто служат ситуации, в которых оказались персонажи, их мысли и чувства. Причем внутренний мир самого поэта то сближается, то расходится с духовным миром действующих лиц.

В образах Ленского и Онегина Пушкин представил два варианта дворянского молодого человека того времени — возвышенного и пылкого идеалиста и трезвого скептика, который скучает в современном обществе.

Пушкин давно уже прошел стадию Ленского и ясно видел узость и отвлеченность его жизненной позиции. Гораздо сложнее обстоит дело с Онегиным, личностью неизмеримо более значительной и глубже смотрящей на жизнь.

Итак, Ленский.

В поэзии Жуковского, одушевленной и проникнутой восторженным идеализмом, возник образ романтического мечтателя.

В творчестве молодого Пушкина была группа стихотворений, связанных с этой поэзией. Внутренний мир юноши-поэта, человека прекрасной и возвышенной души, овеянного романтической меланхолией, получил отражение во многих лирических созданиях Пушкина, начиная с таких стихотворений, как «Мечтателю» и «Певец», и до «Умолкну скоро я...», «Гроб юноши», «Мне вас не жаль».

Встречаюсь я с осьмнадцатой весной...
Моя стезя печальна и темна...
Вся жизнь моя — печальный мрак ненастья,
Я слезы лью, я трачу век напрасно,
Мучительным желанием горя.

[1] Зелинский В. Русская критическая литература о произведениях Пушкина, ч. 4. М., 1913, с. 114.

Поистине, сам Пушкин пел «увядший жизни цвет без малого в осьмнадцать лет». Он воспринял эту романтическую печаль, романтический культ любви и дружбы.

Пушкин изобразил Ленского «с нежностью, какую человек питает к мечтам своей юности, когда он полон надежды, чистоты и неведения» [1],— писал Герцен.

Глава, в которой повествуется о дуэли и смерти Ленского, имеет эпиграф из Петрарки: «Там, где под туманными и короткими днями родится племя, которому не больно умирать». Пушкин показал в образе Ленского одного из представителей этого племени, который способен был озарить мир своей поэтической славой.

Но Пушкин стоит теперь на позициях действительности. И с этих позиций может трезво взглянуть на такого поэта-романтика. Он исторически верно изобразил его в образе молодого помещика, получившего образование в Германии, набравшегося там возвышенных идей, поклонника Канта и последователя Гете и Шиллера.

Однако стихи Ленского носят банальный романтический характер, а сам он совершенно лишен чутья жизни действительной и полон фантастических представлений о любви, дружбе и поэтическом избранничестве. Пушкин непоколебимо объективен. Описывая смерть молодого поэта, он говорит прочувствованные слова о гибели юного романтика с возвышенной душой. Однако в одной строфе открывает и другую возможность — превращения прекраснодушного мечтателя в пошлого помещика, погрязшего в мелочах деревенского быта.

Рассказывая о чтении Пушкиным своего романа, Вяземский замечает: «при стихе

Друзья мои, вам жаль поэта...

Один из приятелей его сказал: «Вовсе не жаль» — «Как так?» — спросил Пушкин. — «А потому, — отвечал приятель,— что ты сам вывел Ленского более смешным, чем привлекательным. В портрете его, тобою нарисованном, встречаются оттенки карикатуры». Пушкин добродушно засмеялся, и смех его был, по-видимому, выражением согласия на сделанное замечание» [2].

Гораздо сложнее отношение Пушкина к Онегину. Ведь Ленский — фигура второго плана, призванная от-

---

[1] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, с. 205.

[2] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. VII. СПб., Шереметьев, 1882, с. 320.

тенить характер героя романа, названного «Евгений Онегин».

Как известно, тип Онегина является реалистической разработкой того характера, который в романтическом освещении дан в образе пленника и Алеко. Над «Цыганами» Пушкин даже работал параллельно с «Евгением Онегиным». Строки «Цыган», характеризующие Алеко:

Но, Боже, как играли страсти
Его измученной душой,—

первоначально относились к Онегину.

Известно, что в образе пленника поэт хотел изобразить самого себя. Имя героя «Цыган» связывает его с Пушкиным.

В образе Онегина Пушкин тоже воплотил важную сторону своего духовного развития. Скептическое отношение к миру, мотивы разочарования были свойственны самому поэту и нашли отражение в некоторых его лирических стихотворениях начала 20-х годов и прежде всего в знаменитом стихотворении «Демон».

Известно из замечаний самого Пушкина, что в образе демона он представил тот дух скептицизма, сомнения и разочарования, который посетил его в этот период его духовного развития. Весьма знаменательно, что первоначально «Демон» должен был составлять единое целое со стихотворением «Свободы сеятель пустынный...», в котором Пушкин выразил глубокое разочарование в перспективах революционной проповеди.

Образ Онегина бесспорно связан с фигурой демона. Поэт работал над стихотворением «Демон» в октябре 1823 года и завершил работу над ним в начале декабря того же года. 14 октября Пушкин написал 48-ю строфу первой главы романа, где он рассказывает о своем знакомстве с Онегиным и о том влиянии, которое имел на него этот человек. Ситуация аналогичная основной ситуации стихотворения «Демон».

Пушкин воплотил в образе Онегина не только собственные душевные переживания и умонастроения. Он обобщил многие черты молодого поколения дворянской молодежи. Современники единодушно указывали, что Пушкин изобразил в образе демона Александра Раевского. Мемуары, письма, дневники того времени свидетельствуют о том, что черты разочарования и скепсиса были свойственны многим молодым людям. Пушкин мог увидеть их у таких своих знакомцев, как Александр Раевский, Чаадаев, Каверин, Щербинин.

Разочарование и скептицизм их порождены общественными причинами — разочарованием во всем историческом движении, связанном с Французской революцией и ее последствиями, разочарованием в той обстановке, которая сложилась в России после Отечественной войны 1812 года.

В образе Онегина мы снова видим сочетание субъективных личных настроений самого поэта и обобщения черт многих представителей молодого поколения.

Это были люди того же круга, что и герои 14 декабря. Но, как правило, они были чужды декабристскому движению. Причину этого хорошо объяснил один из самых ярких людей этого типа Чаадаев: «...меня называют демагогом (то есть революционером.— *А. Ш.*)! Глупцы! они не понимают, что кто презирает свет, не станет заботиться о его исправлении»[1].

Взаимоотношения Пушкина и Онегина начнем рассматривать со знакомой нам с детства шутливой характеристики Онегина и его воспитания.

Свою близость к герою Пушкин подчеркивает самой формулой:

Онегин — добрый мой приятель...

И дальше, насмешливо рассказывая о скудном и поверхностном образовании Онегина, словами:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,—

снова ставит себя в непосредственную близость к герою. Поэт наделяет Онегина многими собственными или близкими себе чертами. Как и сам поэт, Онегин получил свободу и бросился во все развлечения петербургского света. Пушкин придал своему герою собственные эпикурейские устремления, свой дендизм и свое безукоризненное умение держать себя в обществе, свой совершенный французский язык и даже свою заботу о внешности. Однако их сближает и нечто большее.

Быстрое разочарование Онегина в светской жизни, то, что она рано прискучила ему, что он стал равнодушен и впал в хандру, делают ему честь. Пушкин признает естественность и закономерность этого разочарования в людях, неизбежность «онегинских» настроений для каждого мыслящего человека.

---

[1] Цит. по кн.: Гершензон М. П. Я. Чаадаев. С.-Петербург, тип. Стасюлевича, 1908.

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей.

Конечно, Онегин не Пушкин. И поэт считает нужным отделить себя от своего героя. Это различие между ними уже в том, что Онегин «бранил Гомера, Феокрита», что был ему чужд «упорный труд» и он не сделался поэтом.

Пушкин специально оговаривает: Онегин не его портрет, писал он о другом, а не о себе самом. Пушкин выдвигает принцип объективно-реалистического творчества.

И все же Онегин близок Пушкину. Он его приятель и собеседник, человек его круга и его уровня, они понимают друг друга с полуслова. Тот взгляд на жизнь и на человека, который объединяет Онегина и его создателя, сложился не только под влиянием их собственных размышлений. Он был подкреплен философским сочинением. Мы имеем в виду книгу французского материалиста Гельвеция «Об уме» (1758). Не случайно в черновике романа книга эта названа в числе тех произведений, которые Онегин исключил из опалы и сохранил в своем кабинете.

Она помогает уточнить миропонимание и героя и автора.

Игру страстей мы знали оба,—

пишет Пушкин о себе и об Онегине. И в этом было их великое преимущество. Согласно Гельвецию, страсти духовно обогащают человека, придают ему то напряженное внимание, которое становится источником его умственного превосходства.

Гельвеций полагает, что личный интерес лежит в основе всего поведения человека. Так, например, дружба вытекает из реальных потребностей людей — одни нуждаются в удовольствиях, другие в собеседнике, третьи в деньгах. Мысли Гельвеция о дружбе служат трезвым противоядием против идеальных романтических представлений о ней.

Рассказывая о дружбе Онегина и Ленского, гневно выступая против своих «друзей» — врагов и клеветников, Пушкин, как и Онегин, развивает эти мысли французского философа.

Онегин — человек действительной жизни, он не любит ничего ложного, фальшивого, он презирает людей за их мелочную возню. Онегин умен, проницателен, он с одного взгляда понимает людей и верно судит о них.

Он сразу понял, что отличает Татьяну от Ольги, он смог понять Ленского, он оценил даже здравый толк Зарецкого. И при этом Онегин гораздо шире и благороднее того жизненного принципа, который избрал.

Говоря об эгоизме и культе Наполеона, овладевшем людьми, Пушкин пишет:

Сноснее многих был Евгений;
Хоть он людей, конечно, знал
И вообще их презирал,
Но (правил нет без исключений)
Иных он очень отличал
И вчуже чувство уважал.

Поведение Онегина отмечено чертами такта, ума, порядочности и благородства.

Он чуждался и избегал невежественных и своекорыстных деревенских помещиков, он снисходительно выслушивал восторженные излияния Ленского.

Конечно, в поведении Онегина, получившего письмо Татьяны, было нечто, о чем Пушкин сказал:

Давать уроки в тишине.

Но поэт был прав, защищая своего героя. Онегин поступил с Татьяной умно, честно и благородно. Письмо разбудило в нем живые чувства, но он разумно отверг любовные притязания молодой девушки.

Человек трезвого и скептического ума, способный быстро пресыщаться и искать новое, он не мог удовлетвориться семейным кругом и деревенской идиллией.

Единственный эпизод, в котором поведение Онегина заслуживает осуждения,— бал и дуэль с Ленским. Однако и здесь его поведение сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Ведь после бала

Евгений
Наедине с своей душой
Был недоволен сам собой.

X

И поделом: в разборе строгом,
На тайный суд себя призвав,
Он обвинял себя во многом...

Во всех перипетиях, связанных с дуэлью, Онегин вел себя, как подобает светскому человеку, движимому пружиной чести. Он сразу дал согласие на дуэль, проявив безукоризненную вежливость. Но здесь выразились и некоторые особенности его жизненной позиции. Онегин

выразил пренебрежение к противнику и его секунданту, опоздал к назначенному часу и выбрал в качестве секунданта своего камердинера.

Почему Онегин выстрелил?

В этом выразилось его равнодушие и привычка следовать требованиям светского общества. В результате этого Онегин, подобно Мельмоту, совершил зло — убил Ленского и отправился странствовать. Однако, в отличие от английского демона, он был глубоко расстроен своим поступком.

Из довольно многочисленных строф четвертой главы, рассказывающих о том, как Онегин обернулся «патриотом», возненавидел Европу, влюбился в «святую Русь» и отправился странствовать, Пушкин при жизни опубликовал только часть. На первый взгляд он проявил здесь ту же романтическую свободу и небрежность. Однако это не совсем так. Пушкин отобрал именно то, что необходимо для углубленного раскрытия концепции романа.

Аполлон Григорьев превосходно определил смысл путешествия, сказав, что здесь дана праздная, тяготящаяся собой жизнь на очной ставке с жизнью деятельной, суетливо-хлопочущей [1]. Действительно, Пушкин сохранил строфу, рисующую Нижний Новгород и ярмарку, чтобы противопоставить своему скучающему и тоскующему герою общество, которое «суетно хлопочет», противопоставить обманщиков, которые привезли сюда поддельные, фальшивые и бракованные товары,— мир, в котором царит меркантильный дух.

Это живой контраст Онегину. Такой же контраст его мыслям, чувствам и настроениям представляет то, что он видит на Кавказе. Находящиеся там люди хотят вылечиться и восстановить свою утраченную молодость и силы. Онегин, наоборот, сам тяготится своими силами.

Ах, создатель!
Я молод, жизнь во мне крепка;
Чего мне ждать? Тоска, тоска! —

последнее обращение Пушкина к Онегину — начало восьмой главы, где он защищает его от людей благоразумных и ординарных. Ведь

посредственность одна
Нам по плечу и не страшна.

---

[1] См.: Григорьев А. Литературная критика. М., Художественная литература, 1967, с. 178.

Как видим, при всей типичности трезвого скептического взгляда на жизнь, свойственного Онегину, он безусловно отличается от демонов и вампиров европейского романтизма.

Об этом очень убедительно сказал Аполлон Григорьев: «Мрачный сплин и язвительный скептицизм Чайльд-Гарольда заменился в лице Онегина хандрою от праздности, тоскою человека, который внутри себя гораздо проще, лучше и добрее своих идеалов, который наделен критической способностью здорового русского смысла, т. е. прирожденною, а не приобретенною критической способностью, который критик, потому что даровит, а не потому, что озлоблен, хотя и хочет искать причин своего критического настройства в озлоблении и которому та же критическая способность может — того и гляди — указать дорогу выйти из ложного и напряженного положения на ровную дорогу»[1].

Онегин проще и лучше своего принципа, он человек высокого ума и высокого благородства, и он может выйти на ровную дорогу.

В седьмой главе возникает вопрос — уж не пародия ли он? Вопрос этот возникает одновременно и у самого поэта, и у его любимой героини.

Нет, Онегин не пародия, не человек, подражающий кому-то, корчащий из себя что-то. Характер Онегина вполне органический характер.

Евгений Онегин — первое в нашей литературе изображение русского человека, стоящего на уровне европейского развития, европейской цивилизации; человека, для которого эта цивилизация стала чем-то органическим, стала второй натурой.

Герцен сравнивает человека такого типа с Прометеем, укравшим огонь цивилизации, которого карает за это Зевс. Эта кара — страдания мыслящей личности от сознания несовершенства существующего. Но Пушкин не ограничился тем, что наделил своего «демона» благородством и человечностью. Он противопоставил ему женский характер великой нравственной цельности и чистоты. И в этом смысле своеобразно развенчал его.

Поэт называет Онегина «мой спутник странный», о Татьяне говорит: «верный идеал» и «милый идеал».

У Пушкина было ясное представление о том, что такое идеал. И он противопоставлял его поэтам XVIII ве-

---

[1] Григорьев А. Литературная критика, с. 175.

ка, утверждавшим, что цель искусства — польза. «Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение»[1],— пишет он.

Для реалистического искусства идеал не менее важен, нежели для классицизма и романтизма, но реализм исходит из реальности идеала, наличия идеальных черт в самой действительности[2]. Пушкин воплотил свой идеал в образе Татьяны. Но шел к этому особым путем.

Мы приводили слова Варнгагена фон Энзе, что Онегин и Ленский отражение двух сторон души поэта. В еще большей степени отражением души поэта оказывается Татьяна.

«Поэт в своей 8 главе сам похож на Татьяну»,— писал Кюхельбекер[3].

В своей прекрасной книге «Мастерство Пушкина» А. Слонимский отмечает, что образ Татьяны уже с первой главы начинает доминировать в романе, а ее внутренний мир — совпадать с внутренним миром поэта, как он выступает в лирических отступлениях романа. Характеристике Татьяны способствуют другие женские образы романа. Они очень конкретны и исторически объясняют, как сложился ее характер, сформировался ее психологический облик.

Повествуя об увлечении Татьяны европейскими романами, Пушкин попутно рассказывает о жизни ее матери. Она представляет собой комическую параллель, комическое предвосхищение судьбы самой Татьяны. Пушкин исторически точно показывает, что в XVIII веке у девушки из дворянской среды не было ни по-настоящему развитого внутреннего мира, ни настоящей культуры чувства. Ее воображение занимал герой, о котором она слышала от своей кузины, модный герой XVIII века, добродетельный Грандисон. Он воплотился для нее в таком бравом облике:

Сей Грандисон был славный франт.
Игрок и гвардии сержант.

Мать Татьяны, как впоследствии сама Татьяна, вышла замуж без любви. Ее увезли в деревенскую глушь, где она страдала и тосковала, но скоро по-своему тоже пришла к «примирению с действительностью».

---

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7, с. 212.

[2] Коваленская Т. Русский реализм и проблема идеала. М., Изобразительное искусство, 1983, с. 5.

[3] Кюхельбекер В. Путешествия, дневники, статьи. Л., Наука, 1979, с. 99—100.

Характер Татьяны, девушки, обладающей глубоким и содержательным внутренним миром, мог сложиться только в начале XIX века и только в дворянской среде. Для понимания этого очень важен разговор с няней и рассказ няни о своем замужестве. Значение этого рассказа объяснил Белинский: «В словах няни, простых и народных, без тривиальности и пошлости, заключается полная и яркая картина внутренней домашней жизни народа, его взгляд на отношение полов, на любовь, на брак»[1]. Крестьянская женщина, придавленная социальным и семейным гнетом, бесправная и забитая, и не слыхала про любовь, покорно подчинялась отцу и свекрови.

Пушкин отнюдь не идеализирует родителей Татьяны и их семейный уклад. Отец Татьяны, «господний раб и бригадир»,— заурядный помещик и личность совершенно незначительная. Ее мать, стоящая выше своего мужа и даже управляющая им и имением, обладает чертами барыни-крепостницы. Привлекает Пушкина в их семейном укладе близость к патриархальной народной жизни, к стародавним обычаям и нравам. Именно в такой семье могли дать дочери простонародное имя Татьяна.

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.

Эта с детства знакомая нам строфа, очень многое раскрывает в концепции романа. Поверхностное просвещение, проникшее в дворянскую среду, проявило себя как полупросвещение и жеманство. Пушкин противопоставляет ему народную жизнь. Он берет в помещичьем быте и нравах то, что сближает их с народной, крестьянской жизнью.

Татьяна выросла в деревне. Это самобытный и сильный женский характер, натура глубокая и цельная. Она стоит близко к народному миру, связана с миром преданий и поверий, со всей поэзией народной жизни, но Татьяна — дворянская девушка, она типичная барышня

С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках.

Ее внутренний мир сформировали романы Ричардсона, Руссо, Жермены де Сталь, книги, рисующие

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 491.

любовь и переживания молодой женщины. Они развили в ней романтически-мечтательное представление об отношениях мужчины и женщины.

Только девушка-дворянка имела досуг и обладала известной самостоятельностью, могла читать книги, развивать свой внутренний мир, думать о любви, терзаться любовными муками и принимать участие в решении своей судьбы.

Это сочетание близости к народным корням с европейской культурой, открывшей ей сложность и глубину любовных переживаний, неповторимая особенность уездной барышни Татьяны.

Решив написать письмо Онегину, Татьяна пишет его на французском языке. На этом языке читала она свои излюбленные романы, в которых толковалось о страсти, любви, тонких и глубоких психологических коллизиях.

Сам Пушкин «перевел» его на русский язык. Великий мастер нашел слова, чтобы передать мысли и чувства русской женщины. Вяземский говорит об этом письме: «Письмо Татьяны не отзывается авторством. В нем слышится женский голос, гибкий и свежий. Автор сказывал, что долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну. Боялся сбиться на академическую оду, думал написать его по-французски, но наконец счастливое вдохновение пришло кстати и сердце женское запросто и свободно заговорило русским языком»[1].

Письмо барышни-дворянки с гениальной силой выразило чувства русской женщины.

Замечательно, что в письме Татьяны Пушкин отказывается от строфического построения. Проникнутое наивной мечтательностью, наивной страстью и романтической восторженностью, оно построено на беспрерывном потоке строк, объединенных единым потоком чувства.

Татьяна, ожидающая Онегина,— взволнованная, мятущаяся молодая девушка. Но заметьте, Пушкин дает это объяснение на народном фоне:

В саду служанки на грядах
Сбирали ягоды в кустах
И хором по наказу пели
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели
И пеньем были заняты:
Затея сельской остроты!).

[1] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. II, с. 23.

Деталь крепостного быта демонстрирует иное положение этих девушек в обществе, нежели положение Татьяны. Однако это только одна сторона. Приводя песню девушек, народную песню, которую пели служанки, Пушкин проводит аналогию между Татьяной и девушками, между ее письмом и их песенкой. Они заманивали молодца, а сами боялись, что он подслушает их песенки заветные. Противоречивость поведения девушек вполне похожа на поведение Татьяны. Так внутренний мир дворянской девушки, воспитанной на французских романах, сопоставляется с чувствами девушек-крестьянок.

Пятая глава еще теснее подчеркивает связь Татьяны с этим народным крестьянским миром. Интересно, что эпиграфом к главе служат слова Жуковского из его баллады «Светлана»:

О, не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана.

Романтическая поэзия Жуковского вводила русских читателей в мир сверхъестественного, пробуждала в них интерес к прелести и жути народных преданий. Чтение баллад, подобных «Светлане», обостряло чувства Татьяны, помогало ей глубже и острее воспринять мир народных обычаев и поверий.

Но реалист Пушкин преобразует условный образ Светланы в реальный образ дворянской девушки, связанной с народным миром. Он дает реалистическое описание обряда гаданья, вставляя в него народные песни и народные обороты, и даже комические детали.

Мы говорили уже, что в лирических отступлениях, связанных с Онегиным, Пушкин то сближается с ним, то отталкивается от него. Наоборот, все повествование о Татьяне и лирические отступления, ей сопутствующие, проникнуты глубоким сочувствием и состраданием к ней. Мы все время чувствуем близость внутреннего мира поэта к ее внутреннему миру.

Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно — так и быть
С Татьяной нам не ворожить.

Или:

Я так люблю Татьяну милую мою.

Сон Татьяны, весь построенный на мотивах русской природы и русских сказок, как известно, предвосхищает

дальнейшее развитие романа. Если чудища, собравшиеся там, имеют аналогию с теми «чудищами», которые собрались на именины Татьяны, то Онегин, сказавший «мое» и убивший Ленского,— фантастическое изображение того, что произойдет.

Поучительно сопоставить эпизод «Сна Татьяны» с балладой Пушкина «Жених», написанной несколько раньше. Сам образ Татьяны чем-то близок образу Натальи. Как известно, Пушкин хотел даже сначала назвать героиню своего романа Наталья. В черновой рукописи баллады тоже сохранилось свидетельство того, что поэт колебался между именем Татьяны и Натальи. Несомненно, имя «Наталья» также воспринималось как близкое к «старине» и «девичьей». Но Наташа, купеческая дочь, принадлежит к сословию, непосредственно связаному с народом.

В «Евгении Онегине» Пушкин с огромной смелостью вводит в этот народный мир дворянскую девушку, читательницу европейских романов. Сама жизнь приближает их друг к другу.

Пунктиром намечает Пушкин дальнейшую психологическую эволюцию Татьяны. Печальные события — дуэль и смерть Ленского, очевидно, имели большое влияние на ее духовный мир.

Но особенно важно то знакомство с кабинетом Онегина, которое описано в седьмой главе. Глава эта показывает духовный рост Татьяны, прояснение ее взгляда на Онегина. Если раньше Онегин был изображен изнутри и биография героя переплеталась с биографией поэта, то теперь он показан со стороны, таким, каким воспринимает его Татьяна.

Глава начинается описанием весны. Это воскресение и оживление природы. Оно созвучно мыслям и чувствам Татьяны, тяжело пережившей гибель Ленского. Сейчас душа ее воскресает после тяжелого горя. Но оно созвучно и мыслям, и чувствам самого Пушкина, который словно сливается с ней в этом.

Описание дома Онегина, его кабинета, его книг дано через восприятие Татьяны. Пушкин гениально передает здесь язык вещей, которые как бы сами характеризуют своего владельца. И портрет Байрона, и бюст Наполеона, и выбор книг — зеркало, в котором отразилась душа Онегина. И Татьяна начинает понимать: Онегин — скептик и отрицатель, натура ищущая и демоническая.

Катенин полагал, что если изъять из романа путешествие Онегина, то переход от Татьяны — уездной барышни, к Татьяне — светской даме, будет недостаточно обоснован. Напрасные опасения. Пушкин правдиво и безукоризненно точно передал развитие ее цельной личности.

Расставшись с непосредственностью и наивностью своих девических лет, Татьяна обрела новые человеческие качества, которые явились органическим развитием ее характера.

Любовь составляет содержание жизни Татьяны. Сила, устойчивость и стойкость чувства, при внешней сдержанности и целомудрии — таковы черты русского женского характера, запечатленные Пушкиным. Но любовь эта не эгоистическое чувство, она не противопоставлена человечеству, не оторвана от него. Изображая Татьяну, ставшую светской дамой, Пушкин бесспорно воплощает в ней свой идеал. Она вполне овладела светской манерой держать себя, и именно эта абсолютная светскость привела Татьяну к естественности, простоте, непринужденности.

Естественность, простота и непринужденность, являющиеся следствием полного и свободного владения всеми правилами светского тона, были, по Пушкину, необходимы каждому порядочному человеку.

В одном из писем к жене он писал: «Если при моем возвращении я найду, что твой милый простой аристократический тон изменился, разведусь, вот те Христос, и пойду в солдаты» [1].

Дело заключается не в том, чтобы отказаться от развития, а в том, чтобы довести это развитие до такой высоты, когда оно становится естественным самочувствием, рождает новую простоту.

Как отметил А. Слонимский, сама поза Татьяны, которую неожиданно застал Онегин:

Письмо какое-то читает
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой,—

поза простой русской бабы. Татьяна чувствует так же, как русская деревенская женщина. Да, светская дама Татьяна сохранила непосредственность, простоту, глубину чувства, свойственного прежней Тане.

---

[1] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 140.

Поведение Татьяны и ее отношение к притязаниям Онегина тоже определяются этой новой манерой жить.

Создавая свой роман, Пушкин стоял на позициях действительности. Роман должен был создать образ положительного персонажа, положительной героини, которая нашла опору в самой действительности и обрела гармонию.

Таким идеалом должна была стать Татьяна. Она примирилась со своей судьбой, согласилась с тем, что предлагала ей мать, вышла замуж за князя и стала жить как положено. Но это только видимость гармонии.

Правда жизни, реализм Пушкина вносят свои коррективы. Он дает изображения дисгармонии, невозможности примирить противоречия. Татьяна внутренне тяготится своим положением светской дамы, она сохранила мучительную любовь к Онегину, тяготеет к простой и естественной деревенской жизни, она готова отдать

Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей.

Пушкин показал невозможность примирить высокий душевный строй Татьяны с тем светским кругом, в котором она живет.

Важно еще раз подчеркнуть близость ее позиции к позиции Пушкина. Тема крушения иллюзий и разочарования были важным моментом в развитии нашего великого поэта, но отказ от несбыточных идеалов, переход на позиции действительности не должны убить поэзию, душу, любовь к природе.

Как видим, главные герои романа, люди дворянского круга, близки Пушкину, а многие черты их внутреннего облика он вывел из собственного внутреннего мира.

ИДЕАЛ НРАВСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ

Онегин и Татьяна — люди, стоящие выше среднего уровня, люди выдающиеся. Коллизия Онегин — Татьяна — большая трагическая коллизия. Сравните их с героями «Барышни-крестьянки». Уездная барышня Лиза

Муромская и разочарованный Алексей Берестов выглядят рядом с ними персонажами водевиля и фарса.

Светский человек из Петербурга, умный и пресыщенный представитель дворянской цивилизации, испытавший игру страстей, Онегин стоял, несомненно, выше, деревенской барышни Татьяны. Но в конце романа они поменялись местами. Татьяна в своем ответе Онегину была права. Она выразила более глубокую и реальную точку зрения.

Татьяна по-прежнему любит Онегина, но ответила отказом на его признание. Почему? Прежде всего потому, что обман мужа, тайная измена ему несовместимы с нравственным и целомудренным характером Татьяны.

Невозможно было и открыто порвать с мужем, уйти от него к Онегину. И объясняется это двумя причинами. Онегин может только на минуту удовлетвориться счастием личных отношений. Он скоро пресытится ими и станет тяготиться своим положением. Для Татьяны разрыв с мужем знаменовал бы разрыв с обществом. Для Онегина такой разрыв был бы невозможен. Светское общество является тем кругом, в котором он живет и которое в конечном счете сохраняет над ним свою власть.

Коллизия Онегин — Татьяна — коллизия неразрешимая.

Французская литература имела свое представление об адюльтере. Начиная с фарсов и фаблио и кончая Мопассаном и Франсом, она посмеивалась над незадачливым мужем, видела в поведении жены форму протеста и защиты своих прав.

Пушкин заложил в русской литературе другую традицию, и выражена она с особой силой в «Евгении Онегине».

О том, к чему бы привела открытая связь Татьяны с Онегиным, свидетельствует набросок Пушкина («На углу маленькой площади»). Героиня этого отрывка Зинаида, женщина того же типа, что и Татьяна. Полюбив Володского, она не захотела обманывать мужа и открыто порвала с ним. В ее возлюбленном есть черты, сближающие его с Онегиным. Неслучайно эпиграфом к той главе, где описывается их свидание, стоят слова: «Ваше сердце — губка, пропитанная желчью и уксусом» (из неизданной переписки). «Услышав о поступке Зинаиды, он пришел в отчаяние: он не любил скуки, боялся всяких обязанностей и больше всего ценил свою себялюбивую независимость».

Сцена, изображающая их объяснение, раскрывает суетную привязанность Володского к свету, отсутствие у него стойкого чувства. Он приезжает к Зинаиде лишь потому, что он честный человек и не отступает от своего долга, своих обязанностей.

Тот путь, который избрала Зинаида — путь индивидуального протеста, индвидуального бунта,— не может привести ни к чему хорошему.

Эту трактовку проблемы поддержала вся русская литература. Достоевский был прав, когда утверждал, что вся коллизия Анны Карениной «уже заключена в творчестве Пушкина».

Анна Каренина, как и Зинаида, ушла от мужа и связала свою судьбу со светским человеком. Но Вронский, как и Володский, не может порвать до конца со светским обществом. И это ставит Анну в двусмысленное положение и приводит ее к гибели.

Но эта коллизия типична не только для высших классов. По-своему она возникает и в купеческой среде. Мы имеем в виду «Грозу» Островского. Катерина не может опереться на Бориса, который по-другому, по-своему зависит от общества и который существовать без поддержки дяди не может. Эта двойственность положения Катерины и приводит ее к гибели. Женщина, став любовницей, оказывается вне общества. Мужчина с обществом порвать не может.

В ответе Татьяны выразилось целомудрие, нравственное начало, стоицизм русской женщины. Здесь проявилась ее преданность семейному принципу, составляющему одну из основ русской народной жизни.

Татьяна — дворянка. Крестьянская женщина не могла дать отповедь Онегину, ибо была безгласна и не могла выразить свои воззрения. Но взгляд этот совпадает с точкой зрения народа.

Старые исследователи приводят по этому поводу следующие слова из народной песни, опубликованной в сборнике Чулкова:

Я достанусь иному, друг,
И верна буду по смерть мою [1].

Как видим, в романе, изображающем дворянскую жизнь и дворянских персонажей, выступает народный идеал.

[1] Желанский А. Сказки Пушкина в народном стиле. М., Гослитиздат, 1936, с. 55; Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., Художественная литература, 1959, с. 343.

Но выступает он не только косвенно, в речи и поведении дворянки Татьяны. Мы говорили о близости позиции Пушкина к жизненной позиции его героини. В лирических отступлениях романа эта нравственная позиция, нравственный идеал проявляются в неразрывной связи с идеалом эстетическим.

Вот строфа, которую можно рассматривать как эстетическую программу Пушкина, эстетическую программу всей русской литературы.

Это известные строки из «Путешествия Онегина»:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

Если брать эти строки как эстетическую программу, существенно то, что краски русской природы отличаются от ярких блещущих красок юга. Аполлон Григорьев специально отмечал, что красоту русской природы Пушкин передает, избегая ярких красок, используя серый колорит [1].

Нам эти строки важны сейчас не столько как выражение эстетического идеала, сколько как выражение идеала нравственного.

В них обращение к народной жизни, совпадение идеалов самого поэта с идеалом народа. Этот идеал — своеобразное чувство независимости, сознание устойчивости народной жизни, ее семейных основ. Идеалом дворянина Пушкина оказывается народный крестьянский идеал.

ПРОТИВОРЕЧИТ ГУМАННОСТИ...

Все, что мы говорили до сих пор, характеризует Пушкина как поэта идеала. Он раскрывает те возможности развития ума и чувства, которые заключены были в русских людях дворянского круга.

---

[1] См.: Григорьев А. Литературная критика, с. 179.

Но, как отметил Белинский, Пушкин нападает в дворянском классе на все, что противоречит гуманности. Отсюда вырастает критическая картина жизни общества. Пушкин широко использует те элементы критического реализма, те крупицы его, которые существовали до него в русской литературе. Он даже вводит в свой роман персонажей, которые созданы были его предшественниками.

На деревенском балу у Лариных появляется герой поэмы дяди Василия Львовича «Опасный сосед»,— брат двоюродный Буянов, появляются Скотинины. Эту галерею портретов Пушкин дополняет образами, созданными им самим. Ведь на именины Татьяны приезжают «толстый Пустяков», Гвоздин, «хозяин превосходный, владелец нищих мужиков», «отставной советник Флянов, тяжелый сплетник, старый плут, обжора, взяточник и шут». Все они составляют явную аналогию тем «чудищам», которых Татьяна видела во сне. Эта пошлая и вульгарная стихия вызывает презрение не только Онегина, но и Пушкина. В изображении ее он точен до деталей. Вот один пример. Почему Зарецкий, живущий недалеко от Лариных, не был приглашен на именины? Зарецкий «отец семейства холостой», обучающий своих незаконных детей грамоте, очевидный моветон и приглашать его не следует.

Недалеко от деревенских помещиков ушли и представители московского дворянства. В черновиках романа Пушкин вспоминает Грибоедова.

Как верно колкий Грибоедов
В сатире внуков описал,
Как описал Фонвизин дедов...

Пушкин примыкает к Грибоедову в изображении специфических пороков московских тунеядцев и пошляков.

Но особенно отвратителен петербургский свет. Именно он породил разочарование Онегина в людях. Противопоставляя себя и Онегина «светской черни», Пушкин высказывает горькие и презрительные мысли, развивает мотив разочарования. Именно о строфе, в которой упоминается «светская чернь», Лев Толстой писал:

«Блажен...
Кто постепенно жизни холод
С годами вытерпеть умел.

Тот, кто в 40 лет не понимает всей глубины значения этого стиха, и не испытывает этого тяжелого жизни хо-

лода и той борьбы за жизнь, когда мы начинаем ощущать этот жизни холод, который тем сильнее чувствуется, чем больше хорошего, любимого всеми было в молодом человеке».

При том, что изображение мира крепостных, народного мира занимает в романе сравнительно небольшое место, играет в нем роль своеобразного фона, оно очень важно и необходимо.

Пушкин не оставил в печатном экземпляре романа гениальные четыре строчки, представляющие собой глубочайшее реалистическое прозрение всей трагичности положения крепостного крестьянства.

В глуши что делать в это время?
Гулять? — но голы все места,
Как лысое Сатурна темя
Иль крепостная нищета.

Изображение жизни низов часто контрастно противопоставлено жизни и времяпрепровождению дворянских персонажей романа:

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он:
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

Противопоставление трудового Петербурга жизни светского бездельника ставит ее в определенные рамки и дает ей масштаб.

Такое же противопоставление — разговор Татьяны с няней о любви. Отношение к любви дворянки и крестьянки показывает пропасть, существующую в воззрениях и культуре того и другого сословия. Но Пушкин не ограничивается противопоставлением. Он намечает в некоторых строфах противоречия, существующие между верхами и низами:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще *усталые лакеи*
На шубах у подъезда спят...
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера вокруг огней
Бранят господ и бьют в ладони...

(Курсив мой. — *А. Ш.*)

Об отношении к крестьянам свидетельствует и отклик «расчетливого соседа» на либеральный поступок Онегина, заменившего барщину оброком. Итак, «ярем барщины», «нищие мужики», помещики, которые воспринимают отмену барщины как потрясение основ,— все это достаточно много говорит о положении крестьян и крепостном праве. Атмосфера крепостного быта выступает и в строках, рисующих нравы и поведение Лариной.

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь —
Все это мужа не спросясь.

Свою служанку Ларина называет «Акулькой». Но и Онегин называет своего кучера «Андрюшкой». Напомним, что Белинский писал в своем письме к Гоголю, что в крепостной России людей называют не именами, а кличками.

Об отношении Пушкина к народу и дворянству свидетельствует и знаменитая сноска: «В журналах удивлялись, как можно было назвать девой простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девчонками!»

Багородные барышни сплошь и рядом заражены жеманством, кривляются и сплетничают, в то время как крестьянская девушка сохранила простое и естественное, народное отношение к жизни.

ОНЕГИН — ДЕКАБРИСТ

В неопубликованном предисловии к первой главе Пушкин, между прочим, писал: «Дальновидные критики заметят, конечно, недостаток плана. Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного» [1].

Этому замечанию поэта противоречит известное признание из десятой главы:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

Где истина? Может быть, во втором случае Пушкин допускал поэтическую вольность? Полагаем, что эти

[1] Пушкин А. С. Соч. в 10-ти томах, т. 4, с. 385.

строки имеют под собой некоторое основание. Это подтверждает такой авторитетный свидетель, как Вяземский. В своих замечаниях на лекции Мицкевича о Пушкине он писал: «Впрочем, он, кажется, совершенно правильно угадал, что поэт не имел первоначально преднамеренного плана. Он писал Онегина под вдохновением минуты и под наитием впечатлений, следовавших одно за другим»[1].

Нам кажется только, что это вдохновение минуты и впечатления были отражением логики жизни. И эта логика формировала сюжет в большей степени, чем собственные намерения поэта.

Известно, что первоначально Пушкин хотел заставить своего героя сразу влюбиться в Татьяну, но отбросил это намерение, ибо оно не отвечало характеру Онегина. Жизнь подсказывала Пушкину движение сюжета. Возникало самодвижение персонажей. Отсюда известное восклицание поэта: «А Татьяна-то моя что выкинула — взяла и вышла замуж».

Откуда взялась идея сделать Онегина декабристом? В своих воспоминаниях о пребывании Пушкина на Кавказе в 1829 году Юзефович пишет, что поэт «объяснил нам довольно подробно все, что входило в первоначальный его замысел, по которому Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов»[2]. Юзефович писал свои воспоминания через 50 лет после происшествия. Возможно, что он изложил мысль поэта не вполне точно. Может быть, дело происходило так: Онегин становится декабристом, сослан на Кавказ, где и погибает. Пребывание Пушкина на Кавказе во время путешествия в Арзрум столкнуло его с декабристами, служившими в армии, и могло подсказать ему такой поворот сюжета.

Роман как художественная форма рисует частную жизнь, именно в частной сфере проходит свое испытание герой. Но сфера общественная существует, и логика жизни выталкивает в нее человека.

В финале романа возникает или должна возникнуть такая общественная коллизия. Напомним, что сам Байрон собирался сделать героя своего романа «Дон-Жуан» участником Французской революции, погибающим на гильотине.

---

[1] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. VII, с. 319.

[2] Пушкин в воспоминаниях современников, т. II. М., Художественная литература, 1974, с. 107.

Пушкин заключает историю героя своей повести «Выстрел» сообщением о том, что Сильвио принял участие в восстании Александра Ипсиланти. Тургенев примкнул к этой традиции, герой его романа Рудин погибает на баррикадах революции 1848 года. Не находя выхода в частной жизни, персонажи эти обретают себя в общественной борьбе.

Следы того, что первоначальный замысел романа был гораздо шире, сохранились и в тексте. После текста отдельного издания шестой главы романа шла ремарка: «Конец первой части». Если шесть глав составляют первую часть, очевидно, поэт думал написать не меньше двенадцати.

В 1830 году план издания романа включал три части. Каждая из них должна была состоять из трех глав. Прежняя первая часть должна была составить две.

Сегодня мы имеем отрывки из восьмой главы и расшифрованные куски из главы десятой. Нужны ли они и что добавляют они к роману?

Вопрос об исключении восьмой главы Пушкин решил в 1831 году. К вопросу о восьмой главе имеет отношение Катенин. После смерти Пушкина он писал: «Об осьмой главе «Онегина» слышал я от покойного в 1832 году, что сверх нижегородской ярмарки и Одесской пристани Евгений видел военные поселения, заведенные гр. Аракчеевым, и тут были замечания, суждения, выражения слишком резкие для обнародования, и потому он рассудил за благо предать их вечному забвению и вместе выкинуть из повести всю главу, без них слишком короткую и как бы оскудевшую» [1].

Первоначально замысел путешествия Онегина мог стоять в известной связи со странствованием Чайльд Гарольда, но по существу он весьма отличается от поэмы Байрона. Важно другое. Герой мог видеть не только военные поселения, но и иные неприглядные факты русской жизни, которые могли обусловить переход от Онегина-разочарованного к Онегину-декабристу.

Что касается десятой главы, той главы, в которой Онегин становится декабристом, то вернее всего она была начата в 1830 году в Болдине и осталась неоконченной.

В тетради Пушкина в конце автографа «Метели», оконченной 20 октября (1830 года), имеется пометка: «19 окт. сожж. X песнь».

[1] Цит. по: Литературный критик, 1940, № 7-8.

Трудно сказать, что представляло собой это сожжение. Часть главы Пушкин зашифровал, и какие-то экземпляры ее имелись у него и позднее. В дневнике Вяземского от 19 декабря 1830 года есть запись: «Третьего дня был у нас Пушкин. Он много написал в деревне: привел в порядок и 9 главу «Онегина». Ею и кончает: из 10 предполагаемой читал мне строфы о 1812 годе и следующих. Славная хроника...» [1]

Есть и еще одно доказательство более позднего существования этих строк: А. И. Тургенев писал своему брату (11 августа из Мюнхена): «Есть еще несколько бессмертных строк о тебе. Александр Пушкин не мог издать одной части своего Онегина, где он описывает путешествие его по России, возмущение 1825 года и упоминает между прочим и о тебе.

В этой части у него есть прелестные характеристики русских и России, но она останется надолго под спудом. Он читал мне в Москве только отрывки» [2].

То, что десятая глава в каком-то виде сохранялась у Пушкина, позволяет по-новому понять слова поэта, помещенные в проекте предисловия к двум заключительным главам романа: «Вот еще две главы «Евгения Онегина», последние, по крайней мере, для печати» (писалось в Болдине 28 ноября 1830 г.). Таким образом, Пушкин собирался иметь два варианта — один для себя и своих друзей, другой для печати.

Реализм романа безмерно расширяется. В резких, умных и трезвых характеристиках предстает перед нами общественная панорама, начиная с эпохи наполеоновских войн, включая рост освободительного движения в Европе — испанскую революцию, борьбу карбонариев, греческое восстание и кончая восстанием Семеновского полка и движением декабристов.

Дошедшие до нас строки свидетельствуют о том, что, несмотря на тенденцию к примирению с действительностью, воззрения поэта, основанные на трезвом и реалистическом отражении жизни, очень далеки от официальной казенной точки зрения. Более того, эти строки могут рассматриваться как реалистический комментарий к некоторым стихам самого Пушкина, изображающим те же события в более возвышенном и патетическом

---

[1] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 208.

[2] Журнал министерства народного просвещения, ч. 44, 1913, март, с. 17.

духе (например, «Бородинская годовщина», «Перед гробницею святой» и т. д.).

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда.

Эти первые четыре строки содержат не только очень четкую и меткую характеристику Александра I, но и с убийственной откровенностью показывают, что император незаслуженно и случайно, благодаря борьбе русского народа был «пригрет славой». Столь же остроумно рисует Пушкин в начале II строфы Аустерлиц:

Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Бонапартова шатра.

Пушкин, который всегда «подсвистывал» Александру I при его жизни, словно возвращается к таким стихотворениям, как «Noël».

Еще дальше от официальной точки зрения то объяснение победы над Наполеоном, которое дает поэт:

Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог?

Упоминание «русского бога» — перекличка со стихотворением Вяземского, в котором бог этот воплощает темноту, расхлябанность, неразбериху, бесправие и нищету, царившие в старой крепостнической России.

Одна из важных причин победы — «остервенение народа», его стихийная ненависть к захватчикам. Вместо официального Кутузова выдвигается опальный и находящийся в тени Барклай.

Как далеки от официальных надежд на славу и добро строфы, начинающиеся словом «авось».

Авось, аренды забывая,
Ханжа запрется в монастырь,
Авось по манью Николая
Семействам возвратит Сибирь.

О том, как можно надеяться на «русское авось», свидетельствует судьба попа из «Сказки о попе и работнике его Балде».

Пушкин — историк декабризма — вот тема очередной исторической диссертации.

Поэт дает характеристику настроений, царивших в дворянском обществе в 1817—1819 годах, картину широкого брожения умов, в котором не последнюю роль сыграл сам Пушкин со своими ноэлями.

Дальше следует переход от «Союза спасения» и «Союза благоденствия», от поверхностного фрондерства и умеренного либерализма к более решительному и радикальному движению — таков план истории декабризма в изложении Пушкина.

Но это отрывки, отдельные строфы и даже строки. И все же они прекрасны.

Как обломки античной статуи или амфоры сохраняют свою красоту и изящество, ее сохраняют отрывки и отдельные строки из «Евгения Онегина».

«ОН У НАС НАЧАЛО ВСЕХ НАЧАЛ»

Эти слова Горького о Пушкине имеют прямое отношение к «Евгению Онегину».

Пушкин создал реалистическую форму и положил начало русскому роману. Мы специально акцентировали тесную связь образов и построения романа с лирикой. Дело в том, что роль, которую сыграл «Евгений Онегин» в истории русской литературы, мог сыграть только роман в стихах, роман, выросший на почве лирики. Создав «Евгения Онегина», Пушкин повернул русскую литературу от лирической поэзии, которая господствовала в конце XVIII — начале XIX века, к роману, ставшему основным жанром литературы XIX века. Двойственность формы «Евгения Онегина» как романа в стихах обеспечивала поворот. Отсюда уже один шаг до романа в прозе.

Но значение «Евгения Онегина» этим не ограничивается. В своей лирике и в своем романе Пушкин создал тот идеал красоты и нравственности, который исповедовала русская литература. Опираясь на идеал, Гоголь мог начать разоблачение «свинцовых мерзостей» старой русской жизни. Как известно, критику эту русская литература вела в течение всего XIX — начала XX века, вплоть до Горького.

Вернемся к словам Белинского о Пушкине — русском помещике. Действительно, в центре «Евгения Онегина» дворянская жизнь, и Пушкин любит в этом классе то, что составляло истинные достоинства «лучших людей из дворян»,— приобщенность к культуре, способность

мыслить, культуру чувства. Пушкин показал в этом классе и те черты, которые приближали его к крестьянству.

Не менее важно и другое. То, что происходило в кругу дворян, имело непосредственное отношение к судьбам народа. В «Евгении Онегине» поставлены самые важные вопросы того времени, раскрыто великое историческое противоречие, как примирить высокое индивидуальное развитие с основами народной жизни. Эти вопросы именно поставлены. Еще не созрели условия, чтобы ответы на эти вопросы дать. Но и того, что вопросы эти поставлены, было достаточно. Чехов говорил: «В «Анне Карениной» и «Евгении Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно» [1].

Изображая хандру и бездеятельность Онегина, Пушкин ставил вопрос о человеке другого типа.

Как отметил в свое время В. Александров в своей замечательной статье «Осужденный Онегин», все это имело прямое отношение к роли классов в истории освободительного движения в России [2].

В. Александров приводил слова Н. Огарева:

Нельзя идти служить добру,
На суд общественного дела,
Поэтизируя ханжу
И усталь сердца, усталь тела.

Продолжая дело Пушкина, русская литература развивала реализм в форме прозаического романа и повести. И вожди русской революционной демократии, анализируя эти создания, настойчиво ставили вопрос о новом герое. Мы имеем в виду статью Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» и «Что такое обломовщина?» Добролюбова.

У Чернышевского речь идет о поведении русского человека во время свидания с женщиной. На этом свидании он обнаруживает нерешительность и неспособность прямо ответить на вопросы жизни.

Эта неспособность проявить решительность в частной жизни имеет прямое отношение к жизни общественной. Добролюбов последовательно анализирует такие

---

[1] Чехов А. П. Собр. соч., т. 11. М., Художественная литература, 1956, с. 288.

[2] Литературный критик, 1937, № 1, с. 169—194.

типы, как Онегин, Печорин, Рудин, Лаврецкий, и показывает, что все они стоят выше своего времени и своего класса, но порвать со своим классом и подняться на решительную борьбу не могли. Все они в какой-то мере Обломовы.

Отвергая героя старого типа, доказывая, что он не герой, передовая русская литература искала героя. Важно отметить интенсивность и настойчивость этих поисков. В романе Тургенева «Накануне» они увенчались успехом. Писатель нашел такого героя в лице болгарина-патриота Инсарова. Добролюбов сразу откликается на этот роман в статье «Когда же придет настоящий день?» И упрекает Тургенева в том, что он не нашел такого героя России.

Казалось бы, Тургенев нашел этого героя в «Отцах и детях». Но упрямый позитивист и поклонник естественных наук Базаров далек от идей революции.

Подлинным ответом на вопросы, поставленные русским романом первой половины века, были такие характеры, как Рахметов, Лопухов, Кирсанов из романа Чернышевского «Что делать?».

«Молодые штурманы будущей бури»,— звал таких людей Герцен. «Буря это движение самих масс»,— писал по этому поводу Ленин [1].

Таким образом, русский роман, основанный и созданный Пушкиным, поставил важнейшие вопросы общественного развития России. Изображая дворянскую жизнь, события, происходящие в кругу дворян, он был органом народного самосознания.

Прекрасно сказал о Пушкине Луначарский:

«В Пушкине-дворянине на самом деле просыпался не класс (хотя класс и наложил на него некоторую свою печать), а народ, нация, язык, историческая судьба. Все это семена, которые выросли в конце концов в нашу ослепительную революцию» [2].

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 264.

[2] Луначарский А. В. Собр. соч., т. I, с. 37.

СОДЕРЖАНИЕ

Об этой книге 3

«РЕАБИЛИТИРОВАННЫЙ» ГАМЛЕТ

Глазами поколений 7
Трагедия ума 19

О КЛАССИЦИЗМЕ, «ФЕДРЕ» РАСИНА И СОВРЕМЕННОСТИ

Что же такое классицизм 36
Античное наследие 44
Герои легенд и люди цивилизованного общества 48
Героиня трагедии 50
Форма классической трагедии . . 54
Великое национальное искусство . . . 60
Классицизм и демократическая культура 65
Классицизм и современность . 68

НЕ НАДО БЫТЬ ДОН-КИХОТОМ

Родина знаменитого романа . . 75
«Уничтожить рыцарские романы» 76
Дон-Кихот и Санчо Панса 79
Реальное и идеальное 85
Реализм и народность 92
Корифей испанской литературы 104
Чудак и рыцарь 106

ЖИЛЬ БЛАС — СЛУГА ПО ПРОФЕССИИ

Начало пути 115
Лесаж и «испанское наследство» 117
Испанец или француз 119
Слуга многих господ . . . 125
Величие и падение Жиль Бласа . 130
Жиль Блас находит тихую пристань 134
От комедии к роману . . . 138
Добрый малый Жиль Блас 145

СВИФТ И ЧЕЛОВЕЧЕСТВО

Как создавался Гулливер 155
«Юмор относительности» 159
Наука и жизнь . . 164
Люди и животные . . . 169
Мастер классической сатиры . 172
Об оптимизме и пессимизме 180

ВЕЛИКИЙ РОМАН МАНДЗОНИ

На пути к вершине 191
История и роман 197
Ренцо и Лючия 205
История и нравственный идеал 206
«Ясность итальянского неба» 219

«ДОН-ЖУАН» БАЙРОНА И ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ

Байрон как таковой 230
Предшественники 234
Герой 237
Фривольная новелла из испанской жизни 239
Волны, жестокие, как люди 240
На греческих островах 241
Азиатская Турция 243
Человек и война 245
Двор императрицы Екатерины 247
Картины английской жизни 249
Философия романа . . 257
Кто наследовал Байрону 265

ЕЩЕ О НАРОДНОСТИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Повторение давно известных истин . 271
«Евгений Онегин» и европейский роман 274
Поэт и его герои 279
Идеал нравственный и эстетический 303
Противоречит гуманности... 306
Онегин — декабрист . . . 309
«Он у нас начало всех начал» 314

Штейн А. Л.

Ш 88 На вершинах мировой литературы. — М.: Худож. лит., 1988. — 319 с.

В книге рассматриваются наиболее выдающиеся произведения западноевропейской и русской литературы XVI—XIX вв., принадлежащие перу Шекспира, Сервантеса, Расина, Байрона, Пушкина. В популярной форме автор рассказывает об исторических судьбах литературных шедевров, вошедших в золотой фонд мировой классики.

Ш $\frac{4603020000\text{-}175}{028(01)\text{-}88}$ 217-88 ББК 83.3(0)

Абрам Львович Штейн

НА ВЕРШИНАХ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор А. Шишкин

Художественный редактор С. Биричев

Технические редакторы Л. Платонова, Л. Ковнацкая

Корректоры Т. Медведева, Г. Володина

ИБ № 5069

Сдано в набор 15.07.87. Подписано к печати 14.03.88. А 02341. Формат 84×108$^1/_{32}$. Бумага типогр. № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 16,8. Усл. кр.-отт. 16,8. Уч.-изд. л. 17,69. Тираж 25 000 экз. Изд. № IX-2575. Заказ № 1375. Цена 1 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19.

Типография издательства «Калининградская правда», 236000, Калининград обл., ул. Карла Маркса, 18.