

# **Автор неизвестен**

## **История зарубежной литературы XVIII века**

История зарубежной литературы XVIII века

Учебник для филологических специальностей вузов

Под редакцией Л. В. Сидорченко

Учебник рассматривает важнейшие закономерности развития литературы эпохи Просвещения - одного из ярких периодов в истории мировой литературы. Анализируется творчество наиболее выдающихся писателей Англии, Франции, Италии, США и Германии - Дефо, Свифта, Филдинга, Стерна, Вольтера, Дидро, Руссо, Лессинга, Шиллера, Гете.

### **ОГЛАВЛЕНИЕ**

Предисловие

Введение. XVIII век - век Просвещения

Раздел I. АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Глава 1. Общая характеристика

Глава 2. Даниель Дефо

Глава 3. Творчество Джонатана Свифта

Глава 4. Английский роман зрелого Просвещения

Глава 5. Литература сентиментализма. Творчество Стерна

Глава 6. Поэзия Бернса

Глава 7. Английская драма. Шеридан

Раздел II. ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Глава 8. Общая характеристика

Глава 9. Роман раннего Просвещения. Творчество Монтескье

Глава 10. Творчество Вольтера

Глава 11. Дидро и энциклопедисты

Глава 12. Руссо и руссоизм

Глава 13. Творчество Бомарше

Раздел III. ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Глава 14. Общая характеристика

Глава 15. Драматургия Просвещения: Гольдони, Гоцци, Альфьери

Раздел IV. АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Глава 16. Общая характеристика

Раздел V. НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Глава 17. Общая характеристика

Глава 18. Творчество Лессинга

Глава 19. Сентиментализм и рококо: творчество Клопштока и Виланда

Глава 20. Гердер и движение "Бури и натиска"

Глава 21. Раннее творчество Гете

Глава 22. Раннее творчество Шиллера

Глава 23. Веймарский классицизм

Глава 24. Позднее творчество Гете

Синхронистическая таблица

Список рекомендуемой литературы

Е. М. Апенко, А. В. Белобратов, Т. Н. Васильева, И. П. Володина, Н. Я. Дьяконова, А. И. Жеребин, Н. А. Жирмунская, З. И. Плавский, М. В. Разумовская, Л. В. Сидорченко, А. А. Чамеев, И. И. Чекалов, Г. В. Яковлева.

Рецензент кафедры истории зарубежной литературы МГУ им. М. В. Ломоносова (зав. кафедрой докт. филол. наук Г. К. Косиков)

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

Учебник "История зарубежной литературы XVIII века", опубликованный в 1991 г., создан в основном коллективом авторов - преподавателей кафедры истории зарубежных литератур Ленинградского (Санкт-Петербургского) университета под общим руководством профессора З. И. Плавскина. Во второе издание учебника внесены уточнения. Ответственный редактор 2-го издания профессор Л. В. Сидорченко.

Учебник предназначен для студентов филологических факультетов университетов и педагогических институтов. Книга представляет собой продолжение учебника "История зарубежной литературы XVII века", также созданного сотрудниками Ленинградского (Санкт-Петербургского) университета и опубликованного в 1987 г издательством "Высшая школа". Естественно, что обе книги совпадают по общему замыслу, принципам отбора и анализа материала, композиции.

Учебник "История зарубежной литературы XVIII века" ставит перед собой задачу раскрыть наиболее важные общие закономерности развития зарубежных литератур XVIII столетия, выявить национальную специфику культуры различных стран, подчеркнуть индивидуальное своеобразие художественного мастерства самых значительных писателей этой эпохи. Поставленная задача определяет и структуру учебника, в котором сначала дается общая характеристика XVIII века - века Просвещения, а затем в пяти разделах анализируется литература Англии, Франции, Италии, Северной Америки и Германии. Во вводных главах к каждому разделу характеризуются наиболее существенные моменты литературного процесса. Анализ творчества самых выдающихся представителей просветительской литературы дается в отдельных главах.

Для того чтобы учащиеся имели возможность расширить свои представления о роли Просвещения в литературной жизни Запада, в конце учебника публикуется список основных произведений писателей эпохи Просвещения, а также произведений критической литературы, посвященных общим вопросам культуры Просвещения и отдельным его представителям.

Введение к учебнику написано З. И. Плавскиным. В разделе "Английская литература" гл. 1 принадлежит Л. В. Сидорченко, гл. 2 - А. А. Чамееву, гл. 3 - И. И. Чекалову, гл. 4 - Н. Я. Дьяконовой и А. А. Чамееву, гл. 5 - Г. В. Яковлевой, гл. 6 - Т. Н. Васильевой (Кишиневский университет), гл. 7 - Н. Я. Дьяконовой и А. А. Чамееву. В разделе "Французская литература" гл. 8 написана Н. А. Жирмунской, гл. 9 - М. В. Разумовской, гл. 10 - Н. А. Жирмунской, гл. 11, 12 и 13 - М. В. Разумовской. Автор гл. 14 в разделе "Итальянская литература" - З. И. Плавкин, гл. 15 - И. П. Володина. Раздел "Американская литература" (гл. 16) написан Е. М. Апенко. В разделе "Немецкая литература" гл. 17 создана Н. А. Жирмунской, гл. 18 - А. В. Белобратовым, гл. 19 - А. И. Жеребиным, гл. 20, 21, 22, 23 и 24 - Н. А. Жирмунской. Ко второму изданию глава 14 подготовлена И.П. Володиной, глава 6 и Синхронистическая таблица - А.А. Чамеевым.

Учебник создавался при активной товарищеской помощи всех членов кафедры истории зарубежных литератур Ленинградского (Санкт-Петербургского) университета, и коллектив авторов искренне благодарит их за ценные советы и замечания. Авторы выражают признательность А.Г. Аствацатурову за подготовку ко 2-му изданию учебника глав 17, 20, 21, 22, 23, 24, написанных Н.А. Жирмунской.

#### ВВЕДЕНИЕ XVIII ВЕК - ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

XVIII век - эпоха величайших социально-политических сдвигов в жизни народов Европы и Америки, важнейших общественно-политических событий.

Если рассматривать это столетие не просто как календарную веку, а как принципиально новый этап в истории человечества, то оно открывается "Славной революцией" в Англии, т. е. государственным переворотом 1688 - 1689 гг., в результате которого были ограничены королевские прерогативы и закреплена победа английской буржуазии.

Чрезвычайно важным событием этого времени была американская буржуазная революция, осуществленная в ходе освободительной войны и приведшая к образованию нового буржуазного государства.

Наиболее полное выражение эта эпоха получила в Великой французской буржуазно-демократической революции 1789 - 1794 гг., которая оказала огромное влияние на судьбы стран Европы и ознаменовала торжество капиталистической эры.

Все эти события свидетельствуют о том, что кризис феодального общества достиг в эту эпоху крайней остроты и приобрел некоторые важные новые черты.

Прежде всего пришла в упадок вся экономическая система старого общества. Даже в таких странах, как Германия, Италия и Испания, в которых феодальный порядок еще не был поколеблен, экономика все более обнаруживала свою неспособность обеспечить прогрессивное развитие общества.

Во-вторых, кризис захватил и всю систему политической власти феодального общества. К XVIII в. абсолютизм уже повсеместно исчерпал свои прогрессивные возможности и приобрел откровенно реакционный характер.

Существенно важной чертой социально-политической ситуации в XVIII в. стало вовлечение в активную политическую борьбу колониальных народов, сначала североамериканских колоний Англии, где массовое освободительное движение привело к обретению их народами независимости, а позднее, в начале XIX в., также и народами американских колоний Испании и Португалии. Кризис затронул и идеологию. С феодальных отношений срывается покров святости: "единственно угодный богу" строй жизни, считавшийся вечным и неизменным, теперь объявляется противоречащим законам разума и природы. Старую, закосневшую феодальную идеологию все более решительно оттесняет идеология революционной буржуазии, возглавившей борьбу всего третьего сословия против феодального гнета.

Таким образом, уничтожение феодализма и утверждение капитализма превратилось в историческую необходимость. Именно это и предопределило возникновение широкого идейного движения, получившего название Просвещения. Оно сложилось в условиях острейшего кризиса феодального строя, было направлено против феодального порядка, идеологически подготавливало и оправдывало торжество нового общественного строя; оно захватило широкие слои европейской и американской интеллигенции, получило выражение во всех сферах духовной жизни - в философии, социологии, политической экономии, педагогике, политических и этических учениях, определило направление развития науки, породило новые эстетические доктрины и соответствующую им художественную систему.

Просвещение было по своей основной направленности антифеодальным. Идеология Просвещения была идейным оружием буржуазии в ее борьбе против феодально-абсолютистского строя и поддерживавшей его церкви. В этой борьбе буржуазия выражала не только свои своякорыстные интересы, но и интересы демократических масс третьего сословия. По своей социальной сущности идеология Просвещения была не только буржуазной, но и буржуазно-демократической.

Широта социальной базы Просвещения, отражение в его идеологии интересов и запросов различных общественных слоев на разных этапах общественного развития, да еще в весьма несхожих национально-исторических условиях, определили большое разнообразие философских, религиозных, социологических, эстетических доктрин просветителей. Одни идеологи Просвещения стояли на идеалистических позициях (например, последователи учения Лейбница в Германии), другие отстаивали материалистические взгляды (Дидро, Гольбах, Гельвеции и др.).

Разные, а иногда и прямо противоположные воззрения характеризовали и отношение просветителей к религии: на ранних этапах Просвещения был широко распространен деизм, религиозно-философское учение, согласно которому Бог, сотворив мир, не вмешивается затем в закономерное его развитие; другие просветители горячо отстаивали атеистические взгляды (Гольбах, Дидро и др.); третьи, заняв непримиримо враждебные позиции в отношении исторических форм религии, противопоставляли им "религию сердца", "естественную" религию (Руссо). В качестве возможных разумных форм управления обществом просветители прославляли и "просвещенный абсолютизм", и конституционную,

парламентскую монархию, и демократическую республику, и даже идеальное общество, в котором уничтожена частная собственность и все иные формы неравенства. Большое разнообразие можно обнаружить и в эстетических воззрениях просветителей.

Возможно ли при такой многоликости Просвещения говорить об этом движении как о целостном учении? Да, возможно. Самые разнообразные точки зрения обладают, тем не менее, внутренним единством, а то, что их объединяет, и составляет важнейшую суть Просвещения. Просветители и сами осознавали это единство, выходящее за пределы национальных границ. Их мировоззрению был присущ своеобразный космополитизм: они выступали от имени всего человечества и ощущали себя прежде всего "гражданами мира", а потом уже патриотами своей страны. XVIII век был действительно эпохой, когда географические и этнографические горизонты человечества необычайно расширились, включив в себя помимо Европы также и страны Востока, и обширные просторы Азии и Нового Света. Культурно-исторические связи между различными странами и регионами приобрели столь универсальный характер, что Гете считал эту эпоху эпохой рождения всемирной литературы.

При всем разнообразии философских доктрин просветителей большинство из них разделяли взгляды английского философа Джона Локка, который в своем основном труде "Опыт о человеческом разуме" (1690) решительно отвергал теорию врожденных идей Декарта, уподобляя душу *tabula rasa* - чистой доске, на которой опыт пишет свои письма. Единственным источником человеческих знаний о мире Локк объявлял чувство, ощущение.

Только опыт, основанный на восприятии окружающего мира непосредственными ощущениями и чувствами, способен обогатить человеческий разум.

Из этих идей Локка просветители делали весьма важный вывод о решающем влиянии общественной и географической (природной) среды на формирование личности: человек, согласно просветительским представлениям, становится плохим или хорошим под влиянием окружающих его условий. На этой основе деятели Просвещения подвергали всесторонней критике феодальный общественный порядок, его политические институты, правовые и нравственные нормы как противоречащие разуму и оказывающие губительное влияние на формирование человека. Они недооценивали, однако, роль экономики, материального производства, объявляли, что "миром правят мнения", преувеличивая таким образом значение идеологии, морали, сознания. Просветители полагали, что общественному благополучию препятствуют невежество, предрассудки и суеверия, порожденные феодальными порядками и духовной диктатурой церкви, и провозглашали просвещение важнейшим средством устранения несоответствия между существующим общественным строем и требованиями разума и человеческой природы. При этом они понимали просвещение не только как распространение знаний и образования, но прежде всего, по справедливому замечанию российского литературоведа С. В. Тураева, как "гражданское воспитание, пропаганду новых идей, разрушение старого мировоззрения и создание нового"[1].

Разум объявлялся высшим критерием оценки окружающего мира, самым могучим орудием его преобразования. Просветители считали, что своей деятельностью способствуют гибели "неразумного" общества и установлению царства разума, но в условиях неразвитости буржуазных отношений того времени иллюзии просветителей были естественны и, став основой их оптимистической веры в прогресс человечества, стимулировали критическую оценку ими существующего порядка.

"Историческому" человеку, т. е. человеку, развращенному "неразумными" феодальными отношениями, многие просветители противопоставляли "естественного человека", порождение природы, наделяющей его здоровыми нравственными инстинктами и устремлениями. Как и некоторые ренессансные мыслители, деятели Просвещения нередко объявляли индейцев Америки воплощением "естественного человека". Лежащая в основе концепции "естественного человека" идея равенства всех людей от природы стала философской основой лозунга свободы, равенства и братства, провозглашенного

французской революцией. Основываясь на этой идее, просветители вместе с тем предпочитали воспитание революционному преобразованию общества. Задачей же воспитания они объявляли внедрение в сознание человека разумного опыта, т. е. понимание необходимости действовать согласно требованиям разума и справедливости.

Гуманистический идеал человека, оптимистическая вера в возможность преобразования личности на основе идей разума и справедливости, провозглашение внесловной ценности человека, свойственный большинству просветителей универсализм мышления и деятельности, энциклопедичность интересов - все это сближало идеологов Просвещения с деятелями ренессансной культуры.

Как и деятели Возрождения, просветители видели идеал человека в единении с природой.

Некоторые исследователи Просвещения утверждают, что идеал "естественного человека" - свидетельство присущего просветителям антиисторизма. Конечно, историзм деятелей Просвещения этим идеалом ограничивался. И все же именно в эту эпоху исторический взгляд на прошлое впервые начинает пробивать себе дорогу. Уже само признание идеи прогресса в историческом развитии человечества доказывает, что просветители задумываются над закономерностями эволюции человеческого общества. Правда, эволюция эта представляется ими чаще всего упрощенно механистически, как простое восхождение от низшей ступени к высшей. Человечество, согласно просветителям, переживает три эпохи: нормативно понятую античность; средневековье, отвергаемое как период "исторических заблуждений"; современность, утверждающую "царство разума". Каждая из этих эпох мыслится замкнутой в самой себе, лишенной внутренней динамики, исключаяющей предыдущие. Этот прямолинейный и огрубленный историзм сохраняется и у Руссо, который движение общества рассматривал не как прогресс, а как регресс. Только на исходе просветительской эры в трудах Гердера намечается гораздо более глубокий и диалектический взгляд на историю. "Не прямолинейно поступательное движение, не механическое накопление знаний, навыков, культурных ценностей, а борьба противоречивых явлений и принципов, отталкивание от предшествующей ступени при одновременном ее интегрировании являются, по Гердеру, стимулом и движущей силой исторического прогресса", пишет Н. А. Жирмунская, подчеркивая далее, что "господствующая идея исторической концепции Гердера - идея индивидуальной специфики, неповторимого своеобразия каждого народа и его исторической судьбы, каждой эпохи в сложном взаимодействии различных определяющих ее факторов"[2].

Диалектика многообразия в единстве, столь характерная для просветительской доктрины во всех ее аспектах, пожалуй, нигде не раскрывается столь ярко, как в художественном творчестве просветителей. В пределах литературы и искусства Просвещения активно взаимодействовали, оказывая влияние друг на друга и нередко борясь между собой, разные художественные направления, главными среди которых были просветительский классицизм, просветительский реализм и сентиментализм. Каждое из этих направлений обладало своей спецификой, но всем им свойственны общие идейно-художественные черты.

Прежде всего литература и искусство просветительской эпохи прямо и непосредственно связаны с идеологией Просвещения. Деятели Просвещения нередко были не только писателями, но и философами, политическими мыслителями; они расценивали свою писательскую деятельность как прямое продолжение той борьбы, которую вели в других сферах духовной жизни. Литература и искусство Просвещения насквозь пронизаны философской проблематикой; нередко художественное произведение призвано прежде всего иллюстрировать, раскрыть в конкретно-чувственной форме те или иные философские идеи. Этим объясняется появление в литературе таких, например, жанров, как философская повесть.

Характерное для деятелей Просвещения стремление оказать прямое влияние на умы и сердца современников определили откровенную, подчеркнутую публицистичность их

творчества, а следовательно, и акцентированную тенденциозность. Поэтому в литературе Просвещения значительное место принадлежало публицистическим жанрам - журнальному очерку, трактату-рассуждению, диалогу и т. д. Еще более существенно проникновение злободневно публицистических элементов в традиционные жанры литературы роман, комедию, поэму и т. п.

Просветители признавали огромную роль искусства в общественной жизни, видя в нем едва ли не важнейшее средство просвещения. Бытовавший в эстетике со времен античности принцип "поучать развлекая" получает у просветителей новое толкование: литература и искусство призваны не только поучать, но и воспитывать, формировать человека в идеалах разума.

Основным объектом художественного познания становится современность, получающая в произведениях просветителей конкретно-историческую детализацию. Даже в произведениях, посвященных истории (например, в драматургии Вольтера), просветители акцентируют национальный и исторический колорит, хотя и ограничиваются при этом чаще всего чисто внешними аксессуарами.

Недостаточный историзм просветительского мышления ярче всего обнаруживается в характерном для произведений просветителей действительном конфликте: столкновении между новыми, гуманистическими идеалами и старым, "неразумным" обществом. Этот конфликт, как правило, имеет прямо или косвенно выраженный сословный характер. Всякое явление оценивается в зависимости от того, соответствует ли оно нормам здравого смысла и "естественного" поведения либо отклоняется от них; отсюда и присущее, как правило, просветительской литературе отчетливое деление персонажей на положительные и отрицательные. Присущий же большинству просветителей исторический оптимизм находит свое выражение в счастливой концовке или, по крайней мере, моральной победе добра над злом.

Эти и другие общие для всех или, во всяком случае, для большинства просветителей исходные эстетические посылки получают весьма многообразное истолкование в разных странах, на разных этапах эволюции просветительской мысли, в разных художественных направлениях культуры Просвещения.

Ранее других формируется просветительский классицизм. В трудах, посвященных XVIII веку, это направление нередко оценивается как пришедший в упадок "высокий" классицизм XVII в. Это не совсем так. Конечно, между просветительским и "высоким" классицизмом существует преемственная связь, но просветительский классицизм - это цельное художественное направление, раскрывающее не использованные до того художественные потенции классицистского искусства и обладающее специфическими чертами.

Разрабатывая, как и в XVII в., преимущественно жанры трагедии, эпопеи, оды просветительский классицизм исходит из признания существования вечных и объективных законов искусства, опирающихся на законы разума, и потому отвергает стихийное вдохновение, поэтические "вольности". Сохраняются и такие важные принципы классицистской эстетики, как предпочтение разума чувству, рационального - эмоциональному, общего - частному; требование гармонии и соразмерности частей, лаконизма композиции и т. д.

Принципиально новые черты в искусстве просветительского классицизма возникают, во-первых, потому, что рационалистический подход к окружающему миру здесь сосуществует с сенсуализмом, во-вторых, потому, что в отличие от сторонников "высокого" классицизма Вольтер, Александр Поуп и другие представители просветительского классицизма откровенно подчиняют свое творчество задачам активной и непримиримой борьбы против "неразумного" строя.

Существенно меняется понимание смысла, задач и характера таких, например, жанров, как трагедия. В "высоком" классицизме фабулу трагедии обычно составляла любовная коллизия, у просветителей нередко тема любви вовсе исчезает, сменяется философской

проблематикой. Источником трагедии здесь становится не внутренний психологический конфликт в сознании героя, а столкновение человека с враждебными ему силами общества. В результате ослабляется и отодвигается на задний план психологический анализ, а задачей трагедии объявляется не аристотелевский катарсис, т. е. очищение через страх и сострадание, а возмущение общественным злом, его активное неприятие. Авторы обычно обращаются не только к разуму зрителей и читателей, но и к их чувствам. Этому способствует усиление зрелищности произведений, сценические эффекты, динамичность интриги и т. д.

Сохранив присущую "высокому" классицизму иерархию жанров, художники просветительского классицизма отказываются от их разграничения по социальному, сословному признаку.

Еще более существенно то, что классицисты XVIII в. отказываются от принципа дистанцированности сценического действия. Дистанция между героями пьесы и зрителями систематически и сознательно преодолевается благодаря насыщению произведения прямыми аллюзиями на современность. Аристотелевское противопоставление истории (единичного) поэзии (всеобщему) снимается переосмыслением истории и наполнением ее актуальной проблематикой.

Эти черты просветительского классицизма еще более отчетливо проступают в так называемом "революционном классицизме", возникшем во Франции в годы буржуазной революции конца века. Философская трагедия здесь сменяется политической, аналогии с современностью еще более откровенны, а борьба против "старого режима" дополняется идеей "народного блага". Для "революционного классицизма" характерно и более органичное, чем прежде, освоение античной темы, причем писатели обращаются преимущественно к истории не императорского, а республиканского Рима.

Своеобразным эстетическим откликом на проблематику Французской революции и специфической разновидностью просветительского классицизма стал так называемый "веймарский классицизм" (о нем подробнее см. в главах 17, 23 и 24).

Расцвет просветительского реализма относится к зрелому этапу Просвещения. Выдвигая, как и классицисты, принцип "подражания природе", писатели-реалисты истолковывали его гораздо шире своих предшественников. Если в классицизме этот принцип сводился к "подражанию прекрасной природе", а в конечном счете, и античному искусству, то в просветительском реализме этот принцип, хотя и истолковывался в духе метафизического материализма, означал вместе с тем признание, во-первых, способности искусства достоверно воспроизводить реальность; во-вторых, необходимости изображать в художественных произведениях все сферы действительности - и высокие, и низкие; в-третьих, огромной преобразующей роли искусства в жизни человека и общества.

Характерной особенностью просветительского реализма является предпочтение современности как объекта изображения. При этом социальная и географическая среда и сам человек получают здесь гораздо более детализированное конкретно-историческое воплощение, чем в ренессансной и барочной литературе.

Просветительский реализм решительно отвергает иерархию жанров; появляются новые жанры, взрывающие классицистские каноны, например мещанская трагедия и драма, "слезная комедия". На первый план выдвигается роман, понимаемый как "эпос частной жизни" и обогащающийся многими новыми жанровыми разновидностями. Именно в романе с особой полнотой раскрывается универсальный, всеобъемлющий характер социальной критики в просветительском реализме. В нерасторжимом единстве здесь предстают отрицание всех тех сторон жизни общества и поведения человека, которые не соответствуют требованиям разума и чувства ("естественной природы"), и утверждение просветительской нормы как позитивной программы. С этим связаны и такие важные особенности просветительского реализма, как оптимистическая вера в торжество здорового нравственного начала, откровенная тенденциозность, демократизм в выборе героя.

Впервые столь систематически и настойчиво писатели обращаются к изображению судьбы рядового человека, обнаруживая в нем неистощимые запасы человечности,

благородства, нравственной стойкости. При этом характер героя дается во взаимодействии с окружающей его общественной средой. Здесь, однако, обнаруживается и противоречивость эстетических позиций художников-реалистов эпохи Просвещения. С одной стороны, господствующие в обществе политический строй, правовые и нравственные нормы, т. е. общественная среда в понимании просветителей, активно влияют на характер героя; с другой стороны, принципы разума и "естественного" поведения, которыми руководствуется позитивный герой просветителей, неизменно обеспечивают ему победу над общественными обстоятельствами. Это, конечно, весьма ограничивает художественные возможности просветительского реализма.

Специфично и отношение писателей к характеру персонажа. В нем впервые видят носителя родовых, типовых качеств и, что особенно важно, представителя определенного "общественного состояния" (по формулировке Дидро). При этом, однако, писатели Просвещения сделали лишь первые шаги к изображению типических, социально обусловленных характеров в неповторимой индивидуальной оболочке. Все же, как заметил Н. Я. Берковский, "человек вообще" в произведениях просветителей торжествовал над человеком "единичным"[3].

В просветительском романе характер героя нередко представлен в эволюции под воздействием различных жизненных перипетий. Подобное динамичное восприятие человеческого характера и породило просветительский жанр "воспитательного" романа.

Исторически позднее других в Просвещении появляется третье направление - сентиментализм. В зарубежном литературоведении это направление нередко выводят за рамки просветительства и противопоставляют Просвещению с его культом разума. Это, однако, неверно, потому что, во-первых, Просвещение, включая в себя рационалистическое начало, вовсе не сводится к нему; во-вторых, и сентиментализм не полностью порывает с идеей разума, хотя и сомневается в нем, как единственном критерии суждений о мире. Сентиментализм возникает в эпоху, когда реальность уже начинает все более решительно опровергать просветительские надежды на движение человечества к царству разума. Развитие буржуазных отношений сперва в Англии, где осуществляется промышленный переворот, а затем и во Франции, обнаруживает в новом, складывающемся строе черты такого же эгоизма и своекорыстия, как и в феодальном обществе. В этих условиях начинает меркнуть оптимистическая вера просветителей в возможность разрешения общественных противоречий с помощью разума. В противовес разуму выдвигается новый критерий - чувство. Но само это чувство в сентименталистском истолковании вовсе не иррационально. Подобно разуму, оно - естественное проявление человеческой природы; как и разум, оно противопоставляется искажающим характер человека предрассудкам политическим, сословным, религиозным. Очень точно охарактеризовала сентиментализм М. Л. Тронская: "Сила разума и непосредственность чувства равно обращены против одного врага - феодального произвола; культ чувства не есть отказ от завоеваний разума, это лишь протест растущего человека против централизованной опеки разума, испытание разума чувством"[4].

Сентиментализм приобрел в различных странах весьма своеобразные черты: родившись прежде всего в Англии, во Франции он представлен главным образом творчеством Руссо и его последователей, а в Германии - движением "Бури и натиска". При всем конкретном разнообразии его идей и художественных форм в мировоззрении и творчестве сентименталистов неизменно наличествуют три важнейших элемента: культ чувства; культ природы, острое ощущение ее благости и красоты; культ человеческой личности. В связи с этим решительно пересматривается сентименталистами проблема воспитания: целью его объявляется формирование чувствительности, т. е. особой восприимчивости к красоте природы, непосредственным движениям души, состраданию и т. п.

У сентименталистов акцент переносится с изображения объективной социальной действительности, присутствующей в их произведениях лишь как враждебная человеку губительная сила, на исследование внутреннего мира героя, его переживаний. Углубляется

психологический анализ; весьма важную роль приобретает пейзаж, одухотворенный человеческим чувством и нередко становящийся зеркалом этих чувств.

Писатели сентименталистского направления особенно демократичны в выборе героя: нередко это простолюдин, труженик, которого отличает близость к природе, естественность и чувствительность, столь недостающие "цивилизованному" горожанину. Сентименталисты много сделали для возрождения интереса как к народной поэзии, так и к творчеству Шекспира и Рабле, которых особенно ценили за верность природе и народность.

Ослабление оптимистической веры в силу разума и в его грядущее торжество придает произведениям сентименталистов оттенок грусти, меланхолической созерцательности, идиллического восприятия природы.

Конечно, среди сентименталистов не было полного единства. Исходя из общих посылок - культа чувства, природы и личности, писатели приходили к весьма несходным выводам: одних посприятие этих ценностей в современном обществе влекло не только к резкой критике его, но нередко и к поискам самых радикальных мер переустройства общества; другие прославляли идеализированный патриархальный быт, проповедовали уход от социальных бурь на лоно природы. Но и те, и другие отвергали корыстолюбивое, продажное и эгоистическое общество, в котором жили.

Менее значительную, чем эти три направления, но все же заметную роль в просветительском искусстве играет течение рококо, возникшее еще в XVII в. в рамках классицистского направления. И в классицизме, и в Просвещении литература рококо оттеснена на периферию. Для этой литературы характерны небольшие по размеру произведения (в поэзии, например, писатели рококо разрабатывают преимущественно жанры сонета, мадригала, рондо, баллады, эпиграммы), шутовское или шутовско-ироническое содержание и ориентация на узкий круг читателей-посетителей аристократических салонов. Но из этого не следует, что искусство рококо - свидетельство "заката феодальной культуры", как еще недавно полагали. Труды молодых отечественных исследователей А. И. Жеребина, С. Л. Козлова и др. позволяют уточнить характеристику этого течения. Верно, что для писателей рококо характерны гедонистические настроения, галантная игра, шутка. Действительно, они предпочитают воспевать дары Вакха и Венеры и весьма далеки от прославления гражданских идеалов. Но каков смысл их подчеркнутого, вызывающего пренебрежения к общественно значимым проблемам и темам? Думается, что в "легкой", "поверхностной" поэзии и прозе рококо отразился не только очевидный упадок культуры феодальных классов, но и глубоко скептическое неприятие безрадостной реальности, притом как "старого режима", так и формирующегося нового общества, неприятие любой абсолютизированной нормы - будь то разум или чувствительность. Выстраивая иллюзорный мир, они осознают эту иллюзорность ничуть не меньше, чем их критики. Они шутят, но на краю пропасти, и это ощущение хрупкости, эфемерности создаваемого ими мира приоткрывает затаенный трагизм их мировосприятия. Литература рококо - это сознательная эстетическая утопия, возникающая как результат скептической оценки некоторых существенных сторон просветительской мысли.

По мере появления и углубления кризиса просветительской идеологии и культуры становится все более очевидной критическая по отношению к основополагающим принципам Просвещения направленность различных тенденций, обнаруживающихся в разных странах. Эти тенденции ко все более последовательному отрицанию просветительской модели мира в своей совокупности образуют течение в пределах Просвещения, называемое обычно предромантизмом (или преромантизмом).

Искусство предромантизма наиболее полно представлено в Англии, где кризис Просвещения стал очевиден значительно раньше, чем в других странах. Здесь же отчетливее всего выявились и характерные черты этого течения: подчеркнутый иррационализм; полемическое обращение к средневековью, презиравшемуся последовательными просветителями; фантастика и своеобразная эстетика ужасного, рассчитанные на пробуждение в человеке не чувства красоты, а чувства возвышенного (так называемый

"готический роман"); особый фольклоризм, переосмысляющий народное творчество как свидетельство национально-самобытного пути различных народов и как противовес просветительскому космополитическому рационализму (поэзия Чаттертона, прозаические поэмы Макферсона и "оссианистская" поэзия).

В заключение общей характеристики века Просвещения необходимо отметить, что эта характеристика, естественно, не исчерпывает всего многообразия литературы XVIII в., в которой можно обнаружить сложное переплетение черт различных художественных направлений в творчестве одного писателя (например, Вольтера или Прево) и различные "пограничные явления". К тому же эта характеристика определяет лишь некоторые общие тенденции искусства XVIII в., получающие национально-самобытное выражение в разных странах на разных этапах развития просветительской культуры.

[1] Тураев С. В. Спорные вопросы литературы Просвещения // Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970. С. 15.

[2] Жирмунская Н. А. Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм Просвещения // Проблемы историзма в русской литературе конца XVIII - начала XIX в. Л., 1981. С. 96, 97.

[3] Берковский Н. Я. Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы // Западный сборник I / Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 71.

[4] Тронская М. Л. Немецкая старина эпохи Просвещения. Л., 1962. С. 68.

Раздел I. АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ГЛАВА 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

К началу XVIII в. Англия пришла, пережив буржуазную революцию середины XVII в., суд над королем Карлом I и его казнь, режим буржуазной военной диктатуры Кромвеля, реставрацию монархии Стюартов и "Славную революцию" 1688 - 1689 гг., посадившую на трон Вильгельма III Оранского и королеву Марию.

Незавершенность революции обусловила политическую борьбу в годы реставрации Стюартов, ибо буржуазия и новое дворянство притязали на перераспределение политической власти, которая оставалась в руках крупной земельной аристократии. Разногласия привели к образованию в парламенте двух партий - тори ("партия двора") и вигов ("партия страны"). Партия тори в своей основе состояла из крупных земельных аристократов. В партию вигов входили наряду с помещиками также купцы, фабриканты, мелкие чиновники. Основной конфликт двух враждующих партий отражал политико-экономическое соперничество между земельной и финансовой аристократией и торгово-промышленной буржуазией.

Таким образом, в силу исторических причин, пережив в XVII в. две буржуазные революции, Англия оказалась у истоков европейского Просвещения. Условно начало английского Просвещения принято датировать годом свершения "Славной революции".

Просвещение в Англии носило умеренный характер, ибо его задачей оказалась не подготовка новой революции, а перераспределение политической власти в пользу буржуазии. Установившаяся после "Славной революции" ограниченная монархия почиталась в стране самым передовым государственным строем, частные недостатки которого якобы можно искоренить с помощью разумных реформ. "Славная революция" ускорила развитие капитализма, создала предпосылки великого промышленного переворота середины XVIII в.

XVIII век для Англии - век создания колониальной империи. С 1707 г., после присоединения Шотландии, она стала официально именоваться Великобританией. Она продолжала захватнические войны в Ирландии, Индии, Северной Америке, где наиболее опасным конкурентом Англии в сфере внешней торговли и колониальных интересов выступала Франция. В первой половине XVIII в. одним из самых крупных внешних столкновений Англии с Францией была война за испанское наследство в 1701 - 1713 гг. Утрехтский мирный договор (1713) обязал Францию отдать Англии часть Канады, а Испанию - Гибралтар. Однако военные конфликты с Францией происходили на протяжении всего XVIII в. Во второй половине XVIII в. в результате Семилетней войны (1756 - 1763), в

которой Россия выступила на стороне Франции, Англия разгромила французский флот, потеснила французов в Северной Америке, расширила свои владения в Индии. Колониальные войны содействовали дальнейшему социальному размежеванию английского общества, усилению власти разбогатевших в колониях "набобов", скупавших титулы и места в парламенте. Вместе с тем отток населения в колонии затушевывал классовые конфликты. В последней четверти XVIII в. борьба североамериканских колоний за независимость (1775 - 1783) ослабила позиции Англии в Новом Свете, а события буржуазной революции во Франции (1789 - 1794) оттенили реакционную сущность политики английского правительства, организовавшего европейскую коалицию против Французской республики.

Идейные течения английского Просвещения отличались неоднородностью. Некоторые писатели выступили с резкой критикой пережитков феодализма и пороков буржуазной действительности (Свифт, Филдинг, Смоллетт, Шеридан), другие авторы придерживались апологетической (Аддисон, Стил, Дефо) или умеренной (Ричардсон) позиции, надеясь с помощью добродушной сатиры и морально-религиозных наставлений воспитать в людях гражданские чувства и тем самым улучшить нравственный климат в обществе.

В литературе английского Просвещения выделяются периоды: ранний (по 1730-е годы), зрелый, охватывающий 1740 - 1750-е годы, и поздний, растянувшийся от 1760-х до 1790-х годов.

На протяжении всего XVIII в. в английской философии шла борьба между материализмом и идеализмом. Многие ранние английские просветители в своих философско-этических исканиях опирались на учение Локка. Сенсуалист материалистического толка, он с демократических позиций отверг феодальную идею об изначальном неравенстве людей. В педагогическом трактате "Некоторые мысли о воспитании" (1693) Локк развил мысль материалиста Т. Гоббса об исходном природном равенстве людей. Вместе с тем Локк пошел дальше, указывая на влияние окружающей среды в формировании характера ребенка и в этом смысле придавая воспитанию решающую роль. Подчеркивая стремление человека к добру, Локк спорил с Гоббсом, который говорил об эгоистической природе человека, приводящей его к участию в войне против всех.

В "Двух трактатах о государственном правлении" (1690) Локк поддержал мысль, высказанную Мильтоном в "Правах и обязанностях короля и правителей" (1649), согласно которой правительство подотчетно народу на основании общественного договора. В отличие от Гоббса ("Левиафан", 1651) Локк выступил против неограниченной королевской власти, за право нации свергать тирана. Он считал конституционную монархию наилучшим государственным устройством, ибо главенство в законодательной области он отдавал буржуазному парламенту, а исполнительную власть - кабинету министров и отчасти королю. Локк также развил положение деятеля английской буржуазной революции середины XVIII в. Дж. Гаррингтона о том, что частная собственность существовала задолго до создания государства на основе общественного договора. Он утверждал, что государство обязано охранять "естественное право" человека на собственность и от короля, и от низов. Считая труд источником частной собственности, Локк выступил против деления общества на сословия и, развивая античную идею о том, что счастье человека зависит от него самого, доказывал, что можно преуспеть благодаря труду. Многие локковские идеи из "Двух трактатов о правлении" в беллетристической форме изложил Дефо в "Робинзоне Крузо". В "Разумности христианства" (1695) Локк, вопреки желанию Вильгельма III подтвердить приоритет англиканской веры над кальвинизмом, выступил не только в защиту веротерпимости, но и против принципа подчинения англиканской церкви королю.

Локк был непоследовательным материалистом. В его учении содержались уступки идеализму и теологии, что позволило ему оказать влияние как на мыслителей материалистического толка (Толанда, Гартли, Коллинза, Пристли и др.), так и на идеалистов (Беркли, Кларка, Батлера и др.).

Локк придерживался деизма, который в первой трети XVIII в. толковали чуть ли не как синоним "вольнодумства". На Локка опирались деисты-материалисты, подвергшие

радикальной критике религию и церковь. Среди них выделялся Дж. Толанд, который в книге "Христианство без таинств" (1696, сожжена по решению парламента), в "Письмах к Серене" (1704), в "Пантеистиконе" (1720) доказывал примат разума над верой и, выступив против мистицизма и иррационализма христианской религии, противопоставил ей "разумную", или "естественную", религию.

Спор Локка с Гоббсом о "человеческой природе" в начале XVIII в. был продолжен их последователями, и прежде всего А. Шефтсбери и Б. Мандевилем. Философ-моралист Шефтсбери, виг, апологет "Славной революции", был учеником Локка. Однако в его теории материалистические элементы не получили дальнейшего развития, а его свободомыслие ограничилось деистическими рамками и не отличалось воинствующей антицерковностью. В "Характеристиках людей, нравов, мнений, времен" (1711) он доказывал единство истины, добра и красоты, господство разума над страстями, предрасположенность людей к добру, в результате чего "внутреннее моральное чувство" ведет к "внутреннему чувству добродетели" и к благожелательной симпатии, объединяющей людей. В отличие от Локка, он считал добродетели врожденными, хотя полагал, что их возможно развить путем воспитания. Шефтсбери настаивал на отделении морали от религии, утверждая, что гармония бытия основывается на единстве частного интереса и бескорыстной добродетели.

Противником Шефтсбери выступил Б. Мандевилль, врач по профессии. В "Басне о пчелах, или Частных пороках - общественной выгоде" (I т. - 1714, II т. - 1729) он поддержал идею Гоббса об эгоистической природе человека, отверг проповедуемый Шефтсбери альтруизм. В противовес Шефтсбери, объявлявшему мораль естественным свойством человека, он рассматривал ее как продукт общественной жизни, приближаясь в этом смысле к локковской идее о зависимости морали от среды и воспитания. Мандевилль в аллегорической манере рассматривал английское буржуазное общество, разоблачая и высмеивая его лицемерие и ханжество. В улье одни пчелы трудились, другие лишь наслаждались жизнью, и для них характерны алчность, скупость, тщеславие, зависть, высокомерие. Юпитер удовлетворяет просьбу пчел сделать их всех добродетельными. В результате, избавившись от пороков, они впали в нищету. Пороки способствуют развитию общества, утверждал Мандевилль, ибо они стимулируют деятельность людей: торговля непременно придет в упадок, если все станут бережливыми; исчезнут тюрьмы и суды, если исправятся все преступники.

Учение Мандевиля о позитивной роли пороков в развитии общества резко критиковал Ф. Хатчесон в "Исследовании о происхождении наших идей красоты и добродетели" (1725), где отрицал себялюбие как движущий стимул человеческих поступков и развивал учение Шефтсбери о всеобщей благожелательности людей.

Врагом материалистических и просветительских идей в Англии выступил субъективный идеалист Дж. Беркли. В "Трактате о началах человеческого знания" (1710) он защищал христианскую религию, возражал против понятия материи. В "Алсифроне, или Мелком философе" (1732) Беркли категорически отверг деистическое свободомыслие Шефтсбери, гневно порицал Мандевиля за богохульство и "поощрение" пороков, заставив его в "Письме к Диону" (1732) доказывать, что он лишь изобличал порок.

Полемика Мандевиля с Шефтсбери способствовала формированию двух идейных течений в просветительской английской литературе. Сторонники Шефтсбери (Аддисон, Стил, А. Поуп) опирались на его оптимистическое истолкование человека, приверженцы Мандевиля (Гей, Свифт) видели основу развития общества в эгоизме человеческой природы.

Ведущими жанрами английской раннепросветительской литературы были поэма, трагедия, комедия, эссе. Социально-политические события этого периода способствовали расширению читательской аудитории, рождению новых жанров, например "балладной оперы" ("Опера нищего" Дж. Гея), таких жанровых разновидностей, как теоретико-эстетическая поэма А. Поупа "Опыт о критике", сатирико-нравоописательные очерки Аддисона и Стила.

В раннем творчестве Джозефа Аддисона (1672 - 1719) и Ричарда Стила (1672 - 1729)

господствующее положение занимали просветительские классицистские тенденции. Об этом свидетельствуют поэмы Аддисона (например, "Поход", 1704), его политическая трагедия "Катон" (1713), а также нравоучительные комедии Стила ("Нежный муж", 1705, и др.).

Аддисон и Стил стояли у истоков западноевропейской журналистики В 1709 г. Стил начал выпускать сатирико-нравоучительный журнал "Болтун", в котором активное участие принял Аддисон. После его закрытия в 1711 г. они издавали журналы "Зритель" (1711 - 1712), "Опекун" (1713), "Англичанин" (1713 -1714). В своих эссе, жанр которых позволял наиболее полно выразить авторскую точку зрения, они поднимали нравственные, эстетические, философские и политические проблемы. "Болтун" выходил три раза в неделю от имени астролога Исаака Бикерстафа (известного читателям по памфлету Свифта) и его сестры Дженни Дистаф, что позволило Аддисону и Стилу высказаться по семейно-этическим проблемам и даже порассуждать о модах. Среди выдуманных авторов "Зрителя" фигурировали крупный помещик Роджер де Коверли, богатый купец Эндрю Фрипорт, отставной капитан Сентри, повеса Уилли Хоником. Из рассказов наивного и добродушного сэра Роджера де Коверли, мирового судьи, читатели узнавали об устройстве его имения, о судебной системе Англии, а иногда вместе с ним весело подшучивали над людскими слабостями.

В журналах сообщались лондонские новости, печатались анонимные эссе различных литераторов (А. Поупа, Свифта, Э. Филиппса и др.), но самое большое место занимали в них очерки Аддисона и Стила. Видные деятели партии вигов, апологеты "Славной революции", сторонники будущего короля протестанта Георга I Ганноверского (он должен был занять престол после смерти королевы Анны Стюарт по Акту об устройении 1701 г.), Аддисон и Стил выработали способы и методы воспитательного воздействия на различные социальные группы, стараясь примирить аристократов и буржуа. В этом смысле они особо подчеркивали дружбу Роджера де Коверли с Эндрю Фрипортом, которая должна была знаменовать политическое равновесие в стране. Они хотели приучить к веселой шутке наиболее суровых сторонников оздоровления общественных нравов. Их эссе способствовали утверждению добродушной сатиры, основанной на здравом смысле. Противоположных взглядов на воспитательные методы придерживались Дж Гей, Свифт, которые с помощью язвительной сатиры разоблачали пороки буржуазного общества.

В эссе, посвященных литературно-эстетическим проблемам, Аддисон доказывал примат разума над страстями, подчеркивал необходимость "подражания природе", утверждал единство истины и красоты, рациональное начало остроумия. При этом он отдавал должное воображению, ценя за это Шекспира, Мильтона, и проявлял в просветительских целях интерес к английской народной балладе ("Двое детей в лесу", "Охота на Чевитских холмах"). В целом именованные на концепциях просветительского классицизма, сатирико-нравоучительные эссе Аддисона и Стила свидетельствовали об усилении в них элементов просветительского реализма, что позволило рассматривать их как источник европейского реалистического романа нового времени, основоположником которого считается Дефс.

Александр Поуп (1688 - 1744) - самый значительный представитель английской просветительской классицистской поэзии.

Творчество Поупа подразделяется на два периода: 1700 - 1727 и 1728 - 1744 гг., водоразделом между которыми служит выход в свет его сатирической поэмы "Дунеиада" (май 1728 г.). Он начал с переводов из античных авторов (Гомера, Овидия, Стация) и "Пасторалей" (1709), в которых развивал не только классические традиции (Феокрита, Вергилия), но и национальные (Э. Спенсера, Мильтона).

В "Опыте о критике" (1711), опираясь на "Поэтическое искусство" Буало и "Науку поэзии" Горация, он с необычайной для молодого поэта прозорливостью в просветительском духе обобщил и развил классицистские принципы. "Подражание природе" он рассматривал как подражание античному образцу ("Природа и Гомер... одно и то же"). Придерживаясь концепций "меры", "уместности", "правдоподобия", он, как просветительский гуманист,

призывал к разумной, "естественной" жизни. Поуп считал вкус врожденным, но становящимся "правильным" под воздействием воспитания и, следовательно, присущим человеку из любого сословия. Он выступил против пышного стиля приверженцев барокко, однако "простота" языка в его понимании предстала как "ясность" и "уместность" слога, а не расширение словаря и демократизация выражений. Как и все просветители, Поуп отрицательно относился к "варварскому" средневековью. В целом Поуп вышел за рамки строгой классицистской доктрины: он не отрицал возможность отклонения от античных правил; он признавал влияние "гения" и "климата" на появление шедевров искусства не только в Древней Греции и Риме. Выступив против двенадцатисложного (александрийского) стиха, он способствовал окончательному утверждению героического куплета (грамматически и логически завершенного десятисложного двустопия). В "Опыте о критике" Поуп затронул не только общие проблемы - себялюбия, остроумия, смирения, гордыни и т. д., - но и частные вопросы, в том числе мотивы поведения критиков.

В 1711 - 1713 гг. Поуп сблизился с Аддисоном, Стилом и их вигским окружением. Он написал пролог к трагедии "Катон" Аддисона, опубликовал ряд эссе в "Зрителе" и "Опекуне". Однако, принимая идею Шефтсбери о гармоничности природы и ее разумной упорядоченности, Поуп выражал сомнения в непогрешимости того порядка, который принесла Англии "Славная революция". В этом истоки его основных расхождений с ее апологетами (Шефтсбери, Аддисоном, Стилом) и сближения с виконтом Болингброком, тори, одним из первых дворянских критиков буржуазных порядков. В поэме "Виндзорский лес" (1713) Поуп прославлял подготавливаемый тори Утрехтский мирный договор, размышляя о славе, времени, смерти, природе суверенной власти. Виндзорский лес олицетворял "порядок в разнообразии". Пейзажные зарисовки Поупа разворачивались в метафору процветающей Англии под эгидой королевы Анны, которую поддерживали тори.

В 1712 г. у Поупа возник замысел издавать сатирический журнал "Отчет трудов неученых". Он был поддержан Дж. Геєм, Свифтом и другими литераторами, которые вместе с Поупом организовали торийский клуб. Они решили публиковать свои сатиры в форме "Мемуаров о необычайной жизни, трудах и приключениях Мартина Скриблеруса" (Мартина-писаки). Полностью "Мемуары" были опубликованы в 1741 г. Сатира скриблерианцев на "фальшивый вкус" современных им ученых-педантов, литераторов и музыкантов отличалась конкретностью, была одновременно и улыбочивой, и ядовитой.

В поэме "Похищение локона" (1-й вариант - 1712, 2-й - 1714) Поуп в изящной шуточной форме рассказал о действительном случае, который привел к ссоре двух семей: Арабеллы Фермор (в поэме - Белинда) и ее поклонника, осмелившегося отрезать у нее локон. В поэме реалии аристократического быта переплетаются с фантастическими элементами: сифы во главе с Ариэлем охраняют Белинду и во всем помогают ей, боги, в конечном итоге, превращают локон в созвездие на небе. Совмещение низменных явлений с возвышенными, описание высоким слогом тривиального события создавало комический эффект. Жанр "Похищения локона" - ироикомиическая поэма - был характерным для галантной литературы рококо и свидетельствовал о накоплении в творчестве Поупа на жанровом уровне элементов рококо. В ином, трагическом ключе Поуп страстно и взволнованно рассказал о любви в послании "Элоиза к Абельяру" (1717) и в "Элегии на память одной несчастной леди".

В 1713 - 1726 гг. Поуп переводил "Илиаду" и "Одиссею". Он заменил гекзаметр героическим куплетом, нередко дополнял строки Гомера и в целом приблизил поэмы к английскому читателю XVIII в. В 1725 г. Поуп издал сочинения Шекспира. Он проделал большую текстологическую работу, а в предисловии подчеркнул индивидуальность созданных Шекспиром характеров и первым указал на народность его творчества.

В "Моральных опытах" (1731 - 1735) Поуп сделал акцент на нравственном совершенствовании человека. В философско-дидактической поэме "Опыт о человеке" (1734) он размышлял о пределах человеческого разума, соотношении добра и зла, человеческих пороках, природном начале себялюбия как основы нравственности, земном счастье человека

как единственной цели, к которой он стремится. Поуп выразил свой оптимистический взгляд на мир, утверждая, что "все существующее - справедливо".

В поэме "Дунсиада" (dunse - тупица, глупец), над которой он работал с 1728 по 1743 г., Поуп подчеркнул роль разума в борьбе с невежеством, которое в случае своей победы приведет мир к хаосу. Олицетворяющая невежество Богиня Тупости ищет себе преемника на земле. Перед ней проходят желающие занять трон короля дураков: глупцы, ханжи, бездарные поэты (в число последних был несправедливо включен Дефо). Среди тупиц-философов шествуют Мандевиль, Толанд, нападками на которого Поуп, видимо, хотел снять с себя обвинение в деистическом восприятии религии. В первом издании "Дунсиады" королем дураков был выбран Л. Теоболд, сурово критиковавший Поупа за его метод редактирования Шекспира, а в последнем варианте поэмы - драматург К. Сиббер, враждовавший с скриблерианцами. В "Дунсиаде" были осмеяны английские короли Георг I и Георг II, которые не соответствовали поуповскому идеалу просвещенного монарха, а также их продажный премьер-министр Р. Уолпол. В целом выпады против личных недругов поэта вылились в гротескно-сатирическое осмеяние пороков буржуазного общества. В "Подражаниях" Горацию (1713 - 1738) Поуп выступил как наставник-моралист, язвительно бичующий пороки отдельных людей, опасных для общества. Ведущее положение сатиры во втором периоде творчества Поупа подтверждало его окончательный переход на позиции активного участника общественной борьбы.

Национальное своеобразие английского просветительского классицизма по сравнению с "высоким" французским классицизмом XVII в. объяснялось его иным идейным содержанием и смягчением классицистской нормативности, что было обусловлено развитием английской философской и научной мысли, интересом к национальным традициям, приверженностью к концепциям, подтачивающим роль рассудочности в творческом процессе. В первой трети XVIII в. просветительский классицизм занимал в английской литературе господствующее положение. Он активно противостоял барокко, накапливал на жанровом уровне элементы рококо и вместе с тем мог вступать в синтез с набирающим силу просветительским реализмом. Характерное для раннепросветительской литературы разделение ее на элитарную и демократическую отразил в своем творчестве Дж. Лилло, стоявший у истоков европейской мещанской драмы. Он предпринял попытку демократизации жанра классицистской трагедии. В его драмах главными героями стали представители буржуазно-торговых кругов общества. Лилло назидательно прославлял буржуазные добродетели: труд, умеренность, бережливость, умение владеть собой.

Большое распространение в раннепросветительской литературе получила комедия в различных ее жанровых разновидностях. В нравоучительных ("слезливых") комедиях Стила с их благополучным концом просматривается стремление сгладить внутренние противоречия строя, установившегося после "Славной революции". Не случайно в "Совестливых влюбленных" (1722) женитьба аристократа Бевиля на дочери купца Силанда символизирует компромисс двух социальных групп. "Опера нищего" Д. Гея (1728) явилась сатирико-политической комедией, в которой уличные баллады умело использовались для злой критики буржуазных порядков, а в событиях, которые происходят в мире преступников, получил отражение продажный механизм государственного аппарата. По настоянию Р. Уолпола, узнавшего себя в образе одного из героев, король Георг II запретил постановку продолжения "Оперы нищего" - "Полли" (1729). Сатирическое обличение правящего режима в фарсах Г. Филдинга и анонимная пьеса "Золотое охвостье" послужили непосредственным поводом для принятия в 1737 г. Акта о цензуре, согласно которому театры могли существовать лишь на основе королевской лицензии, пьесы должны были подвергаться предварительной цензуре лорда-камергера, в них нельзя было обсуждать политические проблемы и делать действующими лицами государственных деятелей. В Лондоне были закрыты все театры, кроме Друри-Лейн и Ковент-Гардена. Развитию драматургии был нанесен существенный урон. На авансцену английской литературы выдвинулся роман.

В этот период просветительский реализм достигает своего расцвета, постепенно

вытесняя просветительский классицизм с его ведущих позиций. Зрелый просветительский реализм представлен эпистолярными романами Ричардсона, положившими начало жанру семейно-бытового психологического романа, "комическими эпопеями" Филдинга, социально-бытовыми романами Смоллетта. Философской базой для просветительского реализма стал эмпирический метафизический материализм. Ни один из английских романистов не придерживался рамок какого-то одного философско-этического учения. У Филдинга теория Шефтсбери столкнулась с учением Мандевиля, Ричардсон в полемике Мандевиля с Шефтсбери принял сторону последнего, развивая при этом и концепции Локка. На Мандевиля и Локка опирался Смоллетт.

Общей основой для всего просветительского романа явился локковский тезис, согласно которому судьба человека зависит от него самого ("Некоторые мысли о воспитании"). Вместе с тем проповедь торжества разума над страстями у Ричардсона, реабилитация земной чувственной природы у Филдинга были связаны с проповедью буржуазного прогресса, со стремлением к устранению социальных пороков. При этом оказывалось, что новые социальные условия не всегда совпадали с интересами отдельного человека. Все это обусловило критическую умеренность романов Ричардсона, мягкий юмор Филдинга, мрачную сатиру Смоллетта.

Литература позднего Просвещения характеризуется интенсивным развитием сентиментального направления, истоки которого уходят в пейзажную лирику 1730-х годов (Дж. Томсон. "Времена года", 1726 - 1730). Термин "сентиментальный" применительно к литературе появился в 1749 г., но широкое распространение получил после выхода в свет "Сентиментального путешествия" Л. Стерна (1768). Уже к началу 1730-х годов у многих развеялись иллюзии о счастливой жизни, о которой мечтали после "Славной революции". Дальнейшее огораживание земель и разорение крестьянства, уничтожение заповедных природных уголков для строительства предприятий, последствия промышленного переворота, усугубившие социальное расслоение общества и приведшие к обнищанию крестьянства и ремесленников, - все это заставляло сомневаться в принципах разумного поведения. Поворот к миру чувств конкретного человека сопровождался критикой буржуазных порядков и феодальных пережитков.

Философская основа сентиментализма - субъективный идеализм Дж. Беркли и Д. Юма. В частности, Дэвид Юм в своей работе "Исследование о природе морали" объявляет врожденными свойствами человека доброту, благожелательность, человеколюбие, а чувства и эмоции - первоосновой человеческой деятельности, в частности эстетической. Подобные идеи высказывает в "Теории нравственных чувств" Адам Смит. С этой точки зрения прекрасное предстает прежде всего как эмоциональная реакция на реальность.

Для лирических произведений ранних поэтов-сентименталистов характерны обостренная чувствительность, склонность к созерцательности, к размышлениям на лоне природы, поэтизация смерти. "Кладбищенская поэзия" Э. Юнга, Т. Грея, Д. Харви, Р. Блэра наполнена религиозным мистицизмом, меланхолическими настроениями, скорбью о бренности всего сущего, тоской по ушедшим в иной мир близким, памятью о них, подтверждающей их бессмертие. В произведениях поздних сентименталистов усиливается социальный протест (О. Голдсмит, У. Купер, Д. Крэбб), интерес к простым людям. В своих романах О. Голдсмит, Л. Стерн, Г. Брук, Г. Маккензи и др. опирались на этические концепции Д. Юма, который предлагал подчинить мораль не разуму, а чувствительности. Поздние сентименталисты подчеркнуто стремятся показать сложность "человеческой природы" индивида, многогранность его душевных переживаний, истоки его чудачеств и странностей. Их идеал - патриархальная жизнь на лоне природы с ее простотой нравов.

В 60 - 80-е годы просветительские тенденции более всего сохраняются в поэзии - у Роберта Бернса, а также в жанре реалистической сатирической комедии, крупнейшим представителем которой в 70-е годы был Р. Шеридан.

Во второй половине XVIII в. социально-экономические сдвиги, общественные тенденции, поиски новых эстетических ориентиров, противоположных классицистским,

способствовали формированию предромантизма как литературного течения. В трактате Э. Берка "Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного" (1757), в ""Опыте о гении" Поупа и его сочинениях" (1756 - 1782) Дж. Уортона, в "Письмах о рыцарстве и средневековых романах" (1762) Р. Хёрда обращено внимание на эстетические категории ("ужасное", "оригинальное", "живописное"), разрушающие классицистское понятие прекрасного, основанное на симметрии и гармонии. Спенсер, Шекспир, Мильтон как поэты, обладавшие мощным воображением, оттеснили на второй план классицистов с их опорой на разум.

В это время активно возрождается интерес к национальному прошлому. В 1765 г. известный фольклорист Т. Перси выпустил сборник "Памятники старинной английской поэзии", в который включил народные баллады (исторические, из цикла о Робин Гуде и т. д.), почерпнув их из старых рукописей и своих записей, а также лирику елизаветинцев. В обширном, состоящем из трех трактатов, предисловии и комментариях Т. Перси рассказал о происхождении английского театра, о стихотворном рыцарском романе, истоки которого он уводил к сказаниям германских племен, проанализировал многие баллады. В том же 1765 г. появилась известная литературная мистификация шотландского писателя Дж. Макферсона - сочиненные им самим "Песни Оссиана". Макферсон воспользовался ирландскими сказаниями, перенес их действие в Шотландию, дал героям древние кельтские имена. Переживший всех своих соплеменников старый бард Оссиан бродит среди развалин замка Сельма (в королевстве Морвэн), среди могил, играет на арфе, и в его воображении проносятся былые дни, когда на пирах он славил своего отца, воина Фингала, храбро сражавшегося со скандинавскими викингами. "Песни Оссиана" поражали воображение читателей своим меланхолическим настроением и чувствительностью. Литературной мистификацией явились и стилизованные под старинные баллады XV в. стихи Томаса Чаттертона, которые он приписал вымышленному поэту Томасу Роули. "Поэмы Роули" были опубликованы спустя семь лет после самоубийства юного поэта, впавшего в крайнюю нищету.

Предромантические тенденции нашли воплощение в "готическом романе", известном также как "черный роман" или "роман ужасов". Его основоположником был Гораций Уолпол (1717 - 1797), в 1764 г. анонимно опубликовавший "Замок Отранто". Действие в нем происходит в средневековой Италии и разворачивается в двух временных планах. Предыстория о том, как предки Манфреда убили законного владельца замка Отранто Альфонсо Доброго, соединяет все остальные сюжетные нити романа. Она объясняет стремление Манфреда женить своего единственного сына Конрада на Изабелле, последней представительнице законной династии, отчаянную борьбу Манфреда с тяготеющим над ним Роком и его конечное поражение: по ошибке вместо Изабеллы он убил свою дочь Матильду. Появляющийся в замке призрак Альфонсо Доброго отдает княжество крестьянину Теодору, оказавшемуся законным наследником. Философской основой "готического романа" явился агностицизм Д. Юма, доказывавшего непознаваемость объективного мира ("Исследование о человеческом разуме", 1748). Всесилие зла, порожденного "первородным грехом" человека, бессмысленность его борьбы с Роком - вот тема романа. Термин "готический" соотносился с названием германского племени готов, разрушивших Рим, и в этом смысле ассоциировался со средневековьем. Уолпол попытался соединить черты средневекового рыцарского романа с бытовым, подражая при этом и Шекспиру. Сверхъестественное выполняло у него роль божественного возмездия. Линию Уол-пола продолжили в своих готических романах Клара Рив ("Старый английский барон", 1777) и Мэтью Грегори Льюис в "Монахе" (1795).

В "готических" романах Анны Радклиф (1764 - 1823), из которых особой популярностью пользовались "Удольфские тайны" (1794) и "Итальянец" (1797), прослеживаются традиции сентиментального романа. Писательница психологически обосновывает предчувствие беды у своих героев, их сложные душевные переживания. В отличие от Уолпола, фантастические явления объясняются у нее естественными причинами. Зло предстает как порождение страстей, не управляемых разумом (образ злодея Ске-дони в

"Итальянцем").

В философской повести Уильяма Бекфорда "Ватек" (1786) "готический" сюжет разворачивался на фоне реального мусульманского быта. В ней рассказывалось о калифе Ватекке, который под влиянием своей матери колдуньи Каратис и чужеземца Гяура совершает чудовищные преступления, чтобы завладеть богатствами Сулеймана. Повесть отразила возросший во второй половине XVIII в. интерес к Востоку и способствовала тому, что развитие жанра восточной философской повести, по сравнению с раннепросветительским периодом, пошло по иному пути. Отныне ориентальная форма приобрела самостоятельное значение, сместились философские акценты. Не критика цивилизованного общества с позиций "естественного человека" (как в эссе Аддисона, Стила, Поупа), а полемика с просветительскими идеями занимает центральное место в сюжете "Ватекки".

"Готический" роман с его разработанной авантюрной интригой, поляризацией героев, гиперболизированным изображением человеческих пороков не прервал развития просветительского реалистического романа, оттенив его нравоописательность. Этот роман унаследовал традиции Ричардсона и Филдинга, но он стал более камерным, действие в нем ограничивалось незначительным событием (Ф. Берни. "Эвелина, или История выхода в свет молодой девушки", 1778). При этом усилился психологизм в изображении характеров, углубились связи между персонажами и окружающей средой.

Идеи Великой французской революции 1789 - 1794 гг. оказали огромное воздействие на английскую философско-общественную мысль. В стране создавались корреспондентские общества, которые выпускали массовую литературу в виде листовок, брошюр. Однако вскоре они были разогнаны, многие их члены арестованы. Уильям Годвин (1756 - 1836), веривший в разум и человеколюбие, в трактате "Рассуждение о политической справедливости" (1793) призывал к уничтожению частной собственности и при этом отрывал человека от общества. В романе "Вещи как они есть, или Приключения Калеба Вильямса" (1794) Годвин в определенной мере отошел от своей идеи асоциальности человека, показав трагическое одиночество своего героя. Сын фермера Калеб, служивший у аристократа Фолкленда, добивается его осуждения за убийство помещика Тиррела и за то, что он послал на виселицу двух невинных людей, приписав им свое преступление. Однако смерть Фолкленда поколебала убежденность Калеба в правомерности своих решительных действий. Сюжетная интрига развивалась по законам "готического" романа, однако резкое обличение сословного неравенства, феодальных пережитков насыщало его социальным содержанием и делало одним из предшественников реалистического романа XIX в.

Идеи Французской буржуазной революции оказали влияние на Уильяма Блейка (1757 - 1827), в творчестве которого уже проступают черты романтизма, формирующегося как литературное направление на рубеже XVIII - XIX вв.

## ГЛАВА 2.

### ДАНИЕЛЬ ДЕФО

В лице Даниеля Дефо (Daniel Defoe, ок. 1660 - 1731), талантливого публициста, журналиста, писателя, зачинателя романа нового времени, Просвещение в Англии на раннем его этапе обрело одного из самых ярких своих представителей. Творчество Дефо вдохновлялось не столько книжным, сколько практическим, житейским опытом и было обращено не к избранному кругу ценителей, но к массовой демократической аудитории: уже при жизни автора его книги, статьи, памфлеты стали достоянием широчайших читательских кругов в Англии и за ее пределами.

Сын лондонского торговца Джеймса Фо, пуританина-диссидента, Дефо окончил частную протестантскую школу, готовясь к духовной карьере. Священником, однако, он не стал, избрав коммерческую деятельность, и до конца своих дней оставался "образцовым английским негодяем": занимался торговлей вином, табаком и трикотажем, производством кирпича и черепицы; жил некоторое время в Испании, побывал в Италии, Франции и Баварии, верхом на коне изъездил родную Англию и знал ее так, как, может быть, ни один из его современников.

Рискованные предприятия Дефо часто завершались банкротством, и над ним не раз нависала угроза долговой тюрьмы. "Судеб таких изменчивых никто не испытал, /Тринадцать раз я был богат и снова беден стал", - писал он на склоне лет, подводя итоги своей исполненной превратностей жизни.

Воспитанный в среде, где еще были живы воспоминания о революционном выступлении пуритан середины XVII в., Дефо неизменно оказывался в гуще политической и религиозной борьбы своей беспокойной эпохи. В 1685 г. он участвовал в восстании герцога Монмаута против политики Иакова II, стремившегося вернуть себе неограниченную власть в стране. Восстание было подавлено, Монмаут казнен; Дефо с трудом удалось скрыться. Буржуазный переворот 1688 г. он встретил сочувственно, не раз поддерживал своим пером Вильгельма III Оранского и пользовался его покровительством.

Начиная с 1690-х годов Дефо выступает в печати как поэт-сатирик и публицист в защиту нового строя, против изживших себя феодальных установлений. Замечательным образцом публицистики Дефо может служить его "Опыт о проектах" (1697). Автор трактата, размышляя о путях совершенствования существующего социального порядка, выдвигает ряд идей о реформах в области коммерции и финансов, предлагает создать общество "для поощрения наук", настаивает на необходимости женского образования. Оставаясь приверженцем конституционных буржуазных свобод, Дефо вместе с тем - особенно в ранней своей публицистике - нередко апеллирует к авторитету народных масс и выступает от их имени. В памфлете "Ходатайство бедняка" (1698), обличая социальные контрасты богатства и бедности, произвола и несправедливости, Дефо уподобляет английские законы паутине, которая грозит гибелью маленьким мошкам, но не представляет опасности для больших мух, и от лица "черни" призывает власть имущих "положить конец своим бесчинствам". Памфлет "Мемориал Легиона" (1701) он завершает грозным предостережением торийскому парламенту: "Наше имя - Легион, и нас много".

Воинствующе-демократический дух, присущий лучшим памфлетам Дефо, пронизывает и его знаменитую стихотворную сатиру "Чистокровный англичанин" (1701). Поводом к ее написанию послужила разгоревшаяся в эту пору полемика между тори и вигами о праве Вильгельма III, голландца по происхождению, на английский престол. Сатира Дефо была резкой отповедью торийской реакции, мечтавшей о реставрации абсолютной монархии и полагавшей, что чужеземец Вильгельм Оранский не может быть королем "чистокровных англичан". Доказывая, что английская нация исторически возникла в результате смешения множества разных народностей, и называя Англию "сточной ямой всей Европы", Дефо высмеивает претензии английской знати на чистоту происхождения, развенчивает как фикцию понятие "чистокровный англичанин" и противопоставляет обманчивому блеску продажных дворянских титулов величие, основанное на личных заслугах.

После смерти Вильгельма III на престол вступила дочь Иакова II Анна (1702 - 1714). В стране усилилась реакция, начались преследования пуритан-диссидентов. В это время Дефо опубликовал памфлет-мистификацию "Кратчайший способ расправы с диссидентами" (1702), в котором от имени фанатика-реакционера призывал без пощады отправлять на эшафот слушников официальной церкви. Откровенно бредовые требования анонимного сочинителя были приняты поначалу за чистую монету, вызвав одобрение церковников и смятение среди диссидентов. Сатирический замысел Дефо был, однако, вскоре раскрыт, его памфлет публично сожжен, а сам он приговорен к штрафу, тюремному заключению и троекратному выставлению у позорного столба. В тюрьме Дефо сочинил "Гимн позорному столбу" (1703) - исполненное сарказма обвинение тем, кто, презрев закон, попирает свободу мысли. Гражданская казнь Дефо превратилась для него в настоящий триумф: собравшаяся на площади толпа рукоплескала автору "Гимна" и украсила гирляндами из цветов позорный столб.

Тем не менее демократическим симпатиям писателя был нанесен тяжелый удар. Тюрьма и очередное банкротство подточили его нравственные силы. Выйти на волю ему удалось лишь заключив компромисс с властями. В течение долгих лет он вынужден был

выполнять тайные поручения правительства. Журналистско-публицистическая деятельность Дефо и после 1703 г. продолжает носить прогрессивный характер, однако утрачивает былой радикализм: обличительные мотивы в его творчестве оттесняются на задний план, уступая место прославлению частной буржуазной инициативы, торговой экспансии, экономического процветания.

Вопросам торговли и экономики посвящены десятки сочинений Дефо. Тут и "Всеобщая история торговли" (1713), приоткрывающая темные тайны коммерции, и печально известный "Образцовый английский негодяй" (1727) - кодекс сухой и циничной буржуазной морали, и знаменитое "Путешествие по всему острову Великобритании" (1727), необычайно живо и точно нарисовавшее экономическую панораму Англии того времени. Особый интерес для русского читателя представляет "Беспристрастная история жизни и деяний Петра Алексеевича, нынешнего царя Московии" (1722). Писатель с сочувствием отзывается о политике Петра, славит его победы на суше и на море, ратует за расширение англо-русских торговых связей.

Трудно переоценить вклад Дефо в развитие английской журналистики. Его журнально-публицистическое наследие, насчитывающее около 400 заглавий, поражает богатством тематики: политика и экономика, история и литература, религия и мораль, быт и нравы - все привлекает внимание чуткого к злобе дня журналиста. В течение 10 лет, с 1704 по 1713 г., он практически в одиночку издает газету "Обозрение", которая выходит регулярно три раза в неделю и насыщена самыми разнообразными рубриками и жанрами. Дефо-газетчик умеет заинтересовать читателя броским заголовком, увлечь его смелым проектом, сенсационным сообщением, всевозможными "тайными историями". При этом самый дерзкий вымысел выглядит в интерпретации Дефо вполне правдоподобным, самое невероятное событие предстает как реальный и будничным факт. Эта изумительная способность автора вызывать у читателя иллюзию достоверности, документальности повествования сказалась впоследствии и в его беллетристике.

Суровая школа жизни, которую прошел Дефо, его кипучая разносторонняя деятельность, богатейший журналистский опыт подготовили рождение Дефо-романиста. Писателю было 59 лет, когда он опубликовал первый и самый замечательный свой роман, в веках прославивший его имя. То были "Жизнь и странные, удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, описанные им самим" (1719).

Книга Дефо появилась на гребне мощной волны литературы о путешествиях, захлестнувшей Англию того времени, - подлинных и вымышленных отчетов о кругосветных плаваниях, мемуаров, Дневников, путевых заметок удачливых купцов и прославленных мореходов. Однако как бы разнообразны и многочисленны ни были источники "Робинзона Крузо", и по форме, и по содержанию роман представлял собой явление глубоко новаторское. Творчески усвоив опыт предшественников, опираясь на собственный журналистский опыт, Дефо создал оригинальное художественное произведение, органически сочетавшее в себе авантюрное начало с мнимой документальностью, традиции мемуарного жанра с чертами философской притчи.

Замысел "Робинзона Крузо" был подсказан Дефо действительным происшествием: в 1704 г. шотландский моряк Александр Селькирк, поссорившись с капитаном корабля, высадился на незнакомом берегу с небольшим запасом провизии и оружия и четыре с лишним года вел отшельническую жизнь на острове Хуан Фернандес в Тихом океане, пока его не подобрало проходившее мимо судно под командой Вудса Роджерса. С историей Селькирка Дефо мог познакомиться по книге Роджерса "Плавание вокруг света" (1712) и по очерку Стила в журнале "Англичанин" (1713).

Эта история послужила писателю отправной точкой для развернутого художественного повествования, проникнутого поэзией путешествий и приключений и в то же время заключающего в себе глубокий социально-философский смысл. Заставив своего героя двадцать восемь лет прожить вдали от цивилизации, Дефо производил просветительский эксперимент над "человеческой природой", подвергал ее своеобразному испытанию,

стремился уяснить себе и своим читателям решающие факторы выживания человека в этой чрезвычайной ситуации.

В островном эпизоде романа, этой героической летописи "трудов и дней" Робинзона, автор опозитизировал историю многовековой борьбы человека за существование, прославил несокрушимую силу его мысли, познающей и покоряющей природу, воспел стихию свободного созидательного труда. Труд и напряженная работа мысли помогают герою не только выжить, но и не одичать, не впасть в безумие, сохранить человеческий облик. Именно труд и творческая деятельность разума составляют, по убеждению писателя, основу преобразования мира и духовного возвышения человека.

Дефо воплотил в романе типично просветительскую концепцию истории человеческого общества. Жизнь его героя на острове в обобщенном, схематическом виде повторяет путь человечества от варварства к цивилизации: вначале Робинзон - охотник и рыбак, потом - скотовод, земледелец, ремесленник, рабовладелец. Позднее, с появлением на острове других людей, он становится основателем колонии, устроенной в духе локковского "общественного договора".

Вместе с тем важно подчеркнуть, что герой Дефо с самого начала своего пребывания на острове - не "естественный", но цивилизованный человек, не исходный пункт истории, а продукт длительного исторического развития, индивид, лишь временно поставленный в "естественное состояние": он вооружен трудовыми навыками и опытом своего народа и с успехом пользуется снаряжением, инструментами и другими материальными ценностями, обнаруженными на потерпевшем крушение корабле. Волею обстоятельств оторванный от общества, Робинзон ни на миг не перестает ощущать себя его частицей, остается существом социальным и рассматривает свое одиночество как тягчайшее? из выпавших на его долю испытаний. В отличие от Руссо и руссоистов (которые строили свой идеал "естественного человека" не без оглядки на "островную робинзонаду") Дефо никогда не сомневался в преимуществах цивилизации над первобытным состоянием и был убежденным сторонником материального и технического прогресса.

Робинзон - труженик, но вместе с тем он и "образцовый английский негодяй". Весь склад его мышления характерен для британского буржуа начала XVIII в. Он не брезгает ни плантаторством, ни работоторговлей и готов отправиться на край света, гонимый не столько беспокойным духом исканий, сколько жадой обогащения. Он бережлив и практичен, старательно копит материальные ценности. Собственническая жилка проявляется и в отношении героя к природе: экзотически прекрасный уголок земли, в который забросила его судьба, он описывает как рачительный хозяин, составляющий реестр своего имущества.

Даже свои отношения с Богом Робинзон строит по принципу делового договора, в котором "добро" и "зло", словно статьи прибылей и убытков, с бухгалтерской точностью уравнивают друг друга. Как и подобает буржуа-пуританину, герой Дефо охотно обращается к Библии, а в трудные минуты апеллирует к Богу. Однако в целом его религиозность носит весьма умеренный характер. Сенсуалист-практик локковской школы, привыкший во всем полагаться на опыт и здравый смысл, постоянно одерживает в нем верх над пуританином-мистиком, уповающим на благодать провидения.

Интересны в романе беседы Робинзона с Пятницей о религии: "естественный человек" Пятница, предвосхищая вольтеровского "Простодушного", своими наивными вопросами без труда ставит в тупик Робинзона, вознамерившегося обратиться к христианству.

Подробно раскрывая в романе отношения между Робинзоном и спасенным им от каннибалов Пятницей, Дефо стремится подчеркнуть благородную цивилизаторскую миссию английской буржуазии. В его изображении Робинзон хотя и превращает молодого дикаря в покорного слугу, однако обращается с ним мягко и гуманно, приобщает его к благам духовной и материальной культуры и обретает в нем благодарного и способного ученика. Явно идеализируя образ Робинзона, автор как бы преподает урок европейским колонизаторам и работоторговцам, учит их гуманному обращению с туземцами, осуждает варварские методы покорения диких племен.

Герой Дефо неожиданно оказывается учеником просветительской философии XVIII в.: он - космополит и предоставляет испанцам равные права с англичанами в своей колонии, он исповедует веротерпимость, уважает человеческое достоинство даже в "дикарях" и сам исполнен гордым сознанием личного превосходства над всеми самодержцами земли. "Робинзон Крузо" множеством нитей связан с философскими идеями Джона Локка: по существу, вся "островная робинзонада" и история робинзоновой колонии в романе звучат как беллетристическое переложение трактатов Локка о правлении. Сама тема острова, находящегося вне контактов с обществом, за два десятилетия до Дефо уже была использована Локком в его философских трудах.

С Локком сближают Дефо и воспитательные идеи о роли труда в истории человеческого рода и становлении отдельной личности. Руссо недаром называл роман Дефо "удачнейшим трактатом о естественном воспитании" и отводил ему самое почетное место в библиотеке своего юного героя ("Эмиль, или О воспитании", 1762). Бесхитростная история о том, как Робинзон построил свою хижину, как обжег первый кувшин, как выращивал хлеб и приручал коз, как соорудил и спустил на воду лодку, на протяжении без малого трех столетий продолжает волновать воображение читателей всех возрастов. Она и поныне не утратила своего огромного воспитательного значения для детей и юношества.

Исключительность ситуации, в которую поставил своего героя Дефо, изъяв его из мира денег и поместив в мир труда, позволила автору наиболее ярко высветить в характере Робинзона те его качества, которые проявляются в свободной от торгашеских расчетов, общечеловеческой по своей сути, творческой, созидательной его деятельности. Пафос познания и покорения природы, торжество свободного человеческого труда, разума, энергии и воли к жизни придают книге Дефо необыкновенную свежесть, поэтичность и убедительность, составляют тайну ее обаяния и залог ее бессмертия.

Необыкновенный успех романа побудил автора тут же приняться за его продолжение. Так появились "Дальнейшие приключения Робинзона Крузо" (1719), а затем "Серьезные размышления Робинзона Крузо, с его видением ангельского мира" (1720). И по идейному содержанию, и по художественному исполнению обе части заметно уступают первой. Во второй книге описывается путешествие героя в Индию, Китай и Сибирь. Он посещает свой остров, где завершает устройство "идеальной" колонии. Робинзон выступает в этой части как "образцовый английский негодник". Дидактические "Серьезные размышления" - типичная для литературы XVII - XVIII вв. попытка объяснить глубинное, аллегорическое содержание предыдущих частей. Робинзон подробно излагает здесь свои этические, религиозно-философские и литературные взгляды.

Последовавшие за "Робинзоном Крузо" произведения Дефо исключительно разнообразны по своей жанровой природе: тут и авантюрные романы, продолжающие традиции плутовского жанра, - "Молль Флендерс" (1722), "Полковник Джек" (1722), "Роксана" (1724), и морской приключенческий роман "Капитан Синглтон" (1720), и роман-дневник "Дневник чумного года" (1722), и, наконец, романы-мемуары, представляющие собой отдаленный прообраз исторического романа - "Мемуары кавалера" (1720), "Мемуары английского офицера, капитана Джорджа Карлтона" (1728).

Все романы Дефо написаны в форме мемуаров, дневников или автобиографий. Необыкновенный дар перевоплощения позволяет писателю выступать от имени вора, проститутки, пирата. Почти все его герои - преступники, почти все сироты и подкидыши, не помнящие родства. Капитан Синглтон, глава пиратской шайки, был украден еще ребенком, Молль Флендерс родилась в Ньюгейтской тюрьме и кочует по всем притонам и трущобам Англии, "полковник" Джек беспризорным мальчишкой ночует в стеклодувных печах, ради куска хлеба начинает воровать, а в конце романа становится плантатором-рабовладельцем. Герои ведут отчаянную борьбу за существование, не гнушаясь никакими средствами. Дефо прослеживает их жизненный путь с младенчества и до старости, показывает их в столкновениях с жестоким миром, раскрывает влияние среды на их характеры и судьбы и приходит к выводу, что истинным виновником их преступлений является общество.

Особый интерес среди криминальных историй Дефо представляет роман "Радости и горести знаменитой Молль Флендерс, которая родилась в Ньюгейтской тюрьме и в течение шести десятков лет своей разнообразной жизни (не считая детского возраста) была двенадцать лет содержанкой, пять раз замужем (из них один раз за своим братом), двенадцать лет воровкой, восемь лет ссыльной в Виргинии; но под конец разбогатела, стала жить честно и умерла в раскаянии. Написано по ее собственным заметкам". Перед читателем проходит жизнь, полная падений и взлетов, успехов и неудач. Дочь воровки, выросшая среди преступников, воспитанная на средства прихода, Молль с малых лет претерпела много горестей и унижений. Красивая, умная, энергичная, она упорно стремится "выбиться в люди". Нищета и бездушные окружающих становятся главной причиной ее нравственного падения и в конце концов превращают ее в хищницу, которая с азартом вступает в борьбу всех против всех. Замечательную характеристику реалистического образа Молль дал Горький в лекциях по истории русской литературы: "Молль Флендерс изображена, как человек пьяный, злой, грубый, ни во что не верующий, лживый, хитрый, но в то же время вы ясно видите в ней все чувства гражданки свободной страны... вы видите, что перед вами личность, знающая себе цену, человек, который великолепно понимает степень личной своей вины и вину общества, принудившего ее жить продажей своего тела, - одним словом, автор ни на минуту не забывает, что перед ним жертва уродливого социального строя, он осуждает ее за то, что Молль недостаточно упрямо сопротивлялась, но еще более резко осуждает он общество за эту победу над женщиной"[1].

Судьбе одинокой женщины, прокладывающей себе путь наверх, посвящен также роман Дефо "Роксана". Героиня Дефо - авантюристка и куртизанка, вращается в различных общественных кругах, странствует по Европе, блистает в Париже при Людовике XIV и в лондонских салонах времен Реставрации. В то время, когда Роксана, уничтожив, как ей кажется, все следы своего темного прошлого, готовится удалиться на покой и прожить остаток дней в довольстве, она неожиданно встречает собственную дочь, когда-то покинутую ею. Между ними разгорается вражда, и мать ради выгоды становится негласной сообщницей убийства дочери. По драматизму и психологической убедительности "Роксана" значительно превосходит предшествующие произведения писателя.

В историю литературы Дефо вошел как создатель первых замечательных образцов эпоса частной жизни, как зачинатель просветительского реалистического романа. Он первым сумел увидеть героя своего времени в купце и бродяге, славном "моряке из Йорка", раскрыть в рамках отдельной судьбы богатство и многообразие действительной жизни, дать глубоко верный и впечатляющий портрет века, одержимого духом предпринимательства и практической жизнедеятельности. Дефо писал для самой широкой аудитории и был поистине народным писателем, притом не только по содержанию, но и по форме своих произведений. Живая и непосредственная манера повествования, простой и безыскусный язык романов Дефо были близки и понятны миллионам читателей. Шедевр Дефо "Робинзон Крузо" к концу XVIII столетия в одной только Англии выдержал около 700 изданий и был переведен почти на все европейские языки. Имя Дефо стало неотъемлемой частью истории мировой демократической культуры.

---

[1] Горький А. М. История русской литературы. М., 1939. С. 267.

### ГЛАВА 3.

#### ТВОРЧЕСТВО ДЖОНАТАНА СВИФТА

Свифт начал творческую деятельность на рубеже двух веков, когда чрезвычайно разнообразный опыт английской литературы XVII в. стал подвергаться переосмыслению в свете нарождавшихся просветительских идей.

Джонатан Свифт (Jonathan Swift, 1667 - 1745) родился и получил образование в Ирландии. Напряженная политическая обстановка в Дублине, вызванная низложением Иакова II (1688) и его попыткой вернуть себе власть, опираясь на своих ирландских сторонников (1689), заставила Свифта, как и многих других англичан его круга, уехать из

Ирландии в Англию. Там Свифт поступил на службу секретарем к своему дальнему родственнику Уильяму Темплу, писателю-эссеисту, государственному деятелю и дипломату. Следуя семейной традиции, Свифт принял сан англиканского священника и получил приход в Ирландии (1694), однако его помыслы притягивала литературная деятельность, представленная в истории семьи прославленными именами Давенанта и Драйдена.

Под влиянием писателя-эссеиста Темпла сложились основы мировоззрения Свифта. В философско-религиозных вопросах он разделял скептицизм Монтеня в англиканской интерпретации, подчеркивающей слабость, ограниченность и обманчивость человеческого разума; его этическое учение сводилось к англиканскому рационализму с требованием строгой упорядоченности чувств, их подчиненности здравому смыслу; в основе его исторических представлений лежала идея исторической изменчивости, основанная на позднеренессансных учениях о "циркуляции различных форм правления".

Если не считать начальных малозначительных поэтических опытов Свифта, то первый период его творчества открывается произведением, ставшим шедевром английской литературы, - "Сказкой бочки" и примыкающими к ней "Битвой книг" и "Рассуждением о механическом действии духа". Они были опубликованы в 1704 г. в книге с единым заглавием, но окончательный текст появился лишь в пятом издании (1710). Поначалу у читателя возникает впечатление хаотичности повествования. Это впечатление подкрепляется тем, что в заглавии использована идиома ("сказка бочки" по-английски также значило тогда "всякая всячина", "мешанина"), и усиливается наличием в тексте многочисленных отступлений. Однако внешней разбросанности повествования, напоминающей образцы сатиры барокко, противостоит внутренняя, классицистски симметричная упорядоченность композиции.

Книга Свифта создавалась в два этапа - в 1695 - 1696 и 1701 - 1702 гг. - и имела своей целью сатирически обличить "множество грубых извращений в религии и учености". Основу повествования "Сказки бочки" составляет "аллегорический рассказ о кафтанах и трех братьях", сюжетно восходящий к популярной притче о трех кольцах, обработанной в "Декамероне" Боккаччо и других источниках. Свифт использует сюжет своей аллегории для иносказательной передачи обрядовой истории христианства с момента его зарождения вплоть до конца XVII в. Умирая, некий отец (Христос) оставил в наследство трем сыновьям одинаковые кафтаны (религию) и завещание (Библию) с "подробнейшими наставлениями, как носить кафтаны и держать их в порядке". Первые семь лет (веков) трое братьев - они еще пока не различаются по именам - "свято соблюдали отцовское завещание", но затем, поддавшись чарам герцогини d'Argent (Корыстолюбие), госпожи de Grands Titres (Честолюбие) и графини d'Orgueil (Гордыня), братья пожелали изменить в соответствии с модой внешний вид кафтанов. Первым в этом преуспел один из них, получивший имя Петра (символ папства). Своей цели Петр достиг двумя способами: с помощью хитроумно-произвольных толкований завещания и посредством ссылок на устную традицию. В конце концов он полностью завладел завещанием, в поведении и проповедях перестал считаться со здравым смыслом, а братьев третировал настолько, что они пошли с ним на "великий разрыв" (Реформацию). Заполучив в свои руки завещание, Джек и Мартин (имена вождей Реформации Жана Кальвина и Мартина Лютера) преисполнились желанием выполнить заветы отца и убрать со своих кафтанов украшения. Однако "тотчас обнаружилось резкое различие их характеров". Мартин - символ англиканской церкви - "первый приложил руку" к своему кафтану, но "после нескольких энергичных движений" приостановился и "решил в дальнейшем действовать осмотрительней", в соответствии со здравым смыслом. Джек же - символ пуританства, - дав волю чувствам, которые он "стал величать рвением", "разорвал весь свой кафтан сверху донизу", вступил на стезю "необыкновенных приключений" и стал основателем секты "эолистов" (пародия на пуритан).

Повествование "Сказки" носит нарочито сниженный, бытовой, а зачастую и раблезиански непристойный характер, подчеркивающий ее гротескно-пародийную направленность на фоне иносказательно-символического содержания. Такова, например,

история совместных походов братьев (они "пили, дрались, распутничали, ругались и нюхали табак"). Центральный раздел "Сказки бочки" "Отступление касательно происхождения, пользы и успехов безумия в человеческом обществе". Объектом сатиры Свифта, по его определению, являются "нелепости фанатизма и суеверия", причем, как показали текстологические исследования "Сказки бочки", критика направлена против католиков, пуритан, последователей материализма Гоббса и ведется с позиций англиканского рационализма. Таким образом, Свифт имел право утверждать, что из его книги не может быть "добросовестно выведено хотя бы одно положение, противоречащее религии или нравственности". Известно, однако, что для многих поколений читателей начиная с эпохи французского Просвещения "Сказка бочки" символизирует борьбу с религиозным фанатизмом в любой его форме. Это зафиксировано в знаменитом высказывании Вольтера о "Сказке бочки": "Розги Свифта настолько длинны, что задевают не только сыновей, но самого отца (христианство)".

Если сгруппировать разделы "Сказки бочки" (с учетом введения и заключения) в соответствии с двумя темами, определяющими ее композицию, то получим совершенно симметричное построение с шестью разделами на каждую из тем. В разделах, посвященных "извращениям в религии", повествователь объективный историк, лишь изредка привлекающий внимание к собственной персоне; иначе ведет себя "автор" остальных разделов (введение, разделы III, V, VII, X, заключение): он всегда готов поделиться с читателями своими личными оценками, планами на будущее и т. п. К тому же он - представитель "новых", т. е. как раз тех "извращений в учености", которые осмеивал Свифт, включившись в спор "древних и новых". Выступая вслед за Темп-лом поборником "древних", Свифт предъявляет сторонникам "новой учености" обвинение в установке на сознательный разрыв с античностью, обоснованной убежденностью в абсолютном превосходстве "новых" перед "древними". Тема "древних" и "новых" разрабатывается также и в "Битве книг".

У своих первых читателей книга, озаглавленная "Сказка бочки", имела шумный успех. Но имя ее автора оставалось некоторое время нераскрытым, хотя к этому времени он приобрел уже известность в литературных кругах Лондона благодаря произведениям исторической публицистики.

Таков памфлет "Рассуждение о раздорах и разногласиях между знатью и общинами в Афинах и Риме" (1701). В нем Свифт изложил свое понимание политических идей Просвещения - теории "общественного договора" и принципа "равновесия власти", предусматривающего отделение законодательных ее функций от исполнительных с целью не допустить сосредоточения абсолютной власти в одних руках.

Своим памфлетом Свифт завоевал популярность среди вигов. Его литературная известность упрочилась после опубликования серии очерков "Бумаги Бикерстафа" (1708 - 1709), в которых он высмеял некоего Джона Патриджа, составителя ежегодных астрологических альманахов. Образ экстравагантного джентльмена Исаака Бикерстафа настолько пришелся по душе читающей публике, что близкий к вигам эссеист Ричард Стил начал издавать от имени Бикерстафа нравоучительно-сатирический журнал "Болтун" (1709). Свифт сотрудничал в этом журнале, выступая и как поэт, и как прозаик.

Наметившемуся литературному сближению Свифта с вигской журналистикой противостояли его расхождения с вигами по вопросу о политических границах веротерпимости. В начале XVIII в. виги пересмотрели свое отношение к диссентерам и, вопреки "Акту о присяге" (1673), поставили вопрос о признании их права занимать государственные должности в Ирландии. Свифт же остался верным старой позиции вигов и противился любым попыткам допустить диссентеров к управлению страной. Такова была основа, на которой складывался замысел его памфлетов, направленных против позиции вигов в церковном вопросе. Среди них такой памфлет, как "Рассуждение о неудобстве уничтожения христианства в Англии" (1708 - 1711), принадлежит к шедеврам сатирической публицистики. В нем логическая стройность изложения контрастирует с

пародийно-гротескным содержанием. Употребляя слово "христианство" в качестве синонима "англиканства", Свифт объявляет предполагаемую отмену "Акта о присяге" уничтожением христианства. Возникающая в результате этого комическая двусмысленность переходит в гротеск по мере того, как излагаются доказательства основного тезиса и предстает сатирическая панорама общества, в котором "представления о богатстве и власти" совместимы лишь с "номинальным христианством".

Этот памфлет выявил не только расхождение Свифта с вигами в отношении англиканской церкви, но и его неприятие основы их социальной ориентации "денежного интереса". Разрыв Свифта с вигами был, таким образом, уже predetermined, хотя фактически произошел лишь в 1710 г., когда Свифт перешел на сторону торийской партии и стал ее пропагандистом. Инструментом межпартийной борьбы за власть стала пресса, и Свифт принял в этой борьбе самое деятельное участие. Период торийской журналистской деятельности Свифта характеризуется чрезвычайной насыщенностью; публикации этого периода по объему составляют около трети всего прозаического наследия Свифта. Они и по сей день находят своего читателя и сохраняют значение образцов в жанре пропагандистской журнальной прозы.

С сентября 1710 по июнь 1713 г. Свифт находился в Лондоне. В это время и развернулась его деятельность в качестве торийского публициста. Свифт постоянно общался с лидерами торийской партии, которые выказывали ему расположение, но во все детали своей сложной игры не посвящали. В области литературных связей наибольшее значение имел небольшой кружок "Клуба Мартина Скриблеруса (Писаки)". Подробные сведения о политических и литературных событиях Лондона той поры дошли до нас в письмах Свифта, впоследствии (уже после смерти Свифта) получивших название "Дневник для Стеллы" и адресованных к другу всей его жизни - Эстер Джонсон.

В конце 1713 г., получив по протекции торийских министров должность декана в дублинском соборе св. Патрика, Свифт покидает Лондон и возвращается в Ирландию.

Третий период творчества Свифта открывается памфлетом "Предложение о всеобщем употреблении ирландской мануфактуры" (1720), вслед за которым последовал ряд других памфлетов об Ирландии. В начале XVIII в. население Ирландии было неоднородным (коренные жители - кельты, англо-ирландские земледельцы, торговцы и ремесленники, английские чиновники). Свифт выступил в защиту англо-ирландцев, но тем самым он поднял вопрос о бедственном положении всей Ирландии. Центральное место в ирландской публицистике Свифта занимают "Письма Суконщика" (1724). Опубликовав их, Свифт принял участие в кампании против патента, выданного британским правительством некоему Вуду на право чеканить мелкую монету в Ирландии. К патенту Вуда в Ирландии отнеслись отрицательно по мотивам как политического (отсутствие собственного монетного двора ущемляло статус Ирландии), так и экономического характера (полагали, что он ухудшит условия денежного обращения). Ирландский парламент и его исполнительные органы провели против монеты Вуда ряд мероприятий, которые требовалось поддержать бойкотом ирландцев. "Письма Суконщика" способствовали этому бойкоту и вынудили лондонское правительство отменить патент Вуда. Давая общую оценку своей ирландской публицистике, Свифт отметил, что она продиктована "непримиримой ненавистью к тирании и угнетению". Таков пафос "Писем Суконщика". В основу своей аргументации Свифт кладет понятие о свободе и взаимозависимости всех граждан, как они понимались им в "Рассуждении о разногласиях и раздорах", подкрепляя эту мысль идеей юридической независимости Ирландии, выдвинутой философом-просветителем и другом Локка Вильямом Молино. Вслед за Молино "Суконщик" не может обнаружить ни в английских, ни в ирландских законах ничего, "что ставило бы Ирландию в зависимость от Англии в большей степени, чем Англию от Ирландии".

Публицистической деятельности Свифта в защиту Ирландии сопутствовал творческий подъем, результатом чего было создание "Путешествий Гулливера" (1721 - 1725), опубликованных в Лондоне в 1726 г. "Путешествия Гулливера" высшее достижение Свифта,

подготовленное всей его предыдущей деятельностью. Со "Сказкой бочки" "Путешествия" связывают общность традиции аллегорической сатиры, преемственность в пародии на "ученость" и сходство приемов мистификации. "Рассуждение о раздорах и разногласиях" служит концепцией политической истории, нашедшей свое художественное воплощение в "Путешествиях". "Рассуждение о неудобстве уничтожения христианства в Англии" предвосхищает "Путешествия" характером сатирического описания английских нравов и обычаев; "Бумаги Бикерстафа" - живостью комических перевоплощений вымышленного автора; политические памфлеты - искусством злободневного намека; торийская публицистика Свифта и "Письма Суконщика" с их ориентацией на доступность и убедительность для читателей различного уровня дали Свифту писательский опыт, позволивший ему сделать "Путешествия" занимательным чтением, начиная, по выражению его друзей, "от кабинета министров и кончая детской"; наконец, деятельность Свифта в защиту Ирландии одушевлялась тем же стремлением моралиста-просветителя "исправить мир", которое вдохновило его, когда он создавал "Путешествия".

Основной темой "Путешествий" является изменчивость внешнего облика мира природы и человека, представленная фантастической и сказочной средой, в которую попадает Гулливер во время своих странствий. Меняющийся облик фантастических стран подчеркивает, в соответствии с замыслом Свифта, неизменность внутренней сути нравов и обычаев, которая выражена одним и тем же кругом осмеиваемых пороков. Вводя сказочные и фантастические мотивы повествования в их собственной художественной функции, Свифт не ограничивается ею, но расширяет ее значимость за счет пародии, на основе которой строится сатирический гротеск. Пародия всегда предполагает момент подражания заранее известному образцу и тем самым вовлекает в сферу действия свой источник. Текст "Путешествий" буквально пронизан аллюзиями, реминисценциями, намеками, скрытыми и явными цитатами.

Двойная художественная функция фантастики - занимательность и гротескная пародия - разрабатывается Свифтом в русле античной и гуманистической традиции посредством сюжетных параллелей, которые составляют особый пласт источников "Путешествий". В соответствии с этой традицией мотивы группируются вокруг схемы вымышленного путешествия. Что касается Гулливера, то данная схема опирается также на английскую прозу XVII в., в которой широко представлены повествования путешественников эпохи великих географических открытий. Из описаний морских путешествий XVII в. Свифт заимствовал приключенческий колорит, придавший фантастике иллюзию зримой реальности. Эта иллюзия увеличивается еще и благодаря тому, что во внешнем облике между лилипутами и великанами, с одной стороны, и самим Гулливером и его миром, с другой, существует точное соотношение величин. Количественные соотношения поддерживаются качественными различиями, которые устанавливает Свифт между умственным и нравственным уровнем Гулливера, его сознанием и, соответственно, сознанием лилипутов, бробдингнецов, еху и гуингнмов. Угол зрения, под которым Гулливер видит очередную страну своих странствий, заранее точно установлен: он определяется тем, насколько ее обитатели выше или ниже Гулливера в умственном и нравственном отношении. Эта стройная система зависимостей до некоторой степени помогает читателю разобраться в отношении к Гулливеру его создателя. Иллюзия правдоподобия, окутывающая гротескный мир "Путешествий", с одной стороны, приближает его к читателю, с другой - маскирует памфлетную основу произведения. Иллюзия правдоподобия также служит камуфляжем иронии автора, незаметно надевающего на Гулливера маски, зависящие от задач сатиры. Однако правдоподобие всегда остается лишь иллюзией и не рассчитано на то, чтобы все читатели принимали его за чистую монету. Сказочная фабула в сочетании с правдоподобным приключенческим колоритом морского путешествия составляет конструктивную основу "Путешествий". Сюда включен и автобиографический элемент - семейные рассказы и собственные впечатления Свифта о необычном приключении его раннего детства (в годовалом возрасте он был тайком увезен своей няней из Ирландии в Англию и прожил там

почти три года). Это - поверхностный пласт повествования, позволивший "Путешествиям" с самых первых публикаций стать настольной книгой для детского чтения. Однако сюжетные линии фабулы, являясь иносказанием обобщенной сатиры, объединяют множество смысловых элементов, рассчитанных исключительно на взрослого читателя, - намеков, каламбуров, пародий и т. п., - в единую композицию, представляющую смех Свифта в самом широком диапазоне - от шутки до "сурового негодования".

Предметом сатирического изображения в "Путешествиях" является история. Свифт приобщает к ней читателя на примере современной ему Англии. Первая и третья части изобилуют намеками, и сатира в них носит более конкретный характер, чем в двух других частях. В "Путешествии в Лилипутию" намеки органически вплетены в развитие действия. Историческая аллюзия у Свифта не отличается хронологической последовательностью, она может относиться к отдельному лицу и указывать на мелкие биографические подробности, не исключая при этом сатирического обобщения, может подразумевать точную дату или охватывать целый период, быть однозначной или многозначной. Так, например, во второй части описание прошлых смут в Бробдингнеге подразумевает социальные потрясения XVII в.; в третьей части, распадающейся на отдельные эпизоды, мишенью сатиры служат не только пороки английской политической жизни, но и непомерно честолюбивые (с точки зрения Свифта) претензии экспериментально-математического естествознания ("новые" в "Сказке бочки"). В канву фантастического повествования этой части вплетены и намеки на злобу дня, и многоплановая аллегория о летучем острове, парящем над разоренной страной с опустошенными фермерскими угодьями (иносказательное изображение как английского колониального управления Ирландией, так и Других аспектов социальной жизни Англии в эпоху Свифта).

В гротескно-сатирическом описании всех трех стран, которые посещает Гулливер перед своим заключительным путешествием, содержится контрастирующий момент - мотив утопии, идеального общественного устройства. Этот мотив используется и в функции, собственно ему присущей, т. е. является способом выражения положительных взглядов Свифта; как авторская идея в чистом виде, он с трудом поддается вычленению, ибо на него всегда падает отсвет гротеска. Мотив утопии выражен как идеализация предков. Он придает повествованию Гулливера особый ракурс, при котором история предстает перед читателем как смена деградирующих поколений, а время повернуто вспять. Этот ракурс снят в последнем путешествии, где мотив утопии выдвинут на передний план повествования, а развитие общества представлено идущим по восходящей линии. Его крайние точки воплощены в гуингнмах и еху. Гуингнмы вознесены на вершину интеллектуальной, нравственной и государственной культуры, еху низринуты в пропасть полной деградации. Однако такое положение не представлено неизменным от природы. Общественное устройство гуингнмов покоится на принципах разума, и в своей сатире Свифт пользуется описанием этого устройства как противовесом картине европейского общества XVII в. Тем самым расширяется диапазон его сатиры. Однако страна гуингнмов - идеал Гулливера, но не Свифта. Жестокостей гуингнмов по отношению к еху Гулливер, естественно, не замечает. Но это видит Свифт: гуингнмы хотели "стереть еху с лица земли" лишь за то, что "не будь за еху постоянного надзора, они тайком сосали бы молоко у коров, принадлежащих гуингнмам, убивали бы и пожирали их кошек, вытапывали их овес и траву". Ироническое отношение автора к Гулливеру, впавшему в экстатический энтузиазм (т. е. "рвение" Джека из "Сказки бочки") под воздействием интеллекта гуингнмов, проявляется не только в комическом подражании Гулливера лошадям, его странном поведении во время обратного путешествия в Англию и тяге к конюшне при возвращении домой - подобного рода комические воздействия среды Гулливер испытывал и после возвращений из предыдущих своих путешествий, - но и в том, что в идеальном для Гулливера мире гуингнмов Свифт наметил контуры самого тиранического рабства.

Протест против отсутствия свободы принадлежит к сквозным и ведущим темам "Путешествий". Тем многозначительней то, что очарованный интеллектом гуингнмов,

Гулливер чувствует лишь отвращение к существам, подобным себе, которых он видит "привязанными за шею к бревну", и преспокойно использует "силки, сделанные из волос еху". Так, Свифт подвергает испытанию смехом рационализм просветителей и там, где они усматривали неограниченную перспективу для развития личности, видит возможности ее вырождения. Просветительский рационализм, против которого направлена насмешка Свифта, исповедовался его близкими друзьями - тори. Их определению человека как "разумного существа" Свифт противопоставил свое собственное, утверждавшее, что человек лишь "способен мыслить". За этим противопоставлением стояло другое: торийские оппоненты Свифта считали совершенство разума привилегией узкосословной культурной элиты и скептически относились к его попыткам "наставлять дублинских граждан", которых они рассматривали как "толпу", "уродливого зверя, движимого страстями, но не обладающего разумом"; Свифт же, настаивая на пропагандистской пользе своих ирландских памфлетов, полагал, что человеческий разум весьма слаб и несовершенен, но им обладают все люди, и каждому дано право выбирать между добром и злом. В споре Свифта со своими торийскими друзьями, охватывающем длительный промежуток времени (1716 - 1725), включающий всю творческую историю "Путешествий", отразилось своеобразие общественно-политической позиции Свифта как последовательного защитника ирландского народа в его трагической борьбе за свободу.

Последнее десятилетие творческой деятельности Свифта, последовавшее за опубликованием "Путешествий" (1726 - 1737), отмечено чрезвычайной активностью. Свифт пишет множество разнообразных публицистических и сатирических произведений. Среди них видное место занимают памфлеты на ирландскую тему. Выступления Свифта в защиту Ирландии по-прежнему находят широкий отклик и вызывают общественное признание. Его избирают почетным гражданином Дублина (1729). Однако, несмотря на победу в кампании против патента Вуда, Свифт не обольщается достигнутыми результатами, о чем свидетельствует наиболее мрачный из его памфлетов "Скромное предложение" (1729). Дублинский собор св. Патрика был расположен в самом центре жилых кварталов ткачей, и его декан каждый день сталкивался с их неустроенностью, голодом и нищетой. Памфлет "Скромное предложение" проникнут мучительным ощущением трагического разрыва между стремлением Свифта "исправить мир" и тем, что ежедневно предстало перед его взором. Своей рассудительностью и склонностью к точным подсчетам вымышленный автор "Скромного предложения" напоминает сочинителя "Рассуждения о неудобстве уничтожения христианства в Англии". Но если у того стремление рассуждать по избранному им поводу нелепо и смешно, то стремление этого автора заслужить, "чтобы ему воздвигли памятник как спасителю отечества" за его проект употребления в пищу мяса детей ирландских бедняков, рассчитано на то, чтобы донести до читателя боль, отчаяние и гнев Свифта.

В этот период Свифт не менее плодovit в поэзии, чем в прозе. Его стихотворения отличаются тематическим разнообразием, отмечены новшествами формы (особенно в отношении ритма, например "Суматоха", 1731). Ведущим стихотворным жанром является политическая сатира, как правило, связанная с Ирландией ("Клуб Легион", 1736), и др. Итог своей творческой деятельности Свифт подводит в одном из наиболее значительных своих поэтических произведений - "Стихах на смерть доктора Свифта" (1731, опубл. 1738), где устами "беспристрастного критика" он оценивает свои собственные произведения:

Я знаю их читал народ,  
Поставил автор цель благую  
Лечить испорченность людскую  
(Пер. Ю.Д. Левина)

Свифт умер 19 октября 1745 г. в Дублине. На его могиле высечена составленная им эпитафия: "Здесь покоится тело Джонатана Свифта, доктора богословия, декана этого кафедрального собора, где суровое негодование не может терзать сердце усопшего. Проходи, путник, и подражай, если сможешь, по мере сил, смелому защитнику свободы".

ГЛАВА 4.

## АНГЛИЙСКИЙ РОМАН ЗРЕЛОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Период зрелого Просвещения в Англии, охватывающий 40 - 50-е годы XVIII в., отмечен бурным расцветом просветительского реалистического романа. Драма, памфлет, эссе и другие жанры, популярные на раннепросветительском этапе, продолжают играть видную роль в культурной жизни страны, но перестают быть ведущими. Роман завоевывает господствующие позиции в английской литературе и служит действенным средством пропаганды и популяризации просветительских идей.

Важнейшей предпосылкой становления романа как подлинного эпоса нового времени послужили те сдвиги в экономической, политической и культурной жизни Западной Европы, которые были связаны с процессом распада феодальных и утверждения новых буржуазных отношений. Не случайно именно Англия, раньше других европейских стран вступившая на путь буржуазного развития, дала миру первые блестящие образцы нового жанра.

Преемственно связанный с традициями плутовского романа, "Дон Кихота" Сервантеса и повествовательной прозы XVII в., роман эпохи Просвещения вместе с тем и в идейном, и в художественном отношении существенно от них отличается. Осваивая опыт драматических, публицистических и документальных жанров, он обращается к изучению повседневной частной жизни в ее многообразных проявлениях, вводит в литературу нового героя из буржуазно-демократических слоев общества, ставит и решает новые, актуальные для своего времени философские, социальные и этические проблемы.

Отцом просветительского реалистического романа по праву считается Даниель Дефо. Его преемниками на этапе зрелого Просвещения становятся Ричардсон, Филдинг и Смоллетт. Они стоят, по существу, у истоков двух чрезвычайно важных линий в развитии европейского "эпоса частной жизни". Эпистолярные романы Ричардсона, исследующие душевный мир личности, знаменуют собой рождение жанра психологического романа; "комический эпос в прозе" Филдинга и сатирические полотна Смоллетта, использующие сюжетную схему "странствований" героя и опирающиеся на традиции Сервантеса, прокладывают путь жанру так называемого "романа большой дороги".

Начало зрелого Просвещения в Англии связано с творчеством Сэмюэла Ричардсона (Samuel Richardson, 1689 - 1761), ровесника "Славной бескровной революции", воплотившего в своих произведениях выдвинутые ею демократические идеалы. Жизнь Ричардсона была небогата событиями: сын столяра из Дербишира, он по окончании школы приехал в Лондон, нанялся на работу в одну из типографий, где и трудился до конца своих дней, пройдя долгий и нелегкий путь от подмастерья до владельца предприятия и главы издательской гильдии.

Свой первый роман - "Памела, или Вознагражденная добродетель" Ричардсон начал писать, когда ему было уже пятьдесят лет. Первые два тома книги увидели свет в 1740 г., вторая часть, также состоящая из двух томов, появилась год спустя. Сюжет романа составляет назидательная история юной Памелы Эндрюс, на целомудрие которой покушается сын ее покойной госпожи и покровительницы мистер В.; ради достижения своей гнусной цели он пускает в ход ложь, клевету, угрозы и подкуп, пока наконец нравственная чистота Памелы, ее ум и кротость не пленяют сквайра настолько, что, презрев сословные преграды, он предлагает своей служанке стать его законной женой.

Весь роман состоит из писем Памелы к родителям. Форма романа в письмах позволяет автору с глубокой психологической достоверностью раскрыть душевный мир героини, сложнейшие перипетии ее взаимоотношений с молодым сквайром. Психологический аспект сюжетной коллизии теснейшим образом переплетен с социально-этическим: Памела и мистер В. противостоят друг другу как представители различных общественных сословий и как носители противоположных нравственных начал. "Простонародные" добродетели в романе одерживают верх над аристократическим пороком.

Осуждая распущенность и произвол дворянской знати и возвеличивая высокие душевные свойства девушки из народа, автор "Памелы" не посягает, однако, на кастовую мораль современного ему общества. Радикально-уравнительные идеи остаются чужды писателю: он, как и его героиня, убежден, что "общественные различия, вообще говоря,

должны соблюдаться".

Проповедь смирения, которую Ричардсон вкладывает в уста Памелы, заметно снижает выдвинутый им идеал свободной, духовно независимой личности. Особенно это ощущается во второй части романа, где героиня предстает рачительной и благочестивой хозяйкой поместья.

Нотки фальши, проникающие в письма "несравненной Памелы", тотчас уловили наиболее чуткие и проницательные читатели романа. В приписываемой Филдингу "Апологии жизни мисс Шамелы Эндрюс" героиня Ричардсона выведена под именем Шамелы (от англ. sham - притворство) как ловкая пройдоха, задумавшая женить на себе недалекого богача-аристократа. Она же - в роли супруги сквайра, чопорной и самодовольной ханжи - появляется на страницах филдинговской "Истории приключений Джозефа Эндрюса...", положившей начало длительной литературной полемике двух писателей. Справедливо критикуя буржуазно-пуританские морализаторские тенденции, характерные для творчества старшего современника, Филдинг вместе с тем с восхищением отзывался о его изумительном даре проникать в тайники человеческого сердца.

Значение первой книги Ричардсона для последующего развития литературы трудно переоценить. Автор "Памелы" сумел показать, сколько поэзии и драматизма заключено в повседневных, ничем, казалось бы, не примечательных событиях, сколько истинного благородства и глубины могут таить в себе переживания скромной служанки, дочери бедных крестьян. Вопреки плохо согласующимся со всем художественным строем романа охранительно-дидактическим рассуждениям писателя о законности общественной иерархии, демократическая мысль XVIII в. восприняла заключенный в "Памеле" урок социального равенства.

Успех книги был огромен. Ею зачитывались литераторы и общественные деятели, респектабельные буржуа и светские дамы, священники и простолюдины. В течение первого же года роман выдержал пять изданий и был переведен на французский язык аббатом Прево. Вскоре началось триумфальное шествие "Памелы" по всей Европе.

Еще больший успех выпал на долю второго романа Ричардсона - его знаменитой "Клариссы, или Истории молодой леди" (1747 - 1748). По глубине содержания, психологизму и драматической мощи это произведение превосходит все написанное Ричардсоном. Усложняется структура романа, обогащается его эпистолярная техника: история героини раскрывается не только в ее собственных письмах, как это было в "Памеле", но и в письмах ее родных, друзей и знакомых, каждый из которых обладает своим характером, своей точкой зрения на события, своей, глубоко индивидуальной, манерой письма.

Описывая трагическую историю Клариссы Гарлоу, Ричардсон дает реалистическую, социально типичную мотивировку драмы, разыгрывающейся в стенах мрачного Гарлоу-плейс. Дочь богатых родителей, Кларисса вопреки воле отца наотрез отказывается выйти замуж за ненавистного ей человека, скрягу Сомса. Наследство, полученное Клариссой от деда и вызывающее тайную зависть ее брата и сестры, лишь усугубляет семейные раздоры. Причиной раздоров становятся деньги. "Любовь к деньгам - корень всякого зла", - пишет Кларисса своей подруге.

Доведенная до отчаяния тиранией семьи, Кларисса решает верить свою судьбу молодому блестящему дворянину Роберту Ловласу, который жестоко злоупотребляет доверием бежавшей с ним девушки и, опоив ее снотворным зельем, совершает над ней насилие. Мещанская мораль предписывает ей отныне один путь - законный брак, тем более что на этом настаивают и его знатная родня, и ее близкие. Однако Кларисса отвергает всякий компромисс с грехом и умирает, торжествуя нравственную победу. Ловлас, истерзаный угрызениями совести, покидает Англию и вскоре погибает на дуэли от руки двоюродного брата Клариссы.

Конфликт романа - это не только любовно-психологический и моральный поединок двух сильных и гордых натур - чистой и благородной Клариссы и демонического в своей коварной изобретательности Ловласа, но и - в более широком плане - столкновение

личности, отстаивающей свое достоинство, с жестоким и равнодушным обществом. Чем решительнее борется Кларисса за право "быть хозяйкой собственных поступков", тем сильнее обостряется ее одиночество. Ей противостоят и члены семейства Гарлоу, и светские повесы друзья Ловласа, и обитательницы публичного дома миссис Синклер.

С хогартовской смелостью рисуя картины мишурного блеска и моральной деградации знати, своекорыстие и бессердечие буржуа, разврат и коррупцию, царящие на лондонском "дне", автор "Клариссы" вместе с тем не сомневается в разумности сложившихся в Англии общественных отношений и панацею от всех бед видит в моральном исправлении отдельных людей, составляющих общество.

Свято веря в изначальную доброту и чистоту человеческой природы, Ричардсон воплощает свои представления о героических возможностях, в ней заложенных, в светлом облике Клариссы Гарлоу. У ее антагониста Ловласа эти возможности, как стремится показать автор, оказываются обращенными во зло ложным воспитанием и влиянием дурной среды. Но и в нем порывы естественного великодушия постоянно вступают в спор с эгоизмом и развращенностью. Необычайная сложность характеров, созданных Ричардсоном, привела к неожиданным для него результатам его герой - блестящий и порочный, жестокий и порывисто-нежный, циничный и восторженный - покорила сердца читателей, тогда как его Кларисса, олицетворение сияющей добродетели, показалась многим чопорной и высокомерной.

Писатель-моралист, ценивший нравоучительную сторону своих произведений едва ли не выше их художественных достоинств, Ричардсон поспешил исправить невольную совершенную им "ошибку". Главный герой его последнего романа семитомной "Истории сэра Чарльза Грандисона" (1754) - был задуман как своего рода антитеза Ловласу и призван служить возвышенным и в то же время доступным для подражания образцом "хорошего человека".

Лишенная высоких достоинств "Клариссы", "История сэра Чарльза Грандисона" интересна главным образом как художественное отражение положительной программы того умеренного демократического крыла в английском просветительстве, к которому принадлежал Ричардсон. Его герой, сэр Чарльз, отвергает аристократический кодекс чести во имя новых, буржуазных идеалов, исповедует принципы просвещенной терпимости к иноверцам и иноплеменникам, поощряет развитие торговли и мануфактур, занимается филантропией и проводит ряд буржуазных реформ в своих родовых поместьях. В отличие от героев "Памелы" и "Клариссы", безупречному сэру Чарльзу и его невесте, мисс Гарриет Байрон, неведомы противоречия и душевные терзания: они живут в полной гармонии с обществом.

Несмотря на очевидные недостатки романа - назойливое морализаторство, отсутствие идейно значимого конфликта, он, как и другие произведения писателя, пользовался большой, хотя и сравнительно недолгой, популярностью у читателей.

Все три произведения Ричардсона принадлежат к жанру эпистолярного романа и написаны в традициях мнимой документальности: желая придать своим творениям характер наибольшего правдоподобия, автор выдает их за подлинную переписку реально существовавших лиц. Эпистолярный жанр наиболее адекватно отвечал творческим запросам романиста и обрел у него необыкновенную разносторонность и гибкость. Роман в письмах позволял ему передать тончайшие оттенки чувств и мыслей героев, их сиюминутные переживания, запечатлеть в остро драматической форме столкновение противоречивых мировоззрений, интересов и страстей.

Роль эмоционального начала в романах Ричардсона столь велика, что нередко писателя называют отцом европейского сентиментализма. Действительно, автору "Памелы" и "Клариссы" с его мастерством в изображении внутреннего мира простых людей многим обязаны и Стерн, и Руссо, и молодой Гете, и наш Карамзин. Однако творчество Ричардсона не принадлежит к сентиментализму. Он не разделяет сентименталистской критики разума во имя чувства и неизменно призывает подчинять страсти рассудку.

В мирозерцании Ричардсона рационалистические и гуманистические убеждения причудливо переплетались с религиозными. Присущие ему моральный ригоризм, недоверие к чувственным проявлениям человеческой природы объяснялись прежде всего влиянием на него идей пуританизма. Это влияние имело не только негативную сторону. Хотя идеология революционного пуританства середины XVII в. была в целом чужда Ричардсону, что-то от его бунтарского духа живет в лучших творениях романиста, особенно в его "Клариссе". Воспринимая жизнь как духовное "паломничество", исполненное опасностей и тяжелых испытаний, автор изображает героиню как подлинную протестантку, во имя своей духовной свободы вступающую в конфликт с обществом и погибающую в неравной борьбе. Тема самоопределения личности, характерная для просветительского романа вообще, трактуется Ричардсоном с таким драматическим пафосом, какой не был свойствен ни одному из его современников и еще недавно казался исключительной прерогативой жанра трагедии.

Ричардсона интересовал не столько социальный, сколько нравственно-психологический аспект бытия. "Клариссе" он предпослал заимствованный у Ювенала эпиграф, имевший для него программное значение: "Если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе довольно и одного дома". Мир его романов ограничен и социально, и пространственно. Однако исключительное внимание Ричардсона к узкой сфере бытия, к господствовавшим в ней представлениям о вере, морали и совести позволило ему в малом мире интимных взаимоотношений героев "Памелы" и "Клариссы" отразить существенные черты и закономерности мира большого, а пристальное изучение духовной жизни личности во всей ее сложности и богатстве сделало возможным такое погружение его в "складки сердца" человеческого, какое Филдингу и Смоллетту, решавшим иные, более широкие нравственные, философские и социальные задачи, оказалось недоступным.

К концу XVIII в. все три романа Ричардсона были переведены на большинство европейских языков, в том числе и на русский. Особенно высоко его творчество оценили французские просветители. Дидро в восторженной "Похвале Ричардсону" (1762) прославлял его как непревзойденного мастера психологического анализа и предсказывал, что им будут восхищаться вечно. Пророчество Дидро, однако, не оправдалось: традиции ричардсоновского психологизма были подхвачены и углублены писателями-сентименталистами, вошли в плоть и кровь европейской литературы и очень скоро перестали восприниматься как последнее слово естественности и жизненной достоверности. Уже к началу XIX в. слава Ричардсона заметно потускнела. Бернсу, Байрону, Пушкину его произведения казались нравоучительными и скучными. И все же Пушкин недаром столь часто ссылается на "славные романы" Ричардсона в "Евгении Онегине": вечно юный образ пушкинской Татьяны, для которой создатель "Клариссы" был одним из "возлюбленных творцов", служит живым памятником воздействия Ричардсона на культурную жизнь русского общества.

Филдинг и Смоллетт ставили в своих романах иные цели: создать целостную, многостороннюю панораму современности, охватывающую низшие классы, события частной и государственной жизни, а главное - человеческую природу во всех ее проявлениях, от обычных и мелких до возвышенных и неожиданных. Творчество Ричардсона, Филдинга, Смоллетта знаменует новый этап в развитии романа, положивший начало более глубокому пониманию личности и реалистическому изображению ее силы и слабости, ее разнообразных связей с действительностью.

Генри Филдинг (Henry Fielding, 1707 - 1754) вместе со Свифтом стоит в первых рядах английских просветителей, не удовлетворенных социальными результатами компромисса 1689 г., с гневом и возмущением описывавших царство всеобщей продажности.

На формирование критических позиций Филдинга значительное влияние оказали Локк и Шефтсбери. Следуя сенсуалистическому учению Локка о воздействии окружающего мира на человека, разделяя веру Шефтсбери в изначально добрую его природу, Филдинг, однако, вслед за Свифтом и Мандевилем ясно видит, к какой деградации приходит личность под влиянием порочной общественной среды. "Человеческая природа, - говорит он, - далека от

того, чтобы быть дурной по своему существу... Скверное воспитание, скверные привычки и нравы развращают ее и толкают без оглядки к пороку. Правители мира сего и, боюсь, священники, ответственны за это зло".

С гневом и скорбью говоря о многочисленных казнях в Лондоне, Филдинг замечает, что при надлежащих мерах "большинство этих бедняков могло бы быть не только счастливыми, но чрезвычайно полезными членами общества". Чем энергичнее он утверждает права и достоинства личности, тем больше горечи при виде ее унижения проникает в созданную им сатиру. В руках оптимиста Филдинга оружие смеха, обращенное против лицемерного оптимизма господствующих классов, становится действенной защитой их жертв. Он стремится повлиять на общественное сознание, показать бездну, отделяющую сущее от должного, привести действительность в соответствие с требованиями разума.

Филдинг принадлежал к старинному аристократическому роду, но с отроческих лет познал тяготы семейных неурядиц и бедности. Закончив школу для детей знати, он смог лишь два года проучиться в университете, а затем в настойчивых поисках заработков обратился к драматургии. Молодой автор создал около 25 комедий, и большая часть их имела шумный успех. По словам Теккерея, Филдинг, как и его друг художник Хогарт, дает потомкам более ясное представление о нравах своего века, чем все историки, вместе взятые. В его пьесах мы читаем о наглом произволе правящих лиц, о взяточничестве и лихоимстве, проникших в политический аппарат страны, о повсеместном бездушии и умственной скудости.

В комедийном творчестве Филдинга яснее всего ощущается пародийно-сатирическое начало. Так, "Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого" (1731) целиком построена на осмеянии мнимого величия властителей мира и восторженного изображения их литераторами-низкопоклонниками. В пьесе "Дон Кихот в Англии" (1734) Филдинг показывает трагикомические попытки Дон Кихота понять циничные интриги деятелей предвыборной кампании. "Пусть они называют меня безумным, Санчо, говорит он, - но я недостаточно безумен, чтобы добиваться их одобрения". По мысли Филдинга, безумие Дон Кихота неизмеримо выше низменного практицизма его противников, хотя его утопическая мечтательность смешно контрастирует с прозаической реальностью. Веселая пьеса рисовала трагическое столкновение благородных принципов героя с нравственным одичанием современных политиков.

В комедии "Пасквин" (1736) Филдинг изображает кровавую схватку между войсками королевы Невежество и войсками королевы Здравый смысл, в Англии повсечасно оскорбляемой. Прямое нарушение ее прав писатель видит в системе подкупов при выборах: в одной из сцен кандидаты в парламент, проходя между рядами избирателей, раздают им взятки направо и налево, не в переносном смысле, а буквальном, - чтобы никто из зрителей не упустил ничего, чтобы остроумие пьесы "прозвучало на все королевство". Всеобщая коррупция, воплощенная в образе персонажа, который явно напоминает премьер-министра Уолпола, показана в пьесе "Исторический ежегодник за 1736 год".

Неудивительно, что Уолпол поспешил ввести закон о театральной цензуре (1737), который одним ударом покончил с драматургической деятельностью Филдинга: ему пришлось искать иной путь деятельности. Он начал издавать журнал, много писал и, сдав необходимые экзамены, со временем стал мировым судьей в беднейших районах Лондона. Он убедил членов парламента обследовать состояние нуждающихся, и в своих сочинениях, таких, как "Исследование причин, приведших к росту грабежей" (1751) и "Предложение об оказании эффективной помощи бедным" (1753), доказал, что нищета ведет к преступлению.

В конце 1730-х годов был, по-видимому, написан опубликованный позднее роман "История покойного Джонатана Уайльда Великого" (1743). По тематике и стилю он тесно связан с пьесами Филдинга и представляет собой жизнеописание вполне реального персонажа, знаменитого вора, в 1725 г. закончившего свой "славный" путь на виселице. О нем писали Дефо и Свифт, сопоставляя Уайльда со всемогущим премьер-министром Уолполом. Вор и организатор воровской шайки, получающий двойную добычу - от

состоящих в его услужении воров и от их жертв, которые платят главарю шайки за возврат украденного, - Джонатан Уайльд, по словам Филдинга, являет собой чистейший образец "великого человека": ведь он действует вопреки всякому закону, способствует ограблению окружающих и лишает грабителей дохода!

Следуя свифтовской традиции, Филдинг саркастически приравнивает борьбу между двумя партиями преступников в Нью-гейтской тюрьме к борьбе тори и виггов в английском парламенте. Так же, как Свифт, автор "Джонатана Уайльда" с помощью сопоставлений раскрывает уродливую сущность господствующих отношений. Грандиозный масштаб преступлений, совершаемых правителями Англии против страны и народа, не позволяет называть вещи своими именами. Уменьшение этого масштаба, исключение посторонних, отвлекающих обстоятельств позволяет Филдингу показать главное - грабеж как основной принцип политической власти. Устранение покровов и прикрытий, обычно его маскирующих, помогает обнажить безобразную основу важнейших социальных процессов. Раскрывается она также в нередко изображаемых Филдингом столкновениях людей возвышенной и чистой души с неприглядной реальностью. На этом строится роман "История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абрагама Адамса" (1742).

Книга была задумана как пародия на прославленный роман Ричардсона "Памела, или Вознагражденная добродетель". Среди персонажей Филдинга "несравненная Памела", родная сестра Джозефа. Герой подвергается той же опасности со стороны своей хозяйки, леди Буби, что и Памела со стороны ее племянника, мистера Буби ("мистер Б." в романе Ричардсона). Делая Джозефа объектом любовных домогательств стареющей соблазнительницы, Филдинг высмеивает пуританский ричардсоновский культ отвлеченной добродетели, которая, "подобно хорошей хозяйке дома, занята только собой".

После многих приключений и странствий, которые складываются в выразительную картину английской жизни тех лет, Джозеф, несмотря на негодование Памелы, женится на простой девушке Фанни. В роли покровителя и наставника влюбленных выступает новый Дон Кихот, пастор Адаме, гуманистические идеалы которого резко контрастируют с грубой и пошлой действительностью. Ставя своего героя в смешные положения, Филдинг вышучивает не столько несоответствие между торжественной серьезностью пастора и беспомощной нелепостью его поступков, сколько тот мир, в котором человек добрый и великодушный вынужден играть шутовскую роль. В форме наивной и ребячливой Адаме высказывает суждения, по существу справедливые и глубокие. Этот прием характерен для многих просветителей. За простодушным недоумением Адамса - так же, как короля Броб-дингнега или старого гуингнма, как героев Вольтера Кандида или Простака - скрывается полное неприятие существующего общества с точки зрения "естественного" человека, излюбленного героя эпохи Просвещения.

"Джозеф Эндрус" "написан в манере Сервантеса" (так сообщается на титульном листе), как роман "большой дороги", как пародия, которая переросла пародийный замысел и стала романом нового образца, "комическим эпосом в прозе", обширным повествованием о низменной повседневности.

Общепризнанной вершиной творчества Филдинга стала "История Тома Джонса, найденыша" (1749). Роману предшествовали годы напряженной журналистской, публицистической и практической деятельности, которая помогла писателю еще ближе узнать изнанку жизни.

Каждая из составляющих роман восемнадцати книг открывается вводной теоретической главой, обращенной непосредственно к читателю. Филдинг сознательно разрушает иллюзию реальности: часто комментирует свой рассказ, подчеркивает его вымышленность и зависимость от авторской воли, предлагает разные варианты одной ситуации, обсуждает ремесло романиста, предъявляемые к творчеству писателя высокие требования и стоящие перед ним задачи, нравственные и художественные. Писательский талант Филдинг определяет как способность открывать истинную сущность предметов, а творческий процесс как глубокое проникновение в возможности человеческой природы, в ее

"тайные пружины, изгибы и лабиринты", как умение предсказать поступки людей исходя из их характеров, как дар описывать необычное, не увлекаясь частным.

Своей целью автор считает подражание природе, а себя - "основателем новой области в литературе", где он вправе установить свои законы, например законы времени: писатель не должен уподобляться почтовой карете, которая на всех остановках стоит одинаково долго; о малозначительных годах жизни героев можно рассказать короче, чем о нескольких важных днях. Такая трактовка относительности времени предвосхитила некоторые особенности повествовательной техники XX в.

Фабула романа определена злоключениями незаконнорожденного мальчика Тома Джонса, воспитанника богатого, прекраснодушного помещика Олуорти, близкого по духу пастору Адамсу Его долгие скитания (они еще больше, чем дорожные приключения Джозефа Эндруса, становятся поводом для изображения английской действительности во всей ее безотрадности) кончаются тогда, когда, преодолев все преграды, Том вступает в счастливый брак. И так добры были молодые люди ко всем окрестным жителям, особенно беднякам, "что не было человека, который не благословлял бы тот день, когда Том Джонс женился на своей Софии".

При явной симпатии автора к герою он очень мало идеализирует его. По молодости и пылкости нрава Том не раз оступается на своем пути и увлекается красотками сомнительной нравственности. Несмотря на ряд неприглядных походов Джонса, история их не становится традиционной историей плута. Филдинг придает ему черты благородства, близкие Дон Кихоту, "в манере Сервантеса", и даже дает ему в спутники своего Санчо Пансу - брадобрея Партриджа. Сожалея о своих заблуждениях, Том всякий раз вновь пускается в путь, протягивая руку помощи слабым и беззащитным. В свою очередь его и Софию, как и других героев, милых писателю, из беды, в которую повергли их знатные и могущественные враги, часто выручают простые люди - солдаты, почтальоны, служанки, обездоленные вдовы.

Тому и Софии в романе противопоставлен Блайфил, злобный и коварный сводный брат Тома, бесчестность и жадность которого скрыты за корректностью столь неукоснительной, что даже лжет он, не произнося ни одного слова неправды. Столь же непривлекательна и мать Блайфила, святоша и ханжа. Писатель осуждает и осмеивает не рождение у нее до замужества незаконного ребенка, но ярость, с которой она набрасывается на других нарушительниц строгих правил девичьего целомудрия. Противопоставление внешней добродетели внутренней испорченности составляет, по Филдингу, источник комического в жизни, а следовательно, и в искусстве. Главный конфликт романа определяется столкновением доброго начала, торжествующего в душе легкомысленного Тома, с началом злым, скрывающимся за безукоризненным поведением рассудительного Блайфила. Лицемерие осмысливается писателем как важнейший объект сатиры, как удобный покров для слабостей, вслух осуждаемых: "порок прячется за видимостью противоположной ему добродетели". Филдинг неутомимо разоблачает созданную Тартюфами систему фальшивых моральных претензий, посредством которых знать и богачи пытаются оправдать свое материальное и социальное превосходство.

В "Томе Джонсе" сосредоточены серьезные нравственные конфликты и контрасты; в нем, соответственно, соединяются патетика, чувствительность, ирония, сарказм и веселый смех. Широта поэтического зрения позволила Филдингу населить свою книгу представителями всех сословий, великим множеством персонажей, одновременно типических и вполне индивидуальных. Небывалое до того богатство жизни, представленной автором в книге, смелость, откровенность и жизнерадостность описаний выводят ее за пределы рационалистической схемы просветительского романа. В этом сказывается сенсуализм Филдинга, унаследованный от учителя всех просветителей Джона Локка. Изображая своих героев, он создает единство их духовного и физического облика. Так возникают привлекательные, внешне и внутренне, портреты Тома и Софии и отталкивающие, карикатурные образы Блайфила и его матери, с которой, по словам

Филдинга, читатель мог бы встретиться на картине Хогарта. Однако гротескные портреты у романиста нередко обогащаются многочисленными оттенками. Так, в облике отца Софии, Уэстерна, неотесанного, грубого человека, сочетаются нежный отец и злой тиран, несправедливый судья и рачительный хозяин.

Увлекательный, бурно развивающийся сюжет, стройность композиции, основанной на тщательном отборе эпизодов, в которых проявляются основные черты героев и времени, твердая вера в человека - "лучшую тему для романиста", пестрая череда юмористических и сатирических персонажей, искрящееся остроумие - все это приобщает "Тома Джонса" к высшим достижениям просветительского реализма.

Совсем другим по тематике, стилю, настроению был последний роман Филдинга "Амелия" (1751). Описание беспросветной бедности и бесправия низших классов сменяется обличением пагубной власти богатых и титулованных, безнаказанности высших кругов, их презрения к общественному благополучию. Герои романа - мягкосердечный, но слабый капитан Бут и его верная Амелия, "лучшая из женщин", только по счастливой, и, надо сказать, неправдоподобно счастливой, случайности избежали нищеты и отчаяния, к которым неминуемо влекла их вся логика печального пути людей бедных, вооруженных для жизненной борьбы одним благородством.

Еще более, чем предыдущие романы, "Амелия" посвящается "разоблачению тех из вопиющих злоупотреблений общественной и частной жизни, которые в настоящее время позорят всю страну". Доброе начало здесь еще более отчетливо, чем раньше, олицетворено в простых людях, наглая жестокость - в знатных и могущественных. Писатель не верит в их способность смягчить страдания народа и не разделяет иллюзий Монтескье и Вольтера относительно английской конституции, "с мудростью которой не может якобы сравниться мудрость всех мудрых людей на свете". Чем помогает она стране, где патриотами называют себя те, кто успешно наживается за счет родины, где богатый лжесвидетель разгуливает на свободе, в то время как в заключении томятся нищая девушка и ее старик отец - она за то, что украсила хлеб, он за то, что съел его?

Едва ли не впервые в английской художественной литературе в "Амелии" во весь голос звучит протест против печального удела тружеников Англии: лишения, бродяжничество, тюрьмы, виселицы подстерегают их на каждом шагу. Положению их писатель посвящает также памфлеты и очерки, публиковавшиеся им долгие годы в популярных изданиях. "Многие в столице, - писал он в "Журнале Ковент-Гардена" (1752), - каждый день умирают от истощения мучительной и долгой смертью... В нашей стране слова "народ" и "бедняки" - синонимы".

Служению родине и народу отдал Филдинг свое "мудрое и проницательное остроумие" (Теккерей); он верил в целебную силу сатиры и хвалил художника-обличителя Хогарта за то, что "его картины больше служат делу добродетели, чем все фолианты моральных поучений, когда-либо написанные".

Книги Филдинга утверждали просветительские и человеческие идеалы, идеалы гармонически развитой, деятельной личности и достойного ее правдивого, жизнелюбивого искусства. Стремясь к реалистическому анализу не только поступков и побуждений, не только слов, но и продиктовавшей их мысли и ее скрытых источников, Филдинг постигает самые общие законы психики и, в отличие от Ричардсона, не углубляется в оттенки, частности, в тонкие различия чувств и настроений.

Продолжением, развитием главнейших тем и идей Филдинга и одновременно полемикой против них является творчество его младшего современника Смоллетта. В обличении несоответствия просветительских идеалов реальной действительности он пошел дальше Филдинга; в его произведениях гораздо меньше оптимизма, веры в человеческую доброту; даже любимые его герои гораздо больше, чем у Филдинга, наделены отрицательными чертами - следствием тяжелой жизненной борьбы.

Тобайас Смоллетт (Tobias Smollett, 1721 - 1771) принадлежал к бедной, но родовитой шотландской семье, стал врачом, но рано отказался от занятий медициной ради

литературной работы. Не имея ни опыта, ни знатных покровителей, Смоллетт делал отчаянные усилия, чтобы выбиться из безвестности, пробовал себя во всех возможных жанрах, писал пьесы, стихи, ученые сочинения (в том числе "Историю Англии", 1757 - 1765), издавал газеты и журналы, описывал свои путешествия по Франции и Италии.

Как и Филдинг, Смоллетт крайне скептически оценивал политический строй Англии своих дней. Наблюдая страдания обездоленных, равнодушный цинизм лиц, облеченных высшей властью, их лицемерную демагогию, выдававшую заботу о собственных интересах за попечение о благе народа, он, в отличие от Филдинга, склонен объяснять общественное зло врожденным несовершенством человеческой природы. Если Филдинг близок к оптимистической оценке ее у Шефтсбери, то Смоллетт считает эту оценку близорукой, наивной и поддерживает мрачные воззрения Гоббса и Мандевиля на возможности человека. Гораздо больше, чем Филдинг, Смоллетт связан с традицией плутовского романа, описывающего занимательные похождения героя из низших слоев общества. Герои Смоллетта чужды высокой нравственности лучших героев Филдинга: они искатели приключений, подобно героям-плутам, и неразборчивы в средствах, лишь бы эти средства привели к богатству и высокому положению.

Первыми в ряду знаменитых романов Смоллетта оказались "Приключения Родрика Рэндома" (1748). Человек одаренный, энергичный, герой романа с рождения был обречен на борьбу за существование. В стремлении достичь успеха, независимости, признания он не гнушается ни обманом, ни злыми выходками, ни поисками богатой невесты. Он претерпевает множество бед и несчастий, становится жертвой бесчестности и жестокости, не раз попадает в тюрьму - и только встречи с добрым другом Стрэпом, с любящим дядюшкой Баулингом, с неожиданно разбогатевшим отцом спасают его от неминуемой гибели и приносят ему долгожданное счастье.

Роман рисует общество, глубоко развращенное: среди женщин огромное количество проституток, более или менее высокопоставленных, среди мужчин преобладают воры, грабители, льстецы, сводники, торгующие собой и другими.

По сравнению с Филдингом, Смоллетт мало комментирует свой рассказ, избегая прямого нравоучения и предоставляя характерам, сюжету, диалогам говорить за себя. "Особенно увлекает читателей и совершенствует нравы такая сатира, - пишет Смоллетт, - которая преподносится в интересном рассказе... Изобретательность вымысла и воспроизведение жизненных перипетий во всей их неповторимости открывает простор уму и остроумию".

Если путь Тома Джонса - это воспитание души, развитие заложенных в ней благородных наклонностей, то путь Рэндома - это путь человека, на которого среда оказывает растлевающее воздействие. Он не только совершает дурные поступки, но и проявляет неблагодарность, жестокость, корыстолюбие. Однако от окружающих Рэндома отличают ум, позволяющий ему трезво оценивать не только чужое, но и собственное поведение, и потенциальная способность к добру.

При всей сомнительности своей морали Родрик Рэндом симпатичен автору и читателям тем, что характер его не сводится к схеме; он противоречив и в конечном своем развитии подтверждает, насколько сердечность, любовь к ближнему и братская взаимопомощь важнее замысловатых построений рассудка. Недоверие Смоллетта к строгому рационализму проявляется и в том, как много в его книгах смешных и добрых чудачков (Стрэп, Баулинг, доктор Морган). Герои демократические, носители истинных чувств и альтруизма, они противопоставляются блестящим леди и джентльменам из высшего света.

Аналогичные герои, выполняющие те же функции, появляются и в романе "Приключения Перигрина Пикля" (1751): таковы доблестные моряки Тренион, Хатчуэй, Пайпс, великодушные, трогательные и ограниченные. Их комические, гротескно преувеличенные черты нашли продолжение и развитие в образах "маленьких людей" Диккенса.

История Перигрина Пикля близка истории Родрика Рэндома, речь в ней также идет о

взаимодействии индивида и его окружения. После унижительного крушения политических надежд Пикля, когда, обманутый своими высокими покровителями, разоренный взятками и подношениями, которые требовались от кандидата в парламент, он оказался в долговой тюрьме, верность добрых друзей и невесты помогла его духовному возрождению и традиционному счастливому концу.

Для изображения отрицательных персонажей, представляющих в романе высокую политику и низменную страсть к наживе, Смоллетт широко пользуется сатирическим гротеском - уродливым преувеличением нескольких характерных деталей, создающих карикатурные характеры, ситуации, эпизоды. Подобно Фил-дингу, он в сатирических и юмористических сценах широко использует контраст.

Об углублении пессимизма писателя свидетельствует роман "Приключения графа Фердинанда Фатома" (1753), негодяя и преступника, раскаивающегося и исправляющегося лишь в конце произведения. Роман близок к "готическому", к характерному для него воссозданию зловещих сторон жизни.

Идейно-художественным итогом творчества Смоллетта и вместе с тем новой стадией его развития стал эпистолярный роман "Путешествие Хамфри Клинкера" (1771). Воспроизводя письма своих путешествующих героев к близким им людям, Смоллетт, с одной стороны, достоверно изображает все увиденное ими в северной Англии и Шотландии, а с другой - проникает во внутренний мир пишущих, раскрывает многообразные различия в их отношении к одним и тем же событиям и проблемам.

Рассуждения раздражительного, высокомерного, но в глубине души доброго сквайра Брэмбля, злобные, ничтожные в своей мелочности письма его пожилой девствующей сестры Табиты, мало отличающиеся от безграмотных излияний ее горничной, пылкие послания юной Лидии, общественные и психологические наблюдения в письмах ее брата, студента Джерри, представляют пестрое, но органичное целое, своеобразное единство в многообразии.

Проповедь активного добра и сострадания, противопоставление глубоко запрятанной чувствительности и нежности повсеместно господствующим жестокости и произволу, относительность всякого восприятия и постижение объективной истины через совокупность субъективных на нее взглядов - вот что придает "Путешествию Хамфри Клинкера" особую остроту и интерес. Здесь и элементы сентиментализма, и дань психологическому эпистолярному роману Ричардсона, по-новому осмысленному, и новая грань социального реализма, поднимающегося до вершин реализма Филдинга.

Анализ сложного соотношения тонко понятой индивидуальной психологии с общественной у Ричардсона; проницательное объяснение законов, которые объясняют как внутреннюю жизнь человека, так и враждебный разуму и совести мир, им созданный, у Филдинга, его беседы с читателями, разрушающие привычные иллюзии подлинности описываемых событий; гротескные жизнеописания героев на мрачном фоне современной ему Англии у Смоллетта, наполняющего схему плутовского романа изображением различных комических персонажей, составляют новый этап в развитии европейского романа эпохи Просвещения. Ричардсон оказал существенное влияние на Руссо, на юного Гете, на Стерна, Джейн Остен; Филдинг - на Шеридана, Голдсмита, Скотта, Теккерея; Смоллетт на Бульвера Литтона, Диккенса, Батлера.

## ГЛАВА 5.

### ЛИТЕРАТУРА СЕНТИМЕНТАЛИЗМА. ТВОРЧЕСТВО СТЕРНА

Вторая половина XVIII столетия в Англии - это время перемен в экономической, философской, социальной и культурной жизни страны. Происходят значительные изменения и в английской литературе. Основным литературным направлением этого периода становится сентиментализм.

Однако возникает он гораздо раньше. В рамках философии и литературы Просвещения первые сентименталистские тенденции появляются еще в середине 30-х годов, в произведениях наиболее крупных английских поэтов того времени: Джеймса Томсона,

Эдварда Юнга, Томаса Грея. Позднее элементы сентиментализма проникают в прозу (романы Оливера Голдсмита и Генри Маккензи). Но наивысшего расцвета это направление достигает в творчестве одного из наиболее выдающихся писателей XVIII столетия - Лоренса Стерна.

В Англии сентиментализм имеет свои особенности. Социальными предпосылками его были прежде всего обнищание народных масс и разочарование в буржуазном прогрессе общества. Особенности английского сентиментализма обусловлены также умеренным характером борьбы просветителей со старой аристократической культурой. Литература сентиментализма глубоко демократична. В произведениях писателей-сентименталистов пробуждается интерес к маленькому человеку, сочувствие его бедам.

Как уже указывалось выше (см. гл. 1), агностицизм Юма и категоричность Смита представляют собой две стороны того философского течения, которое заложило основы этики и эстетики сентиментализма.

Отказ от рационализма просветителей и обращение к чувству как источнику совершенствования человека определяют пути развития эстетики английского сентиментализма. В трудах Эйкенсайда, Хатчесона, Кеймса, Битти утверждается примат чувства над рассудком как в нравственном развитии человека, так и в постижении им прекрасного. Особую роль в становлении эстетики сенсуализма и последующих литературных направлений приобретает книга английского публициста и философа Эдмунда Бёрка "Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного" (1757). Эти категории, по Бёрку, имеют абсолютно различные источники: радость и страх. Бёрк делает вывод о том, что для становления человеческого характера необходимы как положительные, так и отрицательные эмоции. На их основе возникают страсти, способные изменять личность. Несчастья человека дают ему возможность сострадать несчастьям других. Становлению этики и эстетики сентиментализма способствуют и отдельные религиозные движения. Среди них наиболее важное значение имел методизм с его отрицанием догматов англиканской церкви, прославлением непосредственного чувства и интуитивного влечения к Богу.

Литература сентиментализма, складывающаяся на этой основе, провозглашает культ чувств. Она стремилась показать богатство эмоций и их роль в формировании личности. Писатели-сентименталисты готовы воздействовать на души своих читателей, прославляя жизнь на лоне природы, рисуя гибельность городской цивилизации. Их произведениям присуща высокая эмоциональность и одновременно простота выражения. Их задача - заставить читателя поверить тому, что они изображают, сопережить с героями их беды и стать от этого чище и лучше.

Однако на позднем этапе сентиментализма английские писатели уже хорошо осознают, что человека невозможно изменить с помощью одной лишь чувствительности. И тогда в их произведениях возникают картины борьбы человеческих страстей, изображаются противоречивые чувства, возникают портреты героев со сложным внутренним миром, в котором высокие нравственные качества не всегда берут верх над низменными побуждениями. Именно поэтому литературе позднего сентиментализма присущи не только чувствительность и мягкий юмор, но подчас и скептическая усмешка.

В первый период развития английского сентиментализма основными произведениями являлись лирические. Они служили наиболее подходящим способом для выражения эмоций и чувств личности. В ярких чувственных образах они рисовали эмоциональные порывы, вариации настроений.

Наиболее характерный герой поэзии сентименталистов - это человек, близкий к природе, ее восторженный почитатель. Поэты воспевают одиночество человека, оставшегося наедине с собой, когда он перед лицом Бога размышляет о своих деяниях и прославляет красоту окружающей природы. Очень часто лирическим героем сентиментальной поэзии оказывается юноша-стихотворец.

Еще одна тема поэзии сентиментализма, неотъемлемая от первой, суетность жизни,

кратковременность ее радостей и постоянство печалей. Герой размышляет о бренности всего живого. Скорбь по ушедшим смешивается со светлой грустью воспоминаний о них. Произведения о смерти и бренности всего земного получают название "кладбищенской поэзии".

Наиболее часто поэты-сентименталисты пишут в жанре элегии. Торжественные оды и дидактические поэмы более не привлекают их.

Одним из первых проявлений сентиментализма в поэзии стало творчество Джеймса Томсона (James Thomson, 1700 - 1748), которое было своеобразным переходным явлением в английской литературе. По происхождению шотландец, Томсон после окончания университета в Эдинбурге жил в Лондоне. В историю литературы он вошел прежде всего как автор четырехчастной поэмы "Времена года". Опираясь на "Георгики" Вергилия как на образец, Томсон создает совершенно оригинальное произведение, в котором наряду с классицистскими традициями чрезвычайно сильны тенденции сентиментализма. Однако эти тенденции так и не возобладали в его поэзии.

Проявлению божественной воли в окружающем мире (по мысли Томсона, Бог воплощен в природе, и это сближает поэта с пантеистами) соответствует стремление человека постичь волю провидения. Сама упорядоченность замысла поэмы, постоянные переходы от наблюдений к размышлениям показывают, как работает человеческий ум. Но глубокие мысли рождаются лишь у того, кто прочувствовал увиденное, утверждает Томсон. Чувство же возникает лишь в тесном общении с природой. Именно она стала центром поэмы. Самим своим совершенством природа развивает чувства и эмоции. Человек в понимании Томсона - неотъемлемая часть природы и ее воплощение. А чувства, которые он испытывает, внушены ему в результате общения с окружающим его миром полей, лесов и гор. Однако в поэзии Томсона картины природы еще достаточно обобщены. В них нет конкретных наблюдений или описаний каких-то определенных мест. Чувства лирического героя, пробужденные природой, расплывчаты и лишены индивидуальных оттенков.

Произведение Томсона по своему жанру - описательная поэма. Главное ее содержание - описание природы в разные времена года - прерывается рассказом об отдельных происшествиях или же обращением к читателю с морализаторскими наставлениями. С природой непосредственно связаны жизнь животных и занятия людей, нелегкий крестьянский труд и развлечения поселян, трудная дорога усталого путника, бредущего сквозь вьюгу, и довольство людей, обеспечивших себе пропитание на зиму.

Каждое время года предстает на детально выписанном полотне в своей неповторимости и своеобразии. Так, описывая весну, он рисует постепенное пробуждение природы, возрождение земли к жизни. Поэт в деталях показывает, как реагируют на ее приход животные, птицы, человек. Весна становится своеобразной аллегорией любви, которую он испытывает ко всему живому.

По-другому описано лето. Здесь дана картина одного летнего дня от восхода до заката. Поэт изображает повседневный труд крестьян, их скромные семейные радости.

"Осень" содержит картины природы, готовящейся ко сну и покою. Завершает цикл произведений "Зима". В тетралогии Томсона скрыт и еще один смысл. "Времена года" - аллегория человеческой жизни от рождения до смерти.

Отличительная черта поэмы - ее патриотизм. Несмотря на обобщенность образов, в ней даны картины именно английской природы, прославляется Англия и ее народ. Написанная белым стихом, поэма Томсона вызвала множество подражаний.

Еще далее по пути изображения чувств и эмоций идет другой английский поэт этого периода - Эдвард Юнг (Edward Young, 1683 - 1765). Биография его не богата событиями. Окончив Оксфордский университет, Юнг в 1727 г. стал священником.

Перу Юнга принадлежит эстетический трактат, сыгравший важную роль в утверждении сентиментализма, - "Мысли об оригинальном творчестве" (1759). Эта работа прославляет чувства и воображение и утверждает их превосходство над рассудком. Юнг требует от поэта подражания природе и следования ее законам в творческом процессе,

гармонического сочетания чувств и мыслей с высокой нравственностью.

Свое поэтическое творчество Юнг начинает в конце 1720-х годов со стихотворений религиозно-дидактического содержания. Но наибольшую известность приобрела одна из его последних поэм "Жалоба, или Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии" (1742 - 1745), в которой поэт рассуждает о краткости человеческой жизни на земле и о вечном будущем. Именно эта поэма положила начало "кладбищенской поэзии" в литературе английского сентиментализма.

Поэма строится на контрастных картинах. На фоне мрачного изображения ночного кладбища, вселяющего ужас и напоминающего о неизбежности смерти, возникает образ лирического героя, который размышляет о цели жизни и предназначении человека на земле. Юнг приходит к выводу о том, что страдания и неудовлетворенность своим существованием в этом мире - вечный удел человека. Но они служат лишь доказательством того, что в загробной жизни его ждет счастье, если он будет добродетелен здесь, в земной жизни. Задача поэмы - создать у читателя определенное настроение, эмоционально окрашенное и обогащенное впечатлениями от описанного. Поэма, как и цикл о временах года Томсона, перегружена дидактикой. Но энтузиазм, с которым Юнг защищает свои идеи, постоянные обращения к читателю с вопросами, как бы вызывающими его на спор, напряженность "белого стиха", которым написана поэма, многочисленные повторы, оригинальные сравнения и яркие образы, поддерживающие эту напряженность, - все это объясняет нам тот факт, что поэма Юнга имела большой успех как на родине, так и на континенте и вызвала множество подражаний.

Огромная роль в развитии английской сентиментальной поэзии принадлежит Томасу Грею (Thomas Grey, 1716 - 1771). Грей родился в семье зажиточного торговца, получил блестящее классическое образование; он учился сначала в привилегированном колледже в Итоне, а затем в Кембридже. После окончания университета в 1739 г. он много путешествует по Европе со своим другом Горацием Уолполом, будущим автором первого "готического романа" "Замок Отранто". Все это накладывает отпечаток на его творчество. По возвращении из этой поездки в Кембридж, где он провел большую часть жизни, Грей начинает писать оды в классическом стиле. Однако вскоре он отказывается от классической манеры письма. Стихотворения Грея "К весне", "На смерть Уэста", "На отдаленный вид итонского колледжа" (1747) знаменуют появление нового стиля. Лирический герой этих стихотворений живо чувствует и красоту природы, и печаль воспоминаний о безвозвратно ушедшем детстве, и боль от утраты друзей. Большое значение в творчестве Грея имеет его программное произведение "Ода о развитии поэзии" (1758). Старый жанр оды здесь служит для воплощения новых впечатлений с помощью чувств и воображения.

Центральное место в поэтическом творчестве Грея занимает "Элегия, написанная на сельском кладбище" (1751). Обстановка, в которую помещен лирический герой произведения, характерна для "кладбищенской поэзии". В вечерних сумерках он бродит по деревенскому кладбищу, читает надписи на могилах и размышляет о тех, кто заснул здесь вечным сном. Однако, в отличие от Юнга, размышления о неизбежной смерти человека приводят его к иным выводам. Вновь и вновь вспоминая об умерших людях, он думает о том, что в деревенской глуши могли остаться незамеченными и поэтический гений, и талант ученого, и способности политика. Трудные условия жизни не позволили им развиваться.

И все же Грей предпочитает мирную жизнь в сельском уединении пустой, хоть и блестящей жизни знати. Он выбирает сельскую идиллию, которая позволяет пройти жизненный путь без волнений и тревог, в тихих радостях единения с природой:

Скрываясь от мирских погибельных смятений,  
Без страха и надежд в долине жизни сей,  
Не зная горести, не зная наслаждений,  
Они беспечно шли тропинкою своей...  
Любовь на камне сём их память сохранила,  
Их лета, имена потщившись начертать,

Окрест библейскую мораль изобразила,  
По коей мы должны учиться умирать  
(Пер. В. Жуковского)

Одна картина природы сменяется другой. Все они по-разному воспринимаются героем. И каждая оставляет свой след. Красота природы проецируется на его чувства, вызывая симпатию к людям, возвышенные мысли о величии окружающего и стремление слиться с природой. Так в "Элегии" создается гармония между человеком и Вселенной. Она возникает в результате его отказа от бесплодной погони за призрачным счастьем и внешне привлекательными наградами.

Мерное течение рифмованного стиха, каким написана "Элегия", плавные переходы от одного описания к другому, обилие типично сентименталистских сравнений и метафор создают спокойный тон, наводящий читателя на раздумья о себе и своем времени.

Большое место в "Элегии" занимает образ поэта. Это - меланхолически задумчивый человек, погруженный в созерцание природы, в уединении предающийся своим мыслям. Он мог бы нести людям свою поэзию, вдохновенную этими картинами. Но поэта ожидает трагическая судьба. Одиноким и непонятым проходит он свой жизненный путь.

Тот же образ человека, тонко чувствующего и впечатлительного, возникает и в произведении другого поэта-сентименталиста Джеймса Битти (James Beattie, 1735 - 1803) "Менестрель" (1774). Автор показывает, как развивается в герое поэмы поэтический дар. Именно природа, в полном единении с которой он живет, становится источником его вдохновения и возвышенной меланхолии, пронизывающей его творчество.

В этот период создают свои лучшие стихи и другие представители школы сентименталистов. Это Уильям Купер (William Cowper, 1731 - 1800) и Джордж Крэбб (George Crabbe, 1754 - 1832). В их поэзии наряду с прославлением уединенной жизни вблизи природы возникают и усиливаются обличительные, социальные мотивы. Особенно отчетливо они звучат в поэме еще одного представителя сентиментализма Оливера Голдсмита (Oliver Goldsmith, 1728 - 1774) "Покинутая деревня" (1770). В ней сочетаются идиллическое описание прошлого, в котором царил мир и покой деревенской жизни, и гневное обличение виновников бедствий современного общества. Поэт с возмущением описывает разорение крестьян в результате промышленной революции и огораживаний. Согнанные со своей земли, они обречены на вечные скитания в поисках своего угла. Печальные картины покинутой деревни, где уже ничто не напоминает о прежней идиллии, завершают поэму.

Голдсмит обращается к теме угнетателей и угнетенных и в своем крупнейшем прозаическом произведении, одном из наиболее примечательных образцов сентименталистской прозы - романе "Векфильдский священник" (1766). Здесь Голдсмит еще во многом близок авторам традиционных просветительских романов. Как и они, писатель утверждает необходимость стройной, логически завершенной композиции, говорит о цельности характеров. Но в его творчестве просветительский роман приобретает важные новые черты.

"Векфильдский священник" относится к жанру семейно-бытового романа, столь характерному для просветительской прозы. В нем повествуется о семействе провинциального пастора Примроза, в котором царят патриархальные отношения. Голдсмит рассматривает эти отношения с позиций сентиментализма. Члены семьи Примроза живут в идиллической обстановке: в их доме почти всегда мир и согласие.

Писатель рисует обаятельный образ своего героя, наивного, подчас смешного, слепо верящего людям. Примроз - человек, живущий по совести, руководимый своими чувствами, главное из которых - симпатия и сочувствие окружающим. Однако персонажи "Векфильдского священника" - не модели поведения, не идеал. Голдсмит наделяет своих героев комическими черточками, которые делают их характеры более живыми, - жена Примроза самодовольна, его дочери тщеславны, а сын легкомыслен. Писатель слегка подтрунивает над ними, над их неспособностью к жизни и тем, как часто принимают

они желаемое за действительное.

Однако этот идиллический мир неминуемо должен столкнуться с жестокой реальностью. Голдсмит отлично понимает это. Моральные принципы пастора несовместимы с законами буржуазного общества. Обманутый в своей доверии к людям, оскорбленный, Примроз разоряется и оказывается в долгой тюрьме. Здесь он видит ту жизнь, о существовании которой раньше не подозревал.

Хотя Голдсмит достаточно правдив в описании страшных картин нищеты и во многом при их изображении опирается на традиции просветительского романа, в своем обличении окружающего мира он недостаточно последователен.

Писатель завершает трагическую историю счастливым исходом. Восстанавливая равновесие в идиллическом мире пастора Примроза, он утверждает гармонию семейных и общественных отношений. Опору их он находит в здоровом укладе жизни третьего сословия. Именно здесь возникают основы истинных отношений между людьми, суть которых во взаимопонимании и симпатии друг к другу, именно здесь видит автор примеры чистосердечия, порядочности и доброжелательности. Так в творчестве Голдсмита находят подтверждение идеи Юма и Смита.

Эти же идеи отражены в произведениях прозаиков позднего сентиментализма. Среди них выделяется имя писателя Генри Маккензи (Henry MacKenzie, 1745 - 1831), автора романа "Человек чувства". Но Маккензи смотрит на жизнь более трезво, чем Голдсмит, герой его романа Харли оказывается бессильным перед лицом зла, с которым он столкнулся в Лондоне, куда приехал хлопотать о своих делах. Чувствительность героя - его единственное оружие в борьбе со злом и несправедливостью. Но она наивна и смешна. Трагикомический герой Маккензи погибает, так и не добившись победы.

В последующих романах Маккензи "Человек света" (1773) и "Юлия де Рубинье" (1777) чувствительный герой становится главным персонажем, но экзальтированные чувства героев превращаются в расхожий штамп. К этому времени английский сентиментализм уже начинает обнаруживать кризисные черты.

Сравнительно короткий период расцвета сентименталистской литературы в Англии падает на 60-е годы, когда творил крупнейший представитель прозы сентиментализма - выдающийся английский писатель середины XVIII столетия Стерн. Лоренс Стерн (Laurence Sterne, 1713 - 1768) родился на юге Ирландии в семье пехотного офицера. В детстве вместе с семьей ему приходилось постоянно переезжать с места на место, скитаясь по казармам. Когда будущему писателю было 18 лет, умер отец. Благодаря помощи родственников, он окончил университет в Кембридже, а затем получил приход в Йоркшире, где в качестве викария прослужил более 20 лет. Одно время он сотрудничал в газете, издаваемой вигами, но вскоре отошел от журналистики.

В 1762 г. Стерн отправился путешествовать по Европе. Он посетил Францию и Италию, встречался с виднейшими деятелями французского Просвещения Дидро и Гольбахом. Умер писатель в Лондоне от туберкулеза.

Литературное наследие Стерна насчитывает два романа - "Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена" (1760 - 1767), который состоит из 9 книг, и "Сентиментальное путешествие мистера Йорика по Франции и Италии" (1768). Второй роман остался незаконченным. Обе книги были восторженно приняты читателями. Кроме того, Стерну принадлежит сборник церковных проповедей (1760 - 1768) и собрание писем, опубликованных его дочерью уже посмертно, а также "Дневник для Элизы" (1767). Эти последние произведения служат ценным источником как для биографов писателя, так и для исследователей его литературных взглядов.

В своем творчестве Стерн подвел итог сентиментализму в английской литературе и одновременно наметил пути ее дальнейшего развития. Его книги стали символом переходной эпохи. Не порывая с культом чувств, он, тем не менее, относится к нему с иронией и скептицизмом. Так возникает знаменитое искусство Стерна - искусство скрытого намека, искусство полуотрицания-полуутверждения, в котором чувствительность сочетается

с сатирой, где подтекст не менее важен, чем то, что говорится открыто.

Пристальный интерес к человеку как к уникальной личности, неповторимой в своем развитии, стал той основой, на которой строилось все творчество Стерна. Его книги утверждают право человека свободно проявлять себя вопреки всем трудностям жизни. Эти особенности творчества Стерна требуют новых художественных средств, которые, однако, не отрицают опыт писателей Просвещения. В непрерывной полемике с ними и одновременно в опоре на них возникает художественный метод романиста.

"Жизнь и мнения Тристрама Шенди" - произведение, одновременно и продолжающее традиции просветительского семейно-бытового романа, и полностью их отрицающее. Вся структура романа противоречит традиционному просветительскому представлению о сюжете. А основные проблемы, которые поднимает в ней Стерн, - это вечные проблемы просветительской литературы, но решены они совершенно по-новому.

Уже само название содержит в себе это противоречие. Привычные "Жизнь и приключения" заменены здесь "Жизнью и мнениями".

В центре книги - вопрос о человеческой природе и способах ее изображения. Стерн переносит акцент с традиционного в просветительских романах поучения читателя на изучение характера героя. Он не столько рассказывает о поступках персонажей, сколько исследует причины, побудившие их к этим поступкам.

Представление о характере складывается из отдельных замечаний и комментариев, содержащихся в отступлениях от основной сюжетной линии.

Значительное место автор уделяет описанию, казалось бы, совсем незначительных событий и их восприятию героем. Он подчеркивает роль чувств в этом восприятии, их непосредственность и сиюминутность.

Мировосприятие человека и его взаимоотношения с другими людьми занимают центральное положение в повествовании, а место внешней истории человеческой жизни занимает "биография души".

Стерн значительно усложняет просветительскую концепцию характера. Объектом изображения писатель выбирает сложный и противоречивый духовный мир своего героя. При этом Стерн обнаруживает в нем одну преобладающую черту: это - страсть к изучению человека. Герой постоянно занимается самоанализом и анализом человеческой природы.

Тристрам, а вместе с ним и автор подмечают самое главное в анализируемом персонаже и в его отношениях с другими. Так возникает "роман-игра" с его своеобразной архитектурой, что "перевертывает" традиционную структуру просветительского романа. Стерн создает новую структуру, которая как бы следует ходу мысли автора, а мир его романа имеет форму, как бы присущую самому мыслительному процессу.

Писатель не просто взрывает изнутри традиционные принципы композиции романа. Величайшим своеобразием обладает и художественное время, и пространство. Следуя теории и практике просветительского романа, Стерн должен был бы начать рассказ с момента рождения героя. Писатель как будто послушно следует норме, на самом же деле иронически опровергает ее. Начав в первой главе повествование с момента зачатия, он к концу огромной книги доводит рассказ лишь до первых месяцев жизни героя. Время в этой основной повествовательной линии движется крайне медленно, почти незаметно. Это происходит потому, что в рассказ вовлекается бесчисленное множество подробнейших, тщательнейших наблюдений, на которых обычно не останавливается взор художника. Однако время в романе Стерна многослойно. Параллельно с медленным потоком жизни новорожденного перед читателем проходят события, случившиеся с Тристрамом, когда ему исполнилось пять лет. А так как рассказ от первого лица ведет уже взрослый герой-повествователь, то временные рамки романа значительно расширяются за счет сведений, включающих жизненный опыт рассказчика. Столь же неоднородным и многоступенчатым оказывается и художественное пространство романа.

На глазах у читателя прошлое становится настоящим, а настоящее превращается в прошлое. Временная последовательность зависит не от астрономического времени, но от

хода авторской мысли. Помимо этого рассказ постоянно прерывается разного рода отступлениями, скачками в прошлое, вставными рассказами о лицах и событиях, которые не имеют никакого отношения к жизни Тристрама Шенди.

Структура романа Стерна обусловлена парадоксом существования человека во времени и вне его, в безвременном сознании. Так возникает диалектическое единство хронологической последовательности излагаемых событий и ее сознательного нарушения автором. Это нарушение обусловлено попыткой рассказчика вместить в единый миг разновременные явления, пропущенные сквозь человеческое сознание, и показать человеческий опыт во всем его объеме.

Такая структура романа определена прежде всего философией Локка, единственного философа, имя которого упомянуто в романе. В соответствии с ней писатель как бы стремится на миг остановить ход мысли и показать, как она возникает. При этом принцип отбора описываемых событий - единство и целостность сознания самого рассказчика. А кажущаяся случайность этого отбора в действительности предопределена двумя аспектами локковской философии: теорией ощущений и теорией ассоциации идей.

Стерн показывает, как конкретные образы, возникающие в сознании вместе с приятными эмоциями, ведут к формированию абстрактных идей и как затем автор переходит от мысли к вновь созданным образам, вызывающим чувство.

Подобная конструкция романа рождена не только попыткой психологически точно воспроизвести ход мысли. Есть у нее еще одна основа: "Жизнь и мнения Тристрама Шенди" - это одновременно рассказ и о судьбе героя, и о том, как эта судьба становится предметом описания. В романе возникает тема творчества. "Писание книг, - утверждает автор, - когда оно делается умело (а я не сомневаюсь, что в этом случае дело обстоит именно так), равносильно беседе... Лучший способ оказать уважение уму читателя - по-дружески поделиться с ним своими мыслями, предоставив некоторую работу также и его воображению". Стерн постоянно привлекает внимание читателя к тому, как происходит сам акт творчества. Перед читателем предстает процесс создания романа, а не законченное произведение. Писатель сознательно подчеркивает те черты в характере и психологии, которые способствуют творческой активности: тонкую чувствительность и энергию воображения. Так возникает еще один и главный временной пласт "Тристрама Шенди". Это - время автора, время, когда пишется роман. Это и обобщающий временной пласт, который диалектически включает в себя и индивидуальное время рассказчика, и историю его семьи, и события, происходящие не с ним.

С этой же точки зрения автор оправдывает и многочисленные отступления. "Ведь может возникнуть какая-нибудь новая тема или случиться неожиданное дело у меня с читателем, не терпящее отлагательств". Чтобы показать, как в ход рассуждений по ассоциации идей вторгаются чужеродные мысли и как работает мысль художника, Стерн использует множество приемов. Здесь и непоследовательная нумерация глав, и пропущенные страницы, и нарочитые типографские опечатки. В книге обнажены все приемы соединения отдельных частей. Стерн не только понимает это, но сознательно выделяет. Одна из акцентированных особенностей "Тристрама Шенди" - фрагментарность. Эпизод, внезапно начавшись, так же внезапно и заканчивается.

Огромную роль в романе играет слово. Автор обыгрывает его мельчайшие оттенки и даже недосказанность. Эти оттенки, опущенные или добавленные детали придают двусмысленность многим высказываниям героев.

Так, нарочитый беспорядок в структуре романа воплощает строго продуманный логический замысел писателя. А отрицаемый им рассудок присутствует в качестве организующего центра сюжета, развивающегося на первый взгляд лишь по прихоти чувств. Немаловажна здесь и авторская ирония, которая воплощена в своеобразном "искажении" структуры "Тристрама Шенди".

Главное действующее лицо романа - Тристрам Шенди, он же рассказчик. Это - двойник самого Стерна, но он и противостоит автору. Этот персонаж одновременно и добросовестное

воспроизведение "я" рассказчика просветительских романов, и наряду с

этим веселое его пародирование. Большую роль в создании образа Тристрама Шенди играет ирония. Герой предстает перед читателем как "тот и не тот". Задавшись целью последовательно изложить ход событий своей жизни, он из-за "излишней" кропотливости все более и более запутывается в деталях и отдаляется от цели. Многочисленные ассоциации заводят его в дебри отступлений. Автор вынужден то останавливаться, то поворачивать назад, то стремительно заглядывать в будущее. Стерн постоянно подчеркивает относительность знаний о мире, неадекватность мировосприятия и возможность существования различных точек зрения.

Поскольку книга Стерна принадлежит к жанру семейно-бытового романа, в повествование вовлекаются представители семейства Шенди с их характерами и индивидуальными особенностями. Центральными фигурами этого круга персонажей становятся братья Уолтер и Тоби Шенди, отец и дядя Тристрама. Сама их фамилия значима. На йоркширском диалекте она означает "человек с придурью". Вот такая "придурь", проявление чудачества и становится той основой, на которой писатель строит характеры героев. Каждый из них, благодаря этому чудачеству, или "коньку", как называет его Стерн, продолжает оставаться самим собой в мире, где все единообразно.

Уолтер Шенди - образец рассудочного мировосприятия. Бывший купец, а во время действия романа провинциальный помещик, он разбогател на торговле и теперь может позволить себе поучать других. Его твердые убеждения в том, что человека нужно воспитывать с раннего детства, развивая его ум, чрезвычайно напоминает резонерство учителей из "Тома Джонса, найденыша" Генри Филдинга. Он составляет руководство по воспитанию своего сына - "Тристрапедию", задавшись целью разумно устроить его жизнь. Но Уолтер Шенди не был бы персонажем книги Стерна, если бы его характер определяли только эти черты. Будучи одним из когорты чудаков, пародией на схоластов-воспитателей, он несет в себе характерные черты "шендизма". Уолтер целиком отдается изучению науки "носологии", убежденный в том, что по форме носа можно определить будущее человека. Шенди с важностью рассуждает о вещах незначительных, которые, по его мнению, влияют на судьбы людей.

Дядя Тоби - полная противоположность брату. Это персонаж, живущий чувствами и эмоциями. Тоби добр, щедр и великодушен, наивен и застенчив, а иногда и доверчив, как ребенок. Наивность дяди Тоби порой переходит все пределы. Но именно в эти моменты он внезапно обнаруживает природное здравомыслие и интуитивно постигает смысл явлений, который недоступен его брату-догматику. Его доброта помогает ему постичь горе ближнего и прийти ему на помощь. Так происходит в случае с лейтенантом Лефевром, сына которого воспитывает Тоби.

Но чувствительность старого солдата дяди Тоби, как и рационализм Уолтера Шенди, подвергается у Стерна испытанию жизнью. И в этом испытании оба они оказываются равным образом несостоятельными. Чувства дяди Тоби часто размениваются по пустякам. Жизнь его так же пуста, как и жизнь брата. Его "конек" - игра в войну. На лужайке возле дома он разыгрывает вместе со своим денщиком военные баталии. Стерн беззлобно посмеивается над чудачествами дяди Тоби.

Юмором окрашены и образцы второстепенных персонажей. И среди них тот, кто станет центральным героем следующего романа Стерна - "Сентиментальное путешествие", - пастор Йорик. Имя Йорик заимствовано Стерном из шекспировской трагедии "Гамлет". Оно символично уже само по себе. В нем сочетаются крайние полюсы: шутовство и напоминание о смерти. Но имя Йорик напоминает еще и о Йоркшире. Это карикатура на собственный характер и своеобразная автопародия. Основная черта трагикомической фигуры Йорика в "Тристраме Шенди" - бесконечная доброта, подчас приносящая неприятности ему самому. Йорик - сельский священник, к которому постоянно обращаются за помощью. И он никому не отказывает.

В "Сентиментальном путешествии" (1768) этот образ резко меняется и приобретает

необычайную сложность и противоречивость. Здесь так же, как и в "Тристраме", рассказ ведется от первого лица. Но на сей раз рассказчиком выступает пастор Йорик. "Сентиментальное путешествие" - программное произведение Стерна. В нем последовательно проводятся главные принципы эстетики писателя, углубляется взгляд на мир, получивший отражение уже в первом романе.

Жанр "путевых заметок" был широко известен в английской литературе XVIII столетия. Описания путешествия по континенту ("гранд тур"), в которое для завершения образования обязательно отправлялись богатые молодые джентльмены в сопровождении наставников-компаньонов, публиковались весьма часто.

Однако произведение Стерна резко отличалось от них как по форме, так и по содержанию.

Внешне оно напоминает заметки любознательного путешественника. Многие главы его названы в соответствии с названиями городов, в которых он побывал. Однако мнимая достоверность описания нужна Стерну только для того, чтобы читатель погрузился в привычный для него на первый взгляд мир. А дальше его ждут неожиданности.

В книге нет ни описания мест, ни точного изложения фактов, ни оценки того, что увидел автор. В ней нарушена хронология, нет стройной композиции. Описание незначительных эпизодов разрастается до огромных размеров, обрастает, казалось бы, никому не нужными деталями. И напротив, о значительных явлениях говорится вскользь, мимоходом.

Книга начинается с середины диалога между Йориком ("Во Франции, сказал я, - это устроено лучше!") и неизвестным лицом. Далее герой принимает неожиданное решение - отправиться путешествовать по Франции, чтобы самому все увидеть. Обрывается книга тоже на полужае. Последовательность изложения нарушается вставными эпизодами и заимствованиями из других произведений. А отдельные сцены соединены так, что благородные поступки, которые совершил герой в одних, объясняются неблагоприятными причинами в других.

Оказывается, автора вовсе не интересует, что увидел путешественник. Ему важно лишь то, как он воспринял увиденное. Так же, как и в первом романе, Стерн как бы ставит психологический опыт. Его герой, вырванный из привычной жизни, должен быть хладнокровным наблюдателем всего, что встречается ему на пути. Но эмоции, причуды, сложность характера не дают Йорику быть просто наблюдателем. Они делают его участником событий, накладывают отпечаток на его душу.

"Сентиментальное путешествие", подобно "Тристраму Шенди", становится путешествием во внутренний мир героя. Оно необходимо для того, чтобы раскрыть его духовные качества, показать слабости и достоинства, противоречивость характера и важность сиюминутных впечатлений для его формирования. И если в "Тристраме" события были показаны как бы со стороны, то в новом романе они пропущены сквозь сознание и чувства рассказчика, пережиты им.

Стерн недаром делает своим героем пастора Йорика. Человек чувствительный, легко поддающийся впечатлениям, он становится вместилищем самых противоречивых ощущений, мыслей и чувств. Стерн изображает мельчайшие оттенки его переживаний, их переливы и модификации, внезапную смену настроений. Он показывает, как в конкретной ситуации в душе Йорика возникает борьба между великодушием и скарденностью, благородством и низостью, отвагой и трусостью. Причем благородные чувства не всегда одерживают верх в этой борьбе.

Стерн строит характер главного героя в соответствии с теориями Юма и Смита, в которых основной этической категорией является симпатия к ближнему. Но в этой же теории Юма он находит и отказ от ее императивности. Скептицизм философа воспринимается и его последователями. Стерн сомневается в извечной добродетели человека и его стремлении к милосердию. Он слишком хорошо знает, как много других чувств скрыто в человеческой натуре. Это обуславливает разрушение сентиментального канона.

Йорик - типичный сентиментальный герой и одновременно его отрицание. Чувства его всегда умеренны и окрашены легкой иронией по отношению к действительности, к другим людям, к самому себе. Чувствительность Йорика имеет едва уловимый оттенок скепсиса.

Он импульсивен и часто начинает действовать по внезапному порыву души. Но к каждому такому взрыву чувств у него примешивается известная доля эгоизма. И он тут же резко одергивает себя.

Совершая дурной поступок, он часто пытается оправдать его, прибегая к рационалистическим доводам. Но они быстро рушатся под напором чувств. Однако и сами его чувства бывают неопределенны. Так, Йорик умом понимает, что должен быть милосерден и благороден, но иногда это благородство носит чисто рассудочный характер. Он начинает действовать по принуждению, потому что с точки зрения нравственности "так нужно". И лишь когда в нем побеждает искренность, чувство сопереживания, сострадания, герой Стерна преображается.

Таковы эпизоды из первых глав книги, относящиеся к истории с монахом из Кале. Йорик хочет подать ему милостыню, но скупость берег верх. Вторая встреча с монахом происходит, когда Йорик находится в обществе прелестной дамы. Писатель показывает сложный мир страстей, которые преодолевают героя. Он боится, что монах пожалуется незнакомке, и одновременно настраивает себя на традиционное для англичан недоверие к католической церкви. Тут обнаруживаются и трусость, и лицемерие, и ханжество. Наконец, Йорик подает монаху милостыню, объясняя это тем, что происходит обмен подарками. Скупость побеждена, и все же эта победа сопровождается самыми противоречивыми чувствами.

Йорик пристально наблюдает за собой. Часто он анализирует свои поступки и чувства, их сопровождающие. Примечательно то, что такой анализ никогда не бывает рационалистичным. Это, скорее, сплав умиленной чувствительности, самолюбования и лукавой насмешки над собой. И все это окрашено юмором, с помощью которого автор комментирует описываемое. Перед читателем раскрывается душа человека в процессе переживаний прожитого и увиденного. Такое описание "изнутри" появляется в английской прозе XVIII в. впервые.

Однако герой часто судит о себе поверхностно. Точнее, Йорик не всегда хочет судить себя "по совести". Ведь его поступки противоречат тому идеалу, который он утверждает. Так, его кичливая целомудренность постоянно приходит в столкновение с соблазнами, встречающимися ему на пути. А в страхе перед Бастилией он готов унизиться до лесты знатному вельможе. Сам Йорик порой чувствует эти противоречия. "Мне было бы неприятно, - признается сентиментальный герой, - если бы мой недруг заглянул мне в душу, когда я собираюсь просить у кого-нибудь покровительства"... "Сколько низких планов гнусного обращения сложилось по дороге мое раболепное сердце! Я заслужил Бастилии за каждый из них!"

Поверхностность самоанализа у Йорика объясняется не только тем, что герой лжет самому себе, пытаясь казаться лучше, чем он есть. Иногда Стерн сознательно не до конца исследует причины поведения, предоставляя читателю самому разрешить ту или иную сложную психологическую задачу. Так, в книге возникает своеобразный подтекст. Что движет Йориком, когда он бросает гневные филиппики о свободе при виде сидящего в клетке скворца? Негодование против рабства или же опасение за собственную независимость? Автор не дает ответа на подобные вопросы, да и читатель не всегда в силах ответить на них. Ответ может быть двояким. И эта двусмысленность решения заранее заложена в характере героя. В нем не существует крайностей - добра и зла. Но и истина у него тоже относительна. Стерн навсегда отказывается от утверждения просветителей о том, что человек - существо, разумно решающее свои проблемы. Его герой обыден и потому он - антирационалист.

Иногда аффектация героя ставит его в смешное положение. А он не замечает этого: "Я сел рядом с ней, и Мария позволила мне утирать слезы моим платком, когда они падали, -

потом я смочил его собственными слезами, потом слезами Марии - потом своими - потом опять утер им ее слезы - и когда я это делал, я чувствовал в себе неопишное волнение, которое невозможно объяснить никакими сочетаниями материи и движения". Так описывает Йорик свою встречу с девушкой, сошедшей с ума от любви, попутно делая выпад против материалистического учения об источнике чувств. Но Стерн равно подшучивает и над вульгарно-материалистическим объяснением того, как зарождаются чувства, и над чрезмерной экзальтированностью своего героя.

Портрет героя неоднозначен, но психологически точен. Йорик воспринимает противоречия человеческой природы как нечто неизбежное и непреходящее. Видя ограниченность человеческих возможностей и еще более ограниченность способности познания человека, он может лишь горько посмеяться над этими противоречиями, но не пытается ничего исправить. Ненужным и бесплодным считает он и сатирическое осмеяние действительности. Отсюда и возникает равнозначное приятие добра и зла, демонстративный аморализм.

Суть искусства Стерна, по выражению И. Верцмана[1], в том, что он провозгласил своим девизом "мудрость, скорбящую в оболочке шутовского юмора над трагическим ходом жизни".

"Сентиментальное путешествие" стало кульминацией в развитии английского сентиментализма, а Йорика можно назвать провозвестником героя нового типа, который будет разработан позднее в реалистической прозе XIX столетия.

Письма Стерна и его "Дневник для Элизы" также представляют не только историко-культурный интерес. В них продолжает усложняться образ "я"-рассказчика. Герой живет одновременно в мире реальном и в мире иллюзии на земле с ее вполне реальными заботами и неприятностями и в царстве грез. Стерн продолжает добиваться той же цели: показывая сложность и непостоянство человеческого характера, он демонстрирует новые пути изображения человека.

Творчество Стерна получило широкий отклик за пределами Англии, оказав большое влияние на европейскую литературу, в частности на литературу Германии и России. Одним из примеров такого влияния могут служить "Письма русского путешественника" Карамзина (1801). Отклики на творчество Стерна встречаются у Пушкина и Гоголя, у многих русских авторов второй половины XIX столетия.

---

[1] См.: Верцман И. Е. Лоренс Стерн // Из истории реализма на Западе. М., 1941. С. 180.

## ГЛАВА 6.

### ПОЭЗИЯ БЕРНСА

"Необычайнейшим из людей" и "самым гениальным поэтом Шотландии" назвал Вальтер Скотт Роберта Бернса (Robert Burns, 1759 - 1796), бедного крестьянина, ставшего выдающимся художником слова. Его страна была страной героической и трагической судьбы: в 1707 г. она после тяжелой многовековой борьбы, полной сложнейших перипетий, оказалась соединенной с Англией и испытала ее сильнейшее влияние. В результате быстрого роста буржуазных отношений, огораживания и промышленного переворота начали исчезать древние клановые традиции, произошло массовое обнищание свободных земледельцев и мелких ремесленников. Два восстания против англичан (1715 и 1745 гг.) были жестоко подавлены и привели к еще большему усилению гнета, налогового и бюрократического нажима на беднейшее население. Такова социально-политическая ситуация, в которой развивалось творчество Бернса. С юных лет в его сознании переплетались обостренное чувство национальной гордости прошлым Шотландии и скорбное ощущение трагизма ее настоящего.

Как человек и как поэт Бернс формировался под перекрестным влиянием двух национальных культур, шотландской и английской. Их взаимодействие сложилось издавна, но после унии общегосударственным языком стал английский, а шотландский был низведен до уровня диалекта. Господствующие классы Англии пытались насадить свою культуру, что

не могло не породить в побежденном, но не сломленном народе упорного желания сохранить национальные традиции, сберечь родной язык. Творивший в этих условиях Роберт Бернс сумел подняться и над рабским преклонением перед английской культурой, и над национальной ограниченностью, сумел вобрать в свою поэзию все лучшее из обеих литературных традиций, по-своему осмыслив и синтезировав их.

Короткая жизнь Бернса прошла в непрерывной борьбе с нуждой, в тяжелом труде на фермах, аренда которых была выгодна только землевладельцам. Столкновения с алчными и грубыми собственниками, с ханжами-проповедниками кальвинистских общин и обывателями в деревушках юго-западной Шотландии, где провел детство и юность поэт, рано познакомили его с неравенством и притеснениями бедняков. Человек независимого ума и гордой души, он глубоко сочувствовал таким же, как он сам, бесправным труженикам.

Образование его ограничилось уроками отца, знавшего грамоту и счет, чтением скудной, но бережно хранимой домашней библиотечки. Страсть юноши к знаниям заметил и развил скромный сельский учитель, друг его отца. Богатый духовный мир поэта, его великолепное мастерство - все это обретено в непрерывном и упорном самообразовании.

Поэтическое дарование Бернса проявилось рано. Первое стихотворение о светлой отроческой любви ("Прекрасная Нелли") сочинено в 15 лет. За ним появились и другие песни. Их подхватывали, запоминали друзья Бернса сельская молодежь, местные интеллигенты. По подписке таких почитателей в провинциальном городишке в 1786 г. впервые вышла скромная книжечка его стихов ("Кильмарнокский томик"). Ни она, ни эдинбургское издание более объемистой книги поэм и лирики ("Эдинбургский том", 1787), ни даже "мода" на поэта-пахаря в салонах Эдинбурга не изменили участи Бернса. Он провел в этом городе около двух лет, бывал в "высшем свете", где вызвал лишь снисходительное любопытство и пересуды, но по-прежнему жил в тисках нужды и безденежья, в тревоге за родных, без всякой уверенности в завтрашнем дне. В "Стансах на ничто" он смело назвал ничтожествами тех, с кем столкнулся в Эдинбурге, - скупердяя-ростовщика, придворного, пролезшего в пэры, священника, рвущегося к высшему сану, льстивого поэта-лауреата, надменную и развратную светскую даму. Они равнодушны к поэту, к бедам тружеников.

В ранних поэтических опытах Бернса отчетливо видны следы знакомства с поэзией Поупа, Джонсона и других представителей просветительского классицизма. И позднее в поэзии Бернса нетрудно обнаружить переключки со многими английскими и шотландскими поэтами. Но Бернс никогда не следовал традициям буквально, он переосмыслил их и создал собственную. То же можно сказать и об отношении Бернса к фольклору - основе его поэзии. Оно выражается не во внешнем подобии мотивов и форм, но в глубинном постижении им сути народного творчества и органичном слиянии его с передовыми идеями века. В народной песне авторская личность растворялась, а Бернс слил голос народа с поэтическим "я", живущим в настоящем. Главные темы его поэзии любовь и дружба, человек и природа (человек - сын природы и труженик в ней, она кормит и формирует его).

Вместе с тем в стихах и поэмах Бернса рано осмыслены столкновения личности и народа с общественным насилием и злом. Впрочем, противопоставление интимной и социальной лирики у Бернса совершенно условно. Любовь - чувство естественное, лежащее в самой природе человека, - не раз в стихах поэта предстает глубоко враждебной строю отношений, господствующих в дворянско-буржуазном обществе. Уже ранняя лирика - это стихи о правах молодости на счастье, о ее столкновениях с деспотизмом религии и семьи. Любовь у Бернса всегда сила, помогающая человеку отстоять любимое существо, защитить его и себя от лицемерных и коварных врагов. Поэт не раз лично сталкивался с ханжеством церковников. Он отверг и высмеял его в "Приветствии своей внебрачной дочери" (1785). В стихах Бернса часто отрицалось религиозное понимание смысла человеческой жизни. В "Погребальной песне" он спорит с апологией смерти как "лучшего друга бедняков" на пути к "загробному блаженству". Та же тема, в блестящем сочетании сатиры и юмора, раскрыта в стихотворении "Смерть и доктор Хорнбук", в котором пародируются как поэтизация ее, так и корыстолюбие врачей, наживающихся на смерти. Великолепен реалистический портрет

доносчика, развратника, лицемера в "Молитве святоши Вилли" и "Эпитафии" ему же, где реальный факт стал поводом для смелых разоблачений ханжеской доктрины кальвинизма. Тупость священника и его паствы, внимающей глупейшему "истолкованию" евангельского текста, осмеяна в дерзкой сатире "Телец".

Бернс не был атеистом, но его деизм, как и у многих просветителей, граничил с атеистическим отрицанием роли Бога в жизни человека и природы. Хотя в некоторых его стихотворениях и возникала формула "Бог всей природы", но функции "Вседержителя" в мироздании расплывчаты, в интонациях поэта не было ни благоговения, ни фаталистической веры в "Божий промысел". В переложения "молитв" у Бернса вошли житейские детали, иронические интонации, отделяющие их от культовых текстов. Таков знаменитый экспромт, прочтенный поэтом вместо предобеденной молитвы и начинающийся словами:

У которых есть, что есть,  
Тем порою нечем есть и т. д.[1]

Не в Боге, но в природе, в жизни, в беге времени и борьбе с невзгодами обретали мужество Бернс и его герой-простолюдин. Не силы небесные, но личное достоинство, любовь, помощь друзей поддержали их.

Бернс рано задумался о причинах общественного неравенства. Поначалу в своих стихах он готов был винить в горестях бедняков и своих собственных силы мироздания - "небесные и дьявольские". Но в пору зрелости он уже полагает, что не фатум, а реальные законы и порядки общества предопределяют участь людей. Иерархия собственнического мира несправедлива. Поэт и его герои противостоят ей. В 1785 г. написана кантата "Веселые нищие". Ее персонажи - бродяги и отщепенцы: калека-солдат, нищенка, бродячие актеры и ремесленники. У каждого в прошлом горе, испытания, конфликты с законом, в настоящем - гонения, бесприютность, нищета. Но человеческое не иссякло в них. Жажду жизни, способность веселиться, дружить и любить, острую насмешливую речь, отвагу и стойкость - вот что запечатлел поэт в динамичном групповом портрете обездоленных земляков, близком по колориту сценам застолья у художников фламандской школы. На веселой ночной пирушке в притоне разбитной Пусси Нэнси поэт заодно с оборванцами. Его песня, бунтарская и дерзкая, составляет финал кантаты:

К черту тех, кого законы  
От народа берегут!  
Тюрьмы - трусам оборона,  
Церкви - ханжества приют

Текст этот никогда не печатался при жизни поэта; "Веселые нищие" были опубликованы только через три года после его смерти.

В поэтический мир Бернса одновременно с лирическим "я" вошли жизни и судьбы его современников: родных, друзей, соседей, тех, кого, встретив случайно, надолго запоминал поэт. Ему чуждо равнодушие к людям. Одних он любит, дружит с ними, других - презирает, ненавидит; многих называет по именам, вычерчивая точными штрихами характеры столь типичные, что за именем встают жизнь и личность, и читатель надолго запоминает их. Таковы корыстная и злая Мэгги с мельницы, напористый и неотразимый сельский сердцеед Финдлей, горячка Тибби, веселый Вилли - любитель пирушек, друг поэта старый Джон Андерсон. А среди них сам Бернс - веселый и смелый, нежный и пылкий в любви, верный в дружбе. Он бредет по целине за деревянным плугом, погружается в раздумье над книгой, шагает среди руин, по вересковым пустошам и по межам овсяного поля. В родном привычном мире ему знакомо все, и он делит с читателем счастливые и трудные минуты.

Влюбленность в жизнь, искренность чувств - все это живет в поэзии Бернса вместе с силой интеллекта, выделяющего из массы впечатлений главное. Уже ранние стихи Бернса полны глубоких размышлений о времени, жизни и людях, о себе и других, таких же, как он, обездоленных. Рядом с песнями о любви, разлуке, печали, песнями, написанными на популярные народные мотивы, возникали такие поэтические открытия, как "Полевой мыши, чье гнездо я разорил плугом", "Был честный фермер мой отец", "Джон Ячменное Зерно",

"Дружба прежних дней", "Горной маргаритке", "Честная бедность", уже названная кантата "Веселые нищие", "Новогоднее приветствие старого фермера его дряхлой кобыле", а также многие из сатир.

Вальтер Скотт, защищая Бернса от обвинений в "грубости", "невоспитанности", очень верно оценил характер его дарования, в котором слились лирика и сатира, предельно точно определил гражданскую позицию поэта: "Чувство собственного достоинства, образ мыслей, да и само негодование Бернса были плебейские, правда, такие, какие бывают у плебея с гордой душой, у афинского или римского гражданина".

Вторая половина 80-х годов была для него и его современников насыщена тревогами в связи с революцией в Северной Америке, предреволюционным кризисом во Франции, политическими волнениями в Англии. К ним присоединились личные невзгоды и перемены в жизни поэта. Он полюбил дочь богатого фермера Джин Армор, но был разлучен с ней почти на три года. Смерть отца, денежные и семейные неурядицы вынудили его всерьез думать об отъезде на Ямайку. Но он не помышлял о том, чтобы сделать источником заработка свою поэзию. "Говорить о деньгах, жалованье, оплате и расчетах было бы истинной проституцией души. Оттиск всех тех песен, которые я сочиню и отредактирую, я приму как большое одолжение", - писал он.

Бернс не уехал, но был вынужден согласиться с предложенной ему должностью акцизного чиновника и до конца дней своих нес яромо этой скучной и скудно оплачиваемой должности. Начальство строго контролировало благонадежность вольнодумца-поэта. Интересоваться политикой ему "не полагалось". Немало горьких экспромтов возникает у Бернса на эту тему: "Надпись алмазом на оконном стекле", эпиграмма "Церковные и государственные акцизные" (1793) и др.

Плебейская ненависть к власти предрержащим - лишь одна сторона творчества Бернса. Другая, не менее важная, - его любовь к людям труда. Его идеал человека возникал не из "игры воображения", но в осмыслении народной истории и многовекового опыта трудовых низов, их положения в настоящем. Его любовь и восхищение вызывают честные и добрые труженики, борцы за правду и человечность. Они отзывчивы, бескорыстны, верны в любви и дружбе, преданы отчизне, идут на жертвы во имя справедливости и свободы. Вместе с тем он отвергает распространенные в шотландском народе консервативно-националистические иллюзии (см. стихотворение "Якобиты на словах"). Это получило отражение в его поэтических оценках судеб и личностей шотландских королей, от Марии Стюарт до принца-претендента. Непрестанное движение времени, по убеждению Бернса, таково, что старое должно уступить новому ("Мосты Эйра", 1786). Движение вперед и только вперед утверждал он как закон бытия. Этот закон славил поэт еще в концовке "Веселых нищих":

Жизнь - в движенье бесконечном:

Радость - горе, тьма и свет.

Борьба отжившего и нового у Бернса драматична, чревата и непредвиденными случайностями, и трагедиями, но все, что стоит на пути к будущему, должно быть сметено. Таков подтекст "Песни смерти" (1792), "Дерева Свободы" (1793) и других стихотворений, созданных в годы Великой французской революции. Еще раньше поэт приветствовал американскую революцию. Он воспринял ее как удар по британской монархии. Но события во Франции были ему ближе. Бернс восторженно встретил падение Бастилии, одобрил суд и приговор Конвента венценосцам Бурбонам, был восхищен борьбой Республики против армий антифранцузской коалиции. Стихотворение "Дерево Свободы" глубоко обобщило эту уверенность поэта в правоте санкюлотов, в общеевропейском значении опыта Франции, особо важного для Англии. Оценка в этом стихотворении английской революции XVII в. еще раз подтверждает проницательность и остроту исторических воззрений поэта. Но текст этого стихотворения был опубликован только в 1838 г., да и после этого включался не во все издания его стихов. Все отклики Бернса на революцию во Франции - не только свидетельство симпатий к ней, но и программа борьбы за желанную Свободу и Справедливость, за подлинное "Величие Человека", неподвластное коронам и деньгам.

Английской реакции тех лет и позднейшего времени особенно ненавистны его обличительные сатиры и эпиграммы. В них слиты свифтовский гнев и дерзость хлесткой народной песни. Многие из них обличали войну. "Войны чумные эпидемии, в которых виновна не природа, но люди". Он напрямик говорил, что войны нужны монархам, парламентариям, торгашам: войну благословляет церковь; ждут ее, а с ней и новых чинов, генералы. Их прибыли и слава оплачены ценой многих тысяч человеческих жизней ("Благодарение за национальную победу"). Только война за свободу народа оправдана и прославлена поэтом.

Политические сатиры и эпиграммы Бернса обычно имели точный адрес и утверждали принципы плебейско-демократической гражданственности и морали. Одна из главных мишеней обличения у Бернса - дворянско-буржуазная парламентская система в англошотландском варианте, контрасты ее видимости и сути.

О королевской чете Ганноверов - Георге III и его супруге, об их наследнике Бернс говорил с пренебрежительной иронией в "Трактирной балладе", в сатирической поэме "Сон" - насмешливом приветствии королю в день его рождения и других стихах. Коронованные персоны Англии - жалкие марионетки в руках парламентской грабительской верхушки, тех, кто наживается на финансовых спекуляциях, затевает войны, стрижет налогоплательщиков, "как баранье стадо". Союз продажных политиков с торгашами и церковью, предвыборные спекуляции разоблачены Бернсом в сатирах "Галерея политиков и святош", "Баллады о выборах м-ра Уэрона" и других. Эти стихотворные политические фельетоны предельно злободневны, обличают существующую систему преступного обмана народа. Среди поздних насыщенных гневом и болью сатир особенно выделяется "Послание Вельзевула" (1790), в котором фантастика служит реалистическому обличению власть имущих и богачей. Законник-взяточник и помещик-деспот превосходят жестокостью в расправе над крестьянами и их семьями самых страшных дьяволов. Вельзевул обещает этим негодям лучшие места в аду.

В интенсивном становлении социального опыта Бернса и его революционно-плебейского мировоззрения открывались все новые возможности и грани. Новаторское направление своего времени - сентиментализм - Бернс подверг критической оценке, отбросив в нем то, что он назвал "жеманством" (слезливую чувствительность, пассивность, религиозные иллюзии авторов и их героев). В предромантизме он не принял поэтизацию отчаяния и ужаса перед жизнью. Центральная тема предромантиков - всеисилие дьявола, зла в мире решена Бернсом без мистики, в материалистическом плане, содержит политическую оценку реальных сил эпохи. Острый здравый смысл, соленый народный юмор поэта разрушали предромантическую поэтизацию встреч с "нечистой силой". Блестящая пародия на предромантические "дьяволиады" комическая поэма Бернса "Тэм О'Шэнтер".

Преувеличенной чувствительности и эстетизированным ужасам Бернс противопоставлял свое представление о назначении искусства, в котором сенсуалистические и материалистические идеи просветительской эстетики слиты с лучшими традициями фольклора. Поэзия, утверждал он, должна быть гуманной и естественной, воспевать историю народа и его героев, звать честных тружеников к свободе и защищать их достоинство. Поэта творит Природа ("Послание Р. Грэхему"). Ему не чуждо ничто человеческое и главное в нем человечность. Он "готов утереть любую слезу и исцелить каждый стон". Сам же он - "нагое дитя Природы", - как и все другие неимущие, не защищен от скорбей и зол жизни.

Очищая стих от напыщенности и штампов, Бернс стремился к максимальной выразительности поэтического слова. В стихах Бернса звучит шотландский диалект; многие из них написаны на мотивы народных песен и сами стали песнями, которые и сегодня поет Шотландия. Обновление и демократизация тематики, языка, художественных средств шли у него в единстве с перестройкой традиционной системы лирических жанров, ее обогащением. Удивительная энергия, острота и богатство суждений, находчивость в полемике и сила аргументов, богатство ритмов и интонаций, удивительная гибкость и красочность народной речи - эти характерные особенности лучших стихотворений Бернса завоевали ему

всемирную известность.

В России переводы из Бернса появились уже на рубеже XVIII - XIX вв., и с той поры интерес к его творчеству у нас никогда не ослабевал. Томик его стихов находился в библиотеке Пушкина, его переводили поэты - революционные демократы М. Л. Михайлов, В.С. Курочкин и др. Благодаря великолепным переводам С. Маршака и трудам российских ученых о шотландском поэте поэзия Бернса стала неотъемлемой частью русской культуры.

-----  
[1] Здесь и далее стихотворения Бернса цитируются в переводах С. Я. Маршака.

ГЛАВА 7.

#### АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА. ШЕРИДАН

После блистательных успехов английского театра в конце XVI - начале XVII в., после краткого периода подъема в 1660 - 1680-е годы искусство драмы в течение почти двухсот лет играет сравнительно скромную роль в развитии английской культуры. В эпоху Просвещения драма оказалась на втором плане, уступив господствующие позиции другим жанрам: эссе, памфлету, трактату, позднее - роману. Передовая линия идейно-художественных исканий эпохи в силу определенных исторических, по преимуществу внелитературных, факторов пролегла в стороне от театра.

В годы своего последнего расцвета драма была односторонне ориентирована на антипуританскую и антибуржуазную идеологию верхних слоев общества: отношение к ней третьего сословия еще в 1697 г. выразил Дж. Кольер в нашумевшем памфлете "Краткое обозрение безнравственности и безбожия английской сцены". Родственные умонастроения сохранялись в пуританских кругах и в середине XVIII в.; об этом свидетельствует трактат В. Лоу о театральные "беззакониях", демонстрировавший отношение к ним все более влиятельного буржуазного зрителя.

Относительная стабильность общественных отношений в Англии XVIII в. не благоприятствовала рождению подлинно трагических произведений. С другой стороны, хотя здесь имела благодатная почва для возникновения политически острой, обличительной драматургии, о чем свидетельствует творчество Гея и Филдинга, развитию радикальных демократических традиций в театральном искусстве существенно воспрепятствовал правительственный акт о театральной цензуре 1737 г. Преобладающими сценическими жанрами в Англии этого времени стали нравоучительная комедия и буржуазная (мещанская) драма, как нельзя более отвечающие вкусам нового зрителя.

Уже на раннем этапе Просвещения такие талантливые и энергичные его представители, как Стил и Аддисон (см. гл. 1), стремились поставить театр на службу просветительским задачам. Вслед за популярным комедиографом Колли Сиббером, в полном согласии с требованиями Кольера, Стил пытался направить комедию по новому пути, внести в нее нравоучительный элемент. Начал он с пьесы "Похороны, или Модная печаль" (1701), подчиненной чисто комическим эффектам и построенной на фольклорном мотиве мнимой смерти: притворяясь мертвым, муж таким образом испытывает любовь и верность жены. Грубое веселье соединяется в пьесе с дидактическим замыслом. Более серьезными и чувствительными были комедия "Нежный муж" (1705) и поздняя пьеса "Совестливые влюбленные" (1722), высмеивающая несовершенство нравов и рисующая идеального героя, рыцарственного и благородно сдержанного. Хотя подлинные художественные ценности в театре Стил не создал, он все же воплощал в своих пьесах идеи, воодушевлявшие его несравненно более значительные журнальные эссе, и в какой-то мере способствовал развитию буржуазной драмы.

Такой же попыткой подчинить театр нравственным, воспитательным задачам была классицистская трагедия Аддисона "Катон" (1713). Традиционным белым стихом Аддисон славит героизм республиканца Катона: он один среди предателей и трусов противостоит тирании Цезаря и бросается на собственный меч, чтобы ей не подчиниться. Трагедия лишена действия, насыщена плоской, несколько претенциозной морализацией. Тем не менее она имела огромный успех у зрителей и обошла все европейские сцены.

По стопам Аддисона пошли и другие сторонники классицистской трагедии. Последней попыткой в этом жанре стали безжизненные пьесы законодателя классицизма - критика, эссеиста Сэмюэла Джонсона ("Ирена", 1741). Одновременно на английской сцене продолжала развиваться и традиция шекспировской трагедии, отличавшейся от рационалистической драматургии Просвещения (пьесы Н. Рау). Но сколько-нибудь значительных побед последователи Шекспира в XVIII в. не одержали. Между тем пьесы самого Шекспира не сходили со сцены на протяжении всего столетия; правда, шли они в переделанном виде, соответствующем мещанским вкусам аудитории.

Соперницами драмы стали эффектный новый жанр пантомимы, а несколько позднее - музыкальная комедия, именуемая "балладной оперой", с обильным вкраплением песенок, старых баллад, музыкальных и танцевальных номеров. Из этих представлений в историю театрального искусства прочно вошла "Опера нищего" (1728) Джона Гея (John Gay, 1685 - 1732). Сюжет ее заимствован из уголовной хроники деяний преуспевающих воров, бандитов и девиц легкого поведения. "Рыцарь большой дороги" Макхит, неверный возлюбленный многочисленных красоток и отец столь же многочисленных младенцев, лишь случайно избежал виселицы, но его откровенные злодеяния в изображении Гея менее подлы, чем прикрытые лицемерием подвиги почтенного Пичема, скупщика краденого добра, одинаково близкого с преступниками и представителями закона.

Спектакль увлек зрителей своей музыкальностью, а главное - легко узнаваемой, всем внятной пародийностью. Литературная пародия, высмеивающая заштампованные приемы и мнимую мораль модных подражателей Сиббера и Стила, сливается с политической сатирой: преступный мир прямо сопоставляется с правящими кругами, с их бесчестностью, взяточничеством и лихоимством. Гей заявляет, что сходство между нравами высшего света и нравами общественного дна так велико, что отличить их друг от друга почти невозможно. Обвиняя высшие классы в целом, Гей, по примеру своего друга Свифта, насытил "Оперу" и личными выпадами против премьер-министра Роберта Уолпола. Его имя носит один из преступных персонажей пьесы. На весь зал звучали хлесткие, как удар бича, слова песенки Пичема: "Вельможный министр полагает,/ Что он не бесчестней меня". "Опера нищего" удержалась в репертуаре театров до наших дней и обрела новую остроту в переработке Бертольда Брехта ("Трехгрошовая опера", 1928).

Свифт и Гей были вдохновителями пьес Филдинга, который в 1730-е годы "вывел шумный рой" своих комедий, продолжавших борьбу против политики лиц, облеченных властью (см. гл. 4). Политическая сатира у Филдинга тоже смыкается с литературной пародией. Закон о предварительной театральной цензуре, введенный Уолполом не без оглядки на сатирический театр Филдинга, нанес английской сцене ощутимый удар - она не могла больше быть ареной политических битв. В театре возобладала мещанская драма из жизни и быта средних слоев общества. Таких пьес в XVIII в. появилось великое множество.

Наибольшую известность приобрела драма Джорджа Лилло (George Lillo, 1693 - 1739) "Лондонский купец, или История Джорджа Барнуэлла" (1731). Ее герой, приказчик зажиточного купца, под влиянием страсти к преступной и развратной женщине совершает кражу и убийство; раскаявшись в содеянном, он смиренно идет на казнь. Пьеса полна нравоучений и сентенций, психологически неубедительна и напыщенна. Но она была среди первых пьес, написанных языком прозы, языком, на котором говорили; она сознательно обращена к низкой сфере житейских дел, к мещанским кругам и показывает пример как отрицательный, так и положительный; сбившемуся с пути Барнуэлли противопоставлен в пьесе второй приказчик купца Торогуда - Трумен ("настоящий человек"). Пьесой восхищались в Англии и в других странах Европы, ее прославляли такие теоретики мещанской драмы, как Лессинг и Дидро.

Последователем Лилло был Эдвард Мур (Edward Moore, 1712 - 1757). В своей пьесе "Игрок" (1753) автор ополчается против страсти к азартной игре. У него одна цель - предотвратить пагубное влияние порочной страсти на характеры и судьбы людей. Объятый этой страстью герой разоряет себя, семью и в долговой тюрьме принимает яд за несколько

минут до того, как его верная и любящая жена приносит весть о доставшемся им спасительном наследстве. Ложный пафос, неестественность чувств и языка не могут, однако, позволить забыть о значении этой пьесы как образца "семейной трагедии", описывающей обыкновенных людей и рассчитанной на обыкновенного зрителя.

Так же как "Лондонский купец", "Игрок" Мура вызвал к жизни произведения, неизмеримо его превосходящие, - драмы Лессинга и Дидро. В самой Англии, где героический период в истории буржуазии был позади, где она после компромисса 1688 г. была в целом удовлетворена своим положением, буржуазная драма не приобрела общественной остроты и ограничивалась проповедью морали и религии.

Широкое распространение вдохновленных Муром и Лилло пьес, которые под пером ловких драматургов, подобных Кемберленду, приобрели огромную популярность, вызвало естественную реакцию - возвращение к веселой комедии. Опираясь на опыт комедиографов XVII в., она потешалась над избыточной чувствительностью и дидактизмом буржуазной драмы и над преувеличенными, трафаретными формами ее выражения. Так возникает комедия Оливера Голдсмита (см. гл. 5) "Добродушный" (1768). Посмеиваясь над детской доверчивостью и неразумной добротой своего героя Хонивуда, Голдсмит непрерывно ставит его в комические положения. Однако в духе сентиментализма, утвердившегося в литературе тех лет, автор придает Хонивуду черты трогательные, вызывающие общую симпатию. Преувеличенная чувствительность изображается юмористически во имя истинного чувства, мнимая филантропия отвергается ради подлинной человечности.

Пародирование сентиментальной фразеологии и избитых общих мест мещанской драмы особенно ощутимо в лучшей комедии Голдсмита "Ночь ошибок, или Унижение паче гордости" (1773), отпраздновавшей уже двухсотлетний юбилей своей сценической жизни. Случайное недоразумение - молодой человек принимает за придорожную гостиницу имение сквайра Хардкасла, к дочери которого по настоянию родных идет свататься, - становится поводом для ряда веселых фарсовых сценок: героиня, мисс Хардкасл, девица бойкая и находчивая, решается помочь преодолеть застенчивость претенденту на ее руку, прекрасно разыгрывая роль горничной, - она унижается, чтобы придать ему смелости. Традиционные ситуации мещанской драмы опрокидываются здесь ради торжества беззаботного, отнюдь не поучительного веселья. Некоторые образы пьесы мать, слепо любящая своих детей, миссис Хардкасл, и ее сынок Тони, грубиян, невежда и бездельник, - вошли в число вечных, всем известных театральных персонажей. Они, вероятно, в какой-то мере подсказали Фонвизину образы госпожи Простаковой и Митрофана, которые, однако, приобрели вполне индивидуальные и в то же время национально-обусловленные черты.

Вершиной театрального искусства XVIII в. стала комедия младшего современника Голдсмита Ричарда Бринсли Шеридана (Richard Brinsley Sheridan, 1751 - 1816). Выходец из Ирландии, сын актера и писательницы, Шеридан рано добился громкого успеха и восхищения всей Англии как комедиограф. В 25 лет он стал директором (а позднее и владельцем) лучшего в Лондоне театра Друри-Лейн. В 1780 г. Шеридан неожиданно оставил поприще драматурга ради не менее блистательной парламентской карьеры: вплоть до 1812г. он представлял левое крыло партии вигов в палате общин и прославился речью, обвинявшей генерал-губернатора Индии в злоупотреблении властью и коррупции. В последние годы жизни, когда окончилась его парламентская деятельность, когда сгорел его театр, Шеридан был забыт. Он оставался человеком просветительского века и не мог найти себя в новой общественной и литературной обстановке Байрон сказал о нем, что он произнес самую лучшую речь и написал самую лучшую пьесу своего времени.

Первого успеха Шеридан добился, когда совсем еще молодым человеком стал автором популярной пьесы "Соперники" (1775). Следуя давно известным образцам, английским и французским, комедиям Мольера и драматургов Реставрации, Шеридан создал веселую, остроумную пьесу, высмеивающую глупость, невежество, жеманство, корыстолюбие в жизни и литературе. Пьеса одновременно пародирует пустое светское общество и выпендренную сентиментальную манеру его изображения. На старых, утвердившихся на сцене

приемах строится новое, оригинальное произведение.

Соперники, борющиеся за любовь богатой наследницы Лидии Лэнгвиш, богатый капитан Абсолют и бедный лейтенант Беверли, оказываются... одним и тем же лицом. Капитан разыгрывает роль лейтенанта, чтобы пленить романтическое воображение девушки, мечтавшей о бегстве из дома и тайном браке с бедняком. Далекое не сразу удается капитану Абсолюту вытеснить из ее сердца бедного лейтенанта. Мечты Лидии о веревочной лестнице, о похищении, о четверке лошадей смешны, но они порождены полуосознанным протестом против брака-сделки, когда чувствами торгуют, "как на рынке". Комедия понравилась, потому что в ней узнавались типичные персонажи времени: тиран-отец, неспособный уважать никого, кроме себя (сэр Энтони Абсолют), невежественная знатная дама, претендующая на образованность (миссис Малапроп - "Невпопад", прямая наследница Табиты Брэмбл из романа Смоллетта), воинственный, но трусливый модный фронт (Боб Акр). Многие фразы из пьесы своей афористичностью напоминают психологические миниатюры Ларошфуко.

В противовес комедии сентиментальной, пьеса Шеридана отстаивает принципы "веселой комедии", в художественных образах претворяя мысли трактата Голдсмита "О сентиментальной и веселой комедии". При всей беззаботности и непритязательности морали "Соперников" очевидно желание автора не только повеселить зрителей, но и воспитать в них уважение к естественным чувствам, к искреннему мужеству и бескорыстию.

Этой цели отвечает и самая знаменитая комедия Шеридана "Школа злословия" (1777). Она прочно вошла в число тех вечных пьес, которые исчезают из репертуара, одного театра, чтобы тут же появиться на сцене другого. Бьющее через край остроумие, непринужденная вереница блестящих сцен, осмеивающих святая святых Англии - высшее общество с его беспринципностью, алчностью и лицемерием, имеют, в сущности, просветительское назначение. Нельзя отделять Шеридана-комедиографа (1770-е гг.) от Шеридана-политика (1780-е гг.). Хотя во времени эти сферы его деятельности не совпадают, они отвечают единой потребности способствовать моральному очищению своей страны, ее благу.

Пьеса направлена против духовного безобразия, убожества и лицемерия высших кругов. Парадоксальность и острота комедии заключаются в том, что предметом разоблачения и осмеяния в ней становятся насмешники, губители чужих репутаций, с профессиональной изощренностью издевающиеся над достоинством и честью людей. Салон леди Снизуэл, объединяющий клеветников всех мастей, из тех, что убивают не оружием, а словом, не в честном бою, а из-за угла, - это фон, на котором разыгрывается действие пьесы.

Сатирически изображая мастеров злословия, Шеридан обрушивается на вполне реальное и широко распространенное социальное бедствие: журналы и газеты того времени, не говоря уже о светских гостиных, были полны скрытой внутренней борьбы за власть, за политический перевес - хитроумных интриг, в которых погибала честь и доброе имя противника. Печальную известность в этом приобрел "Журнал джентльмена", рассадник зловещих слухов и анонимных обвинений. Реальную опасность подобных изданий испытал на себе несколько десятилетий спустя Байрон, которого устные и письменные поношения изгнали из родной страны.

Блестяще обрисованный фон комедии не пассивен. Он тесно связан со всем действием пьесы. Завсегдатаи салона Снизуэл развращают леди Тизл, молодую неискушенную жену старого доброго сэра Питера, преследуют клеветой и едва не губят репутацию Марии, беззащитной воспитанницы семейства Тизлов. Как говорит один из немногих положительных персонажей пьесы, "иной бедняга, которого вздернули на виселице, за всю свою жизнь не сделал столько зла, сколько эти разносчики лжи, мастера клеветы и губители добрых имен".

Братья Сэрфес - Джозеф и Чарлз - противостоят друг другу и как соперники в любви (взаимное чувство соединяет Чарлза с Марией, которую ради денег жаждет заполучить в жены Джозеф), и как соперники в расположении богатого дядюшки Оливера, от которого зависит их материальное благополучие. Противостоят они друг другу и как контрастные

нравственные типы: Джозеф - злодей и тайный сластолюбец, но провозглашает только самые возвышенные принципы, придавая им безапелляционную форму моральных сентенций; Чарльз, напротив, не скрывает своего легкомыслия, мотовства, беспутства, страсти к азартной игре, но верен доброте и отзывчивости, которые, по убеждению просветителей, составляют истинную сущность человеческой природы.

Искусство драматурга заключается в умелом сопряжении всех линий пьесы истории супругов Тизлов, истории братьев Сэрфесов и "подвигов" школы злословия. При ограниченном круге персонажей все они оказываются тесно - и очень естественно - связаны друг с другом. Даже негласная председательница клеветников леди Снiruэл имеет свой, отнюдь не бескорыстный интерес к главным героям: она распускает ложные слухи о связи леди Тизл с Чарльзом, чтобы разлучить его с Марией и добиться его любви; она же научает всех повторять всюду о привязанности Марии к Джозефу, чтобы тем вернее избавиться от ненавистной соперницы.

Искусство комедиографа сказывается и в непрерывном, стремительном развитии действия, его концентрации в нескольких мастерски построенных сценах, давно утвердившихся в истории европейского классического репертуара. Одна из них - сцена испытания Чарльза Сэрфеса, к которому сэр Оливер является под видом ростовщика. Он готов дать молодому моту огромную ссуду под залог портретов предков. Чарльз с веселыми и грубыми шутками продает все, кроме портрета самого Оливера, которому хранит благодарность и преданность. В построенной по принципу контраста сцене Джозеф с самой изысканной учтивостью отказывает в денежной помощи разорившемуся родственнику, обличие которого также принял сэр Оливер. Так выясняется, что стоит за внешним, "поверхностным" поведением обоих братьев.

Кульминацией пьесы является знаменитая "сцена с ширмой", за которой Джозеф прячет явившуюся к нему на свидание леди Тизл, когда в комнате неожиданно появляются сэр Питер Тизл и Чарльз. Непредвиденные повороты в развитии действия, - эффектные смены декораций и персонажей, фейерверк острот придают пьесе особый блеск. Напряженный интерес поддерживается до последней сцены, которая тоже заключает сюрприз: злобные интриги леди Снiruэл и ее окружения разоблачены ее "верным" слугой Снейком, и зло, как ни парадоксально, становится орудием добра и благополучного решения конфликта.

Слабее всего в пьесе положительные образы - Мария, сэр Оливер; они бесцветны и традиционны. Комедия вообще многим обязана традиции: здесь есть немало ситуаций, заимствованных у Мольера (так, сцена разоблачения Джозефа напоминает соответствующую сцену "Тартюфа"), у комедиографов эпохи Реставрации, у Филдинга (контраст между братьями - мнимо добродетельным злодеем и ветреным, но добрым повесой). Вполне согласуются с традицией и "говорящие" имена персонажей: Сэрфес означает "поверхность", Снiruэл "насмешница", Снейк - "змея" и т. п.

"Школа злословия" осталась непревзойденной в творчестве Шеридана. По своей идейной глубине, социальному звучанию и мастерству исполнения ей значительно уступали и двухактный фарс "День святого Патрика" (1775), и комическая опера "Дуэнья" (1775), и переделанная Шериданом пьеса Ванбру "Поездка в Скарборо" (1777). Уступала ей и написанная после Длительного перерыва мелодрама "Пизарро" (1799) - переработка "Испанцев в Перу" Коцебу. Существенный интерес представляет лишь комедия "Критик" (1779), но интерес этот не столько жизненный, сколько историко-литературный. Шеридан как бы собирает и концентрирует здесь все театральные штампы, против которых он выступал в течение нескольких лет.

"Критик" - пьеса-пародия, самая интересная часть которой - репетиция нелепой напыщенной трагедии ("Испанская армада"), пародирующей произведения эпигонов Шекспира. Действие репетируемой пьесы забавно комментируется ее автором Пуфом в беседе с язвительным критиком и антрепренером Сниром. Шеридан высмеивает чудовищные преувеличения модной мелодрамы и слезливость современной комедии.

За веселыми шутками и пародийными преувеличениями стоит, по существу,

эстетическая программа автора - программа жизненного полнокровного реалистического искусства - и сожаление о кризисе современного театра, лишенного мысли, содержания и сведенного к пустому, нелепому ритуалу, к набору бессмысленных штампов. На сцене, где ради лицемерной добропорядочности и чистоты нравов безжалостно коверкались старые пьесы, где торжествовала мораль торгашей и святош, Шеридану было тесно и скучно. Можно предположить, что ушел он от драматургии тогда, когда понял, что на условном языке современной пьесы ему нечего сказать зрителю.

Шеридан - выдающийся мастер комедии. Его "Школа злословия" по праву занимает место рядом с комедиями Мольера, Бомарше, Гоголя. Глубина идейного содержания, изящество художественной формы, занимательность интриги, самобытность характеров, непринужденно-веселое остроумие - все это обеспечило "Школе злословия" долгую театральную жизнь.

## Раздел II

### ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### ГЛАВА 8.

#### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Французская литература эпохи Просвещения развивалась в условиях нарастающего кризиса феодально-абсолютистского строя, который завершился Великой французской революцией 1789 - 1794 гг. Все аспекты политической, социальной, духовной жизни Франции XVIII в. прямо или косвенно явились подготовкой революции.

Последние годы правления Людовика XIV были отмечены экономическим упадком, катастрофическим дефицитом королевской казны, все более попадавшей в зависимость от ростовщиков крупного масштаба.

Разорительные войны, продиктованные династическими амбициями "короля-солнце" (война за Испанское наследство, 1701 - 1713), закончились поражением Франции и заметно подорвали ее внешнеполитический престиж. В области внутренней политики явственно обозначилось усиление полицейского режима и произвола властей. Непроверенного доноса, клеветнического навета, а порою и просто сведения личных счетов (при наличии влиятельных покровителей) было достаточно, чтобы без суда и следствия навсегда упрятать невинного человека в Бастилию. Усилилась Церковная реакция, преследование людей, подозреваемых в вольнодумстве, атеизме, а также лиц не католического вероисповедания. Гонения против протестантов, насильственное обращение их в католичество, вызвавшие массовую эмиграцию протестантского населения, привели в некоторых провинциях к восстаниям; самое крупное из них восстание в Севеннах (1704) - было жестоко подавлено королевскими войсками.

Обострилась социальная поляризация общества, контраст между безудержной роскошью праздной верхушки - аристократов, придворной знати, финансовых воротил - и нищетой низов, прежде всего крестьянства, изнемогавшего под бременем бесчисленных налогов и феодальных повинностей.

Смерть Людовика XIV, на протяжении более полувека проводившего в жизнь свой девиз: "Государство - это я", не принесла ожидаемого обновления. Разве что официальное ханжество и принудительное соблюдение внешнего этикета, насаждаемое прежним монархом, сменилось откровенно циничным развратом. Эпоха Регентства при малолетнем Людовике XV (1715 - 1723) вошла в историю как синоним величайшей разнузданности нравов, культа примитивных чувственных наслаждений, выставляемых напоказ пороков. При этом вольность нравов, санкционированная личным примером регента Филиппа Орлеанского, отнюдь не означала терпимого отношения к истинному вольному мыслию - в этом на собственном опыте пришлось убедиться многим поэтам, преждевременно уверовавшим в наступление более либеральных времен (в их числе был и молодой Вольтер).

Однако уже в первые десятилетия XVIII в. в духовной атмосфере французского общества обозначились признаки острокритического отношения к религии, произволу королевской власти, господству фаворитов и фавориток, продажности вельмож и министров.

Эти настроения первоначально проникали в литературу в форме остроумных эпиграмм, дерзких памфлетов и других сатирических выступлений. Затем, постепенно нарастая, они вылились в обобщающие труды по вопросам теории права, государственного устройства (Монтескьё), философии истории (Вольтер), критики церкви и религиозной догмы (Вольтер, Дидро, Гельвеции, Гольбах).

Эпоху Просвещения во Франции обычно разделяют на три этапа. Первый условно открывается смертью Людовика XIV (1715), обозначившей конец "классического" XVII века, второй датируется выходом первого тома Энциклопедии (1751), третий отчасти хронологически накладывается на второй, внося в него существенные качественные отличия: он отмечен распространением идей Жан-Жака Руссо (в 1760 - 1770-е гг.) и связанного с ним сентиментализма и завершается Великой французской революцией.

Для первого этапа характерны борьба с церковью и религиозной нетерпимостью, с деспотизмом и произволом, провозглашение основой нравственности естественного стремления человека к счастью, постановка проблемы разумного государственного устройства. Однако предлагаемые решения этих вопросов носят гораздо более умеренный характер, чем критика действительности. Главные фигуры первого этапа - Монтескьё и Вольтер.

Второй этап отличается большей остротой и радикальностью как политических, так и философских идей. В этот период на первый план выдвигаются философы-материалисты Дидро, Гельвеции, Гольбах. Активизация передовой "партии философов" вызывает ответное наступление политической и церковной реакции. Запреты обрушились на Энциклопедию, на сочинения Гельвеция и других авторов. Опасаясь растущего недовольства режимом Людовика XV (в 1757 г. на него было совершено покушение), церковь пытается отвлечь внимание масс разжиганием религиозного фанатизма и инспирирует в 1760-е гг. серию изуверских судебных процессов над протестантами и вольнодумцами (подробнее см. гл. 10). Однако авторитет "философов" в общественном мнении Франции и всей Европы стоял уже настолько высоко, что никакие преследования не могли его поколебать. Их идеи завоевывают множество сторонников в разных слоях общества - от аристократов до мелкобуржуазных интеллигентов. В преддверии революции наследие просветителей было прочно усвоено и в дальнейшем практически претворено на разных ее этапах.

Публицистическая острота, тесная связь с насущными вопросами общественной жизни, нарастание революционного накала составляют национальное своеобразие французской литературы по сравнению с английской и немецкой. В этом заключается также ее отличие от литературы предшествующего столетия с более опосредованным, абстрактно-обобщенным воплощением нравственных и политических проблем. Злободневность литературы XVIII в. отвечала потребностям ее аудитории, социальный диапазон которой заметно расширился. Прямой контакт жизни и литературы, характерный для накаленной общественной атмосферы тех лет, особенно сильно ощущался на театральных подмостках. Чрезвычайно активизировалась и деятельность прессы, заметно возросло число журналов и газет; на их страницах велась острая литературная и идеологическая полемика.

Другой характерной особенностью культуры французского Просвещения был ее универсализм, энциклопедичность, проявившиеся уже на раннем этапе, задолго до создания знаменитой Энциклопедии. Взаимопроникновение наук и литературы, с одной стороны, наложило свой отпечаток на стиль научных сочинений - изящный, гибкий, остроумный, с другой стороны, придало теоретическую глубину и масштабность научного обобщения произведениям художественным. Большинство писателей эпохи Просвещения были прекрасно осведомлены не только в гуманитарных, но и в естественных науках, а некоторые сказали в них свое новое слово. Ученые же (например, выдающийся математик Даламбер) часто обращались к проблемам эстетики, литературной критики, изложению моральных вопросов, которые издавна считались достоянием литературы художественной. Но объединяющим звеном этих сторон духовной культуры была, разумеется, философия. Само слово это приобрело в XVIII в. и именно во Франции - ключевое значение. Оно стало

синонимом передовых взглядов во всех областях - научной, политической, художественной, синонимом вольномыслия в вопросах религии и потому - бранным словом, своего рода общественным клеймом в устах политических реакционеров и церковников. "Партия философов", "век философов" - эти формулы постоянно встречаются в литературе и публицистике того времени.

Философское мышление французских просветителей усвоило достижения рационализма XVII в. (прежде всего Рене Декарта), но сочетало их с сенсуалистической философией, почерпнутой из сочинений Локка (см. гл. 1), и опиралось также на национальную традицию сенсуалистического и материалистического понимания мира, на учение Пьера Гассенди и в особенности Пьера Бейля, философа и публициста, эмигрировавшего в период религиозных гонений в Голландию, где он выпустил ряд сочинений материалистического и атеистического направления. П. Бейль проповедовал веротерпимость, говорил о несовместимости религии и знания, призывал следовать естественному разуму. Вольтер, который не раз обращался к нему в своих сочинениях, подчеркивал, что не будучи неверующим, Пьер Бейль делает неверующими других. Оценки Бейля и его взглядов, близкие к приведенной, мы находим у Вольтера, который не раз обращался к нему в своих сочинениях. Главный труд Бейля "Исторический и критический словарь" (1695 - 1697) послужил прообразом "Философского словаря" Вольтера и отчасти Энциклопедии.

Сопоставляя взгляды французских просветителей с идеями Локка, мы видим, насколько дальше английского мыслителя они пошли в теории познания, в вопросе о бессмертии души, первичности материи и в других философских вопросах. Разумеется, эти проблемы по-разному решались на разных этапах Просвещения. Для раннего периода характерно господство относительно умеренного деизма. Такое компромиссное решение основного вопроса философии не исключало острой и непримиримой критики официальной религии и церкви как общественного института. Ярким подтверждением тому может служить литературная и публицистическая деятельность Вольтера. На более зрелом этапе Просвещения в сочинениях Дидро, Гельвеция, Гольбаха формулируются уже прямо материалистические и атеистические положения. "Замечательно следить, - писал А. И. Герцен в дневнике 1842 г., - как в начале своей карьеры Вольтер дивит, поражает смелостью своих религиозных мнений, и через два десятка лет Гольбах, Дидро; он отстал; материализм распахнулся во всей силе"[1].

Если в основных философских вопросах - о Боге и мироздании, о месте в нем человека, о бессмертии души - просветители придерживались сенсуалистических и материалистических взглядов, то в сфере общественных явлений они стояли на идеалистических позициях; именно в этих вопросах явно прослеживается их связь с философским рационализмом. Разум выступает у них как решающий критерий в оценке государственного устройства, законов, религиозных установлений. Несоответствие требованиям разума лежало в основе просветительской критики общества и его институтов, которые сатирическая литература Франции XVIII в. изображала как нелепые и абсурдные.

Эта апелляция к разуму прямым образом определяла и философию истории французских просветителей. Движущей силой исторического процесса они считали не материальные факторы, а борьбу идей - разума и суеверий, гуманности и фанатизма. Вместе с тем, выступая против теологического понимания истории как воплощения неисповедимого божественного промысла, в качестве изначальных предпосылок общественного развития они выдвигали естественные условия обитания того или иного народа - географическую среду ("климат"), порою даже явно переоценивали ее значение. Исторический процесс в целом они рассматривали как поступательное движение и результаты его оценивали оптимистически. "Свет разума", претворенный в развитии наук, ремесел и искусств, должен был способствовать и моральному совершенствованию человека, и более справедливому устройству общества. Кульминацией этого движения им представлялся современный "просвещенный" век, объявивший войну предрассудкам и суевериям. Такая оптимистическая

оценка современности нисколько не противоречила критическому отношению к действительности, обличению социального зла - религиозного фанатизма, деспотического произвола, войн, жестокости колонизаторов в Новом Свете. Все эти темы не сходят со страниц просветительской литературы Франции и предстают то в гневно-патетических, то в трогательно-прочувствованных, то в насмешливо-сатирических тонах. Однако общая концепция развития рода человеческого рассматривалась как неуклонное (хотя и неравномерное) движение вперед.

Принципиальный пересмотр прямолинейно толкуемого понимания прогресса происходит лишь на завершающем этапе Просвещения во Франции - в творчестве Жан-Жака Руссо. Отрицание благотворных результатов цивилизации, более глубокое и сложное понимание социальных предпосылок и последствий прогресса явилось одним из главных пунктов расхождения между Руссо и просветителями из круга Энциклопедии.

Исключительная роль разума и просвещения поставила в центре внимания писателей и мыслителей XVIII в. проблему воспитания - человека, гражданина, правителя, народа. С этой идеей связаны и политические концепции раннего этапа Просвещения: теория "просвещенного абсолютизма", т. е. просвещенного монарха, окруженного философами и учеными, мудрыми советниками и министрами. Такой идеал прилагался то к государственным деятелям прошлого (например, к Генриху IV или римскому императору Марку Аврелию), то к современным правителям (Петру I, Екатерине II, Фридриху II Прусскому), пока более близкое соприкосновение с реальной действительностью, а иногда и горький личный опыт не опровергали эти наивные представления.

С другой стороны, возникала и своего рода "обратная связь": именно под влиянием сочинений французских просветителей среди коронованных особ Европы крупного и мелкого масштаба (но неизменно за пределами самой Франции) укореняется представление об обязательности "просвещения" или хотя бы его видимости. Многие из них завязывают переписку с философами (так, Екатерина II переписывалась с Вольтером и Дидро, Фридрих II - с Вольтером), приглашают их к своему двору, поручают воспитание наследников - будущих правителей известным писателям и ученым. Чаще всего эти жесты были всего лишь данью моде или внешнеполитической конъюнктуре и не имели сколько-нибудь значительных последствий для государственной жизни страны, но в культурной жизни они сыграли известную роль.

К середине XVIII в. политическая иллюзия "просвещенного абсолютизма" явно исчерпала себя, и следующее поколение просветителей (в основном участники Энциклопедии, группировавшиеся вокруг Дидро) обращается к идеям более "разумного" и справедливого государственного устройства конституционной монархии английского образца или республике наподобие Древнего Рима, а из современных государств - Голландии и Женевской республики.

Исключительное внимание к вопросам государственного устройства, права, политического равенства граждан перед законом характерно как для раннего, так и для зрелого периода Просвещения. Однако даже самые передовые умы того времени не ставили вопрос о равенстве имущественном. Первый шаг в утверждении социального, имущественного равенства был сделан в сочинении священника Жана Мелье "Завещание", которое было посмертно опубликовано Вольтером в сокращенном варианте (1762). Несмотря на свой сан, Мелье стоял на атеистических позициях, а его социальные воззрения представляют раннюю форму коммунистических идей. Позднее вопрос о собственности как источнике социального неравенства был поставлен Жан-Жаком Руссо, который в этом отношении намного опередил своих современников.

Просветительские установки непосредственно сказались на характере литературы. Возникший в конце XVII в. "спор древних и новых" выдвинул на первый план значение позитивных эмпирических знаний - о мире в общем прогрессе целостной человеческой культуры и цивилизации. Сторонники новой литературы на этом основании настаивали на включении научных знаний в сферу художественной литературы и даже поэзии, которая в

эстетической теории классицизма рассматривалась как обособленная от других форм духовной деятельности. Отныне литература наряду с нравственными и общественными проблемами должна была обратиться к естественным наукам. Один из активных участников "спора", сторонник "новых" Бернар де Фонтенель (1657 - 1757) написал немало сочинений, в которых в изящной и доступной форме популяризировал астрономические, физические и другие естественнонаучные теории своего времени. Позднее этой традиции отдал дань и Вольтер, изложивший в популярной форме теорию Ньютона. Для него, как и для просветителей второго поколения, пропаганда естественнонаучных знаний была могучим оружием в борьбе с религиозными догмами и предрассудками.

Популяризация эмпирических знаний проникает и в собственно поэтическое творчество. Именно в эпоху Просвещения возникает так называемая "научная поэзия" - большие стихотворения и целые поэмы описательно-дидактического характера, разрабатывающие темы из географии, ботаники, астрономии, воспевающие технические изобретения. Однако, несмотря на широкое распространение такого рода "научной поэзии", она не оставила сколько-нибудь серьезного и долговременного следа в литературе. Значительно более важную роль сыграла поэма философская - подлинное детище эпохи Просвещения, ставившая основные проблемы бытия человека, его отношения к Богу и мирозданию. Эти новые жанры складываются внутри старой классицистской системы, раздвигая ее жесткие рамки и постепенно трансформируя ее.

Художественные направления французской литературы XVIII в. отличаются большим разнообразием. С одной стороны, сохраняется преемственность по отношению к минувшему столетию, прежде всего к литературе классицизма. Высокие образцы трагедии и комедии, ставшие в известном смысле эталоном для европейской литературы, сохраняют свое значение, но в новых общественных условиях меняют характер. Трагедия в начале XVIII в. переживает период упадка. Эпигоны Расина на разные лады безуспешно варьируют схему любовно-психологического конфликта его пьес. Кратковременный успех имели трагедии

Клода-Проспера-Жолио де Кребийона-старшего (1674 - 1762), пытавшегося с помощью нагнетания ужасов и неистовых жестоких страстей возродить интерес к высокой трагедии. Однако ему не удалось вывести этот жанр из тупика. Только дебют молодого Вольтера и его последующая многолетняя театральная деятельность составили новый этап в развитии французской драматургии и создали трагедию просветительского классицизма. Сохраняя канонизованные в XVII в. общие принципы и правила классицистской трагедии - строгую композицию, лаконизм действия, высокую патетику и стилистическую монолитность, Вольтер вложил в эту традиционную форму остроактуальное содержание, насытил ее общественной и философской проблематикой. В таком же духе он переосмыслил и трансформировал и другие традиционные классицистские жанры - героическую эпопею, оду, послание и др. (см. гл. 10). Изменения происходят здесь внутри старой поэтической системы, призванной воплотить новое, современное содержание.

По-иному складывалась судьба классицистской комедии. Следуя первоначально традициям Мольера, его преемники (Реньяр, Лесаж) сосредоточили внимание на животрепещущих нравственных и социальных вопросах. Временами они поднимались до подлинного сатирического обличения действительности (комедия "Тюркаре" Лесажа, в которой нарисована зловещая фигура откупщика). При этом они сохраняли основные структурно-композиционные принципы комедии классицизма - правило трех единств, веселый остроумный диалог, динамичную компактность действия, в котором любовная интрига заметно отступает на второй план перед основной социально-сатирической темой.

Однако уже в 1730-х годах намечаются и новые тенденции в развитии комедии: усиление нравоучительных и "трогательных" мотивов и тем, рассчитанных в основном на буржуазную аудиторию. Возникает жанр "серьезной комедии" и его разновидность - "слезная комедия", в которой полностью исчезает элемент смешного. От старой классицистской комедии она сохраняет внешние композиционные приемы и обращение к повседневному житейскому материалу, к судьбам и чувствам "средних" людей. Эта трансформация

комедийных жанров отчасти подготавливает драматическую реформу Дидро (см. гл. 11). Созданная и теоретически осмысленная им буржуазная драма строится уже на новых художественных принципах, во многом идущих вразрез с классицистской поэтикой - прежде всего с иерархическим пониманием жанров и действующих в них персонажей. Отказ от классицистской абстрагированности, снятие социальной дистанции между героями драмы и зрителями в театре, сближение с их чувствами и ситуациями повседневной жизни (при этом осмысленными в их серьезном, порою трогательном значении) составляют основу эстетики нового направления - просветительского реализма. Эти эстетические принципы получают развитие и конкретизацию (хотя и с некоторым сужением общей перспективы) в теоретическом трактате Луи-Себастьяна Мерсье "Новый опыт о драматическом искусстве", 1773 (см. гл. 12).

Начиная с 1750-х годов буржуазная драма заметно отодвинула комедию, но не вытеснила ее полностью с театральных подмостков. Во второй половине века комедия нередко выступает в функции злободневного сатирического памфлета, в том числе и у реакционных наемных литераторов (например, комедия Палиссо "Философы", 1760, издевательски изображающая Даламбера, Дидро и Руссо). Подлинное возрождение веселой, искрящейся юмором и вместе с тем социально заостренной комедии, затрагивающей самые жгучие вопросы современности, происходит уже в последней четверти века в творчестве Бомарше (см. гл. 13). Сохраняя внешнюю структуру комедии классицизма, его пьесы в трактовке характеров, социальных типов и в самом отборе ситуаций отходят от привычных условностей и шаблонов и делают шаг в сторону непосредственного сближения с реальной жизнью.

Параллельно с литературно-театральными жанрами во Франции в начале века существовал и так называемый ярмарочный театр. Вытесненный с "большой" сцены многочисленными запретами и ограничениями, он с трудом мог выдержать конкуренцию с привилегированными театрами и вынужден был широко пользоваться исконными средствами народного театрального зрелища - импровизацией, введением развлекательных акробатических номеров и т. д. Разыгрывая свои спектакли на площадях, он обращался к самой демократической аудитории. Одним из главных авторов, пополнявших репертуар ярмарочного театра, был Ален-Рене Лесаж, работавший также и в жанре классической комедии. По мере того как трансформировались театральные жанры, ярмарочный театр постепенно утрачивал свои позиции: происходило приобщение широкого низового зрителя к театру подлинно просветительского плана.

Принципы классицизма оказались наиболее устойчивыми в традиционно "высоких" жанрах - трагедии, эпической поэме, оде. Жанры "средние" и "низкие", а также повествовательная проза крупных и малых форм (роман, повесть, сказка), не входившая в классицистскую систему жанров, более чутко реагировали на новые художественные веяния. В конце XVII - начале XVIII в. в изобразительных искусствах - живописи, пластике, архитектуре, в прикладном, садово-парковом искусстве и, конечно, в литературе формируется новое течение, получившее название рококо. Оно сохраняет исходные рационалистические предпосылки классицизма и его социальную ориентацию на высшее общество, но существенно меняются видение и оценка окружающего мира: они становятся шутивными, ироничными, "игровыми". Наблюдается явное тяготение к малым формам - миниатюрным павильонам и беседкам, интимным уголкам в садах, к небольшим интерьерам - будуарам и кабинетам, мелким безделушкам и т. п. В поэзии это эпиграммы, небольшие стихотворения галантного содержания, шуточные послания. Более пространственные произведения поэмы - не ставят больших и серьезных проблем, не обращаются к героическим сюжетам; они охотно разрабатывают эротические, порою фривольные мотивы, нередко пользуясь этой развлекательной оболочкой для антиклерикальной сатиры, - в этом смысле поэты XVIII в. следуют традиции Ренессанса. Вольнодумная, сначала антицерковная, а потом в полном смысле слова антирелигиозная поэзия проходит сквозь всю французскую литературу XVIII в. Она начинается с поверхностно-игривых стихотворений

поэтов-эпикурейцев, собиравшихся в аристократических салонах и кружках, потом достигает высокого масштаба и убийственной сатирической силы в поэме Вольтера "Орлеанская девственница" и завершается в последние годы века в антирелигиозной поэме Эвариста Парни "Война богов" (1799). Эта блестящая, остроумная и дерзкая поэзия с увлечением читалась и за пределами Франции, в частности в России. Ей многим обязан и молодой Пушкин.

В драматургии рококо особенно явственно проявляется в комедиях Мариво (1688 - 1763). Они отмечены пристальным вниманием к тончайшим переливам любовных чувств. Действие, внешне скупое, разворачивается в камерной атмосфере светского салона или будуара. Сужение сценического пространства отражает и сужение социального круга персонажей - светских кавалеров и дам; точно так же сужен и язык, на котором они изъясняются: он строится на изящных иносказаниях, недомолвках, полунамеках, оставляющих возможность двойного истолкования, а следовательно, и двойной реакции со стороны партнера. Здесь особенно проявляется "игровой" подход к любви, но порою он мстит за себя неожиданно прорвавшимся серьезным чувством и непредвиденной развязкой. Показательны уже сами названия комедий Мариво: "Неожиданности любви", "Непредвиденная развязка", "Двойное непостоянство" и т. п.

Наиболее ярким примером течения рококо во Франции может служить повествовательная проза - волшебные сказки, стилизованные под арабские сказки "Тысяча и одной ночи" (их французский перевод появился в 1707 - 1714 гг.), небольшие повести и романы. Их тематический диапазон довольно разнообразен и охватывает философские, естественнонаучные, этнографические, религиозные и нравственные проблемы, которые преподносятся в иронически-шутливой, изящной форме. В целом расцвет рококо падает преимущественно на начало и середину века.

Начиная с 1760-х годов во Франции получает распространение мощное идейно-художественное течение, зародившееся несколько ранее в Англии и охватившее в дальнейшем всю европейскую литературу, - сентиментализм. Становление его во Франции связано прежде всего с творчеством Жан-Жака Руссо, впервые полным голосом заявившего о примате чувства над разумом, сердца над рассудком. Критика прогресса, цивилизации, верхушечной городской культуры с ее изощренностью, изысканностью и этикетной условностью приводит к переоценке ценностей - нравственных и эстетических. В творчестве Руссо возникает культ природы, любовное описание скромного сельского ландшафта, который впервые вводится в литературу как самостоятельный эстетически значимый объект изображения. Ландшафт не только отражает состояние человеческой души, "жизни сердца", но и влияет на нее. Значительную роль в художественной культуре второй половины XVIII в. начинает играть пейзажный "сентиментальный" сад английского типа, постепенно вытесняющий парадные, строго расчерченные, великолепно украшенные регулярные парки Версаля и других королевских и княжеских владений. Имитация "свободной", неупорядоченной и непритязательной природы в духе пейзажных описаний в романах Руссо отражает общее для этой эпохи тяготение к миру естественных

чувств, не искаженных городским укладом, суетностью светской жизни.

В литературе сентиментализм заявляет о себе прежде всего усилением элемента чувствительности, трогательности, неприятием рассудочного подхода к нравственным проблемам. Отчетливо проступает и повышенное внимание к индивидуально-неповторимому переживанию, психологии отдельного человека, непохожего на других, не обезличенного условностями и обязательными правилами воспитания и этикета. Носителем индивидуального в человеке выступает чувство, сердце, тогда как разум представляется выразителем общего, стертого, безликого. Этим определяется и противостояние эстетики сентиментализма и классицизма с его требованием обобщенно-абстрактного типизированного воплощения "вечных" и универсальных свойств человеческой природы. Наиболее ярко сентиментализм проявил себя в прозе (романы Руссо и его последователей - Бернардена де Сен-Пьера, Ретифа де ла Бретона) и в драматургии

(Мерсье). Отчасти он затронул и поэзию, но здесь сказались гораздо большая устойчивость традиций классицизма и рококо.

Заключительный этап литературы Просвещения во Франции приходится на годы революции, когда на первый план выдвигаются публицистика и драма. Последний взлет трагедия переживает в творчестве Мари-Жозефа Шенье (1764-1811), наиболее ярко представляющего направление "революционного классицизма". Для этого направления, сохраняющего преемственную связь с просветительским классицизмом, характерно обращение к актуальной политической проблематике, тиранинборче, отвечавший революционным интересам дня.

Рассматривая театр как самое эффективное "средство народного просвещения", Мари-Жозеф Шенье стремился создать национальную трагедию, черпая материал из национальной истории и из современности. Трагедию "Карл IX" (1789) он посвятил "Свободному человеку Свободной Нации". В ней изобличается коварство короля, который стремится уничтожить гугенотов и использует в своих целях религиозный фанатизм толпы. Пьеса была поставлена в "Коме-ди Франез" и вызвала недовольство Людовика XVI, пытавшегося запретить ее, однако народный гнев заставил его отменить запрет.

В трагедии "Жан Калас" (1792) Шенье рассказал о своем современнике, ставшем жертвой фанатизма католиков. В дальнейшем он обращается к древнеримской истории. В трагедии "Гай Гракх" (1792) разрабатывается образ римского трибуна II в до н. э., при этом проводятся идеи народной республики. Такой поворот характерен для искусства революционного классицизма в целом.

Вместе с тем в трагедиях Шенье особенно ясно проявилось несоответствие современного содержания и застывшей, канонизированной классицистской формы. Оно выразилось, в частности, в абстрактно-обобщенном словоупотреблении, когда старательно избегали точных и конкретных слов из сферы реальной, повседневной жизни. Система классицизма изжила себя, и успех трагедий Шенье, обусловленный их актуальностью, был недолговечным.

В жанре комедии периода революции следует выделить комедию создателя революционного календаря Фабра д'Эглантина (1755 - 1794) "Филинт Мольера", представляющую своеобразное продолжение мольеровского "Мизантропа". Два антагониста мольеровской комедии Альсест и Филинт получают здесь прямолинейную соотнесенность с политическими партиями современности: Альсест - республиканец, Филинт - роялист. В плане нравственном Фабр д'Эглантин развивает интерпретацию этих характеров, данную еще Жан-Жаком Руссо: альтруист Альсест противопоставляет эгоисту Филинту.

Если драматическое творчество Шенье и Фабра д'Эглантина в жанровом отношении продолжает традиции старой классицистской поэтики, то совершенно особое место, вне привычной системы жанров, занимает пьеса Сильвена Марешаля "Страшный суд над королями. Пророчество в одном действии" (1793), в которой всеевропейский Конвент (после победы революции в Европе) осуждает к изгнанию на необитаемый остров всех монархов Европы.

Публицистика заявила о себе в начале революции пламенными выступлениями Мирабо, Шамфора, знаменитой брошюрой Сийеса "Что такое третье сословие?". За ними по мере развития революции последовали памфлеты Марата, речи Робеспьера и Сен-Жюста. Они представляли принципиально новый тип ораторского и публицистического искусства, рассчитанный на непосредственное воздействие на широкую "непросвещенную" аудиторию. Соответственно обновился и расширился и словарь, которым пользовались авторы.

Наконец, существенным пластом революционной литературы явились песни, возникшие как непосредственный отклик на события революции, - в том числе знаменитая "Марсельеза" Руже де Лилия (1792), ставшая впоследствии национальным французским гимном и своего рода "моделью" будущих революционных гимнов. Таким образом, конец XVIII столетия, литература французской революции достойно завершали славный для Франции и богатый высокими художественными свершениями век Просвещения.

[1] Герцен А.И. Собр. Соч.: В 30 т. Т. 2. М., 1954. С. 206.

ГЛАВА 9.

### РОМАН РАННЕГО ПРОСВЕЩЕНИЯ. ТВОРЧЕСТВО МОНТЕСКЬЁ

Французский роман первой половины XVIII в. стал важной частью идейного движения и литературного процесса эпохи Просвещения, он был органически связан с философией и наукой XVIII в., представляя обширный и многосторонний свод передовых знаний. Некоторые разновидности романа XVII в., видоизменившись, перешли в литературу следующего столетия. Среди произведений первой половины XVIII в. можно обнаружить авантюрный роман, в какой-то мере восходящий к бытописательному; псевдоисторический, больше тяготеющий к роману прециозному; философско-утопический, имевший одним из истоков роман-утопию XVII в. Однако в первой половине XVIII в. складывались новые типы романа, отличные от традиционных. Это роман нравов, который стремится к постижению общественных закономерностей жизни, к ее творческому отражению. Это и роман философский, роман-трактат, главной задачей которого было разрешение философско-научных, общественно-политических проблем. Но подлинным переворотом в развитии французской литературы стало появление реально-психологического романа, в котором ставились на обсуждение серьезнейшие вопросы человеческого бытия; правдивость, реальная конкретность бытовых картин сочеталась в нем с изображением сложных человеческих переживаний.

В "Предисловиях" авторы романов настойчиво указывают на бесспорную пользу своих сочинений: они рассматривали роман не как забаву, а как серьезное, полезное и поучительное чтение. Романисты единодушно утверждали, что их произведения не только полезны, но и абсолютно правдивы. Стремление доказать достоверность своих повествований приводило писателей к использованию определенных художественных форм. Большинство романов этих лет имеет форму автобиографическую, повествование ведется в них от первого лица. Это, как правило, романы-мемуары или эпистолярные романы, в которых события разворачиваются в хронологической последовательности. Главным достоинством романа и залогом его успеха считалось отражение в нем жизненной правды. Во французском романе первой половины XVIII в. формировались черты просветительского реализма. Романисты, не ограничиваясь воспроизведением реалий быта, стремились воссоздать жизнь во всем ее разнообразии, уделяя внимание прежде всего фактам, отражающим всеобщность явления, а при изображении человеческих характеров особенно выделяли черты, делающие того или иного человека представителем определенного общественного сословия. Характеры и обстоятельства в романном творчестве начинают соотноситься с объективными национальными и социально-историческими условиями жизни человека и развития общества.

Французский роман первой половины XVIII в. в своей совокупности представлял собой обширный и многосторонний свод передовых знаний своего времени. Большое внимание в нем уделялось постижению природы человека одной из главных проблем эпохи Просвещения. Основываясь на новейших достижениях передовой философии столетия и на последних данных естественных наук, авторы романов материалистически трактовали психологию человека, а в морали видели социальную науку. Проблема зависимости духовной жизни от физиологии, а морали от окружающей среды ставилась и разрешалась в романах Монтескьё, маркиза д'Аржана, Мариво, аббага Прево, Кребийона-младшего, Шарля Дюкло и многих других романистов. Роман глубоко и заинтересованно обсуждает идею "естественного человека" и "естественного права", мысль о разумном и справедливом переустройстве общества. Романисты боролись за раскрепощение человеческого разума, за уничтожение предрассудков; они отрицали устаревшие догмы и авторитеты. Такого рода тенденции вызвали недовольство и серьезные опасения в правительственных и церковных кругах. В 1737 г. официальным декретом роман фактически был поставлен вне закона: публикация романов во Франции была запрещена (этот запрет не был отменен вплоть до

Французской революции). Однако никакие декреты не смогли убить жанр, рожденный самой жизнью; роман существовал, прогрессировал, способствовал формированию просветительской идеологии.

Основоположником романа нравов стал Ален-Рене Лесаж (Alain-Rene Lesage, 1668 - 1747), который от переводов испанских романов и пьес последовательно перешел к их вольной обработке, а затем и к оригинальному творчеству. Глубокая проницательность подлинного писателя, интерес к реальной действительности, ее критическое осмысление привели к тому, что Лесаж в своем романном и драматургическом творчестве правдиво отразил черты разложения феодализма, свойственные переходному времени: распад общества на отдельные атомы-индивиды, враждебные и своекорыстные; власть денег и пагубные последствия их господства, результатом чего стало разложение нравов; разоблачение государственной машины Франции как системы продажности, плутовства, несправедливости. Лесаж не был философом, ниспровергателем, но он стремился показать неразумие царящих порядков и поучениями исправлять нравы. В его творчестве появляется новый герой - смелый и умный плебей, утверждающий себя в обществе. Герой Лесажа - это завоеватель жизни, энергичная личность, способная не только противостоять враждебным обстоятельствам, но и подчинять их себе. "Ловчайшие среди ловкачей", его герои не безупречны в нравственном отношении, поскольку плутовство является единственным путем их утверждения в жизни.

Романы Лесажа по общей направленности, структуре, композиции близки к испанскому плутовскому роману. Лесаж хорошо знал Испанию, хотя никогда не бывал в этой стране; он пользовался многочисленными источниками исторического, мемуарного, литературного, географического характера, но все заимствованное подвергал большой переработке. Интерес Лесажа к опыту испанской литературы определялся не только политическими отношениями Франции с Испанией, войной за Испанское наследство, поддерживавшими интерес французов к этой стране, но и осознанием необходимости изменения эстетических норм: обращение не к античным образцам, а к образцам испанской литературы расшатывало каноны классицизма. К тому же обращение Лесажа к испанской действительности было не просто способом избежать насилия цензуры, оно имело и философский смысл - сопоставление двух стран, близких по общественному и политическому устройству, помогало обнаружить закономерности социального характера, свойственные феодально-абсолютистской монархии.

"Хромой бес" (1707) был навеян одноименным романом Луиса Белеса де Гевары (1641). Лесаж позаимствовал у испанского писателя XVII в. канву романа - историю студента Клеофаса, который спасает Хромого беса (Лесаж дал ему имя Асмодей) из тягостного плена у алхимика, а тот в знак благодарности показывает избавителю Мадрид и те стороны общественной жизни, о которых принято умалчивать. Под видом испанской действительности Лесаж рисует картины французской жизни и создает типичных для Франции героев. Персонажи романа представляют собой не только олицетворенные характеры (скупец, кокетка, волокита, глупец и т. д.), но и типы профессиональные (сапожник, аптекарь, врач, юрист, трактирщик, писатель) и социальные. Моральные пороки писатель связывает с социальной принадлежностью персонажей, отмечая стяжательство и бесчестность буржуа, паразитизм, распущенность, самомнение знати, корыстолюбие духовенства. Лесаж видит социальную основу порока: судьи продажны, врачи невежественны и корыстны, нищие писатели превращаются в искателей пенсий, растрачивают талант на написание посвящений меценатам. Испорченность людей - это следствие испорченности общества, в котором деньги стали заменять все: и ум, и талант, и родовитость, и различные заслуги. Порок стяжательства свойствен всем сословиям, он определяет общественные и семейные отношения людей; последствия его пагубны; в погоне за деньгами люди теряют человеческий облик, их нравственность полностью искажается.

Роман "Приключения Жиль Бласа из Сантьяны" (1715 - 1735) стал подлинной энциклопедией французской жизни первой половины XVIII в. Рисуя огромное социальное

полотно, Лесажа последовательно показывает взаимодействие личности и среды: его герой - не наблюдатель жизни, но ее порождение. Первая книга рисует поражение Жиль Бласа. Сын бедного конюха и дуэньи, честный, неглупый и очень доверчивый, он наивно полагает, что сможет выйти в люди, но становится жертвой обмана со стороны тех, с кем его сталкивает жизнь. Книга излагает поучительную жизненную школу, которую вынужден пройти ее герой; трудности постепенно воспитывают его характер; он набирается жизненной мудрости, меняя множество городов и хозяев, извлекая пользу из жестоких практических уроков. Вторая книга рассказывает о том, как Жиль Блас начинает учиться у более опытных мошенников и быстро приспосабливается к среде: поняв, что в мире не ценят человека, если у него нет денег, он начинает приобретать их любым способом. В третьей и четвертой книгах сфера наблюдений героя значительно расширяется. Это уже Мадрид, королевский двор. Здесь он, полностью избавившись от прежних иллюзий, учится лицемерию, низкопоклонству, лести, осторожности. Характер его меняется по мере развития действия, под влиянием внешней среды. Пределом его падения была служба при министерстве алчного и бесчестного Лермы, секретарем которого он становится. Сострадание и милосердие, свойственные ему от природы, исчезают; понимая всю низость своих поступков, Жиль Блас страдает от своего тщеславия, жадности, бессердечия, испытывает угрызения совести. Но только немилость, тюрьма и болезнь помогают ему вновь стать человеком, у него появляется отвращение к придворной жизни, он стремится к уединению. Лесажа показывает, что характер человека формируют условия - общественные, исторические, бытовые; изменение характера героя стало для него критерием оценки общественной среды, пороки Жиль Бласа - это и пороки общества.

Большую роль играет в романе политическая сатира. Третья книга - это обличение правительственных кругов Франции периода Регентства, когда система управления отличалась произволом, аморальностью, корыстолюбием при полном невнимании к нуждам народа, о котором Лесажа всегда говорит с уважением. В четвертой книге романа получили отражение надежды французского общества после окончания правления регента на министерство кардинала Флери, выведенного в романе в образе благородного министра Оливареса. Но Лесажа показывает, что никакие старания отдельной личности не смогут искоренить стяжательство, фаворитизм, взяточничество, которые характеризуют государственную систему. В романе Лесажа представлены различные социальные сословия с типическими чертами, им свойственными. Все это позволяет характеризовать роман Лесажа как одно из первых проявлений реалистического искусства XVIII в.

Этот реалистический метод обретает просветительские черты в творчестве Шарля-Луи де Секонда барона де Монтескье (Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, 1689 - 1755). Писатель, историк, социолог, ученый, юрист, президент парламента в Бордо, Монтескье разрабатывал общественно-политические и философско-научные проблемы. Он поставил исторический анализ на научную почву. Не ограничиваясь изложением исторических фактов и биографий, как это было свойственно предшествующим историкам, Монтескье объясняет их. Он доказывает, что историческое развитие общества закономерно и логично; не рок и не случайность, а естественные причины обуславливают ход истории, которая является закономерным процессом.

"Размышление о причинах величия и падения римлян" (1734) имело целью изложить историю Рима и одновременно разрешить актуальные политические проблемы. Судьбу римлян Монтескье объясняет, исходя из их истории, изучая характер политических учреждений, верования, национальный дух, обычаи и нравы, внешние условия. Величие Рима, по мысли писателя, состояло в любви к свободе, патриотизме его граждан, в их гражданских доблестях; римляне сильны и могущественны были тогда, когда придерживались принципов свободы. Падение Рима началось с появления деспотичных правителей, оно выразилось в бессмысленных жестоких завоеваниях, в расточительстве и роскоши, которые испортили нравы. Философия истории Монтескье решала политические вопросы современности. Монтескье писал о Риме, но имел в виду Францию и прежде всего

абсолютизм как неразумный способ правления. Отсюда в его книге возникают постоянные параллели между Римом и Францией.

Трудом всей жизни Монтескьё стал его трактат "О духе законов" (1748), имеющий энциклопедический характер. Целью Монтескьё было изложить свою систему взглядов на причины и историю формирования законов, определить гарантии политической свободы, подвергнуть критике общественно-политический строй Франции. Подлинный справедливый закон, считает писатель, исходит из естественных прав человека, он фиксирует необходимые отношения, вытекающие из самой природы вещей. Монтескьё обращается к истории разных народов и государств. При этом он не критикует различные порядки разных народов, а объясняет их. Монтескьё считает, что в мире нет произвола; история отдельного народа - лишь частный случай общих начал. Так он утверждает идею всеобщей закономерности явлений. Закон связан с историей народа, с политическим строем, религией, бытом, обычаями, климатом, территорией. Существует два вида законов: законы вечные и неизменные, созданные самой природой, и законы, установленные людьми, которые могут быть изменены, если они перестают соответствовать законам природы. Свобода - это не анархия, но подчинение справедливому закону. Применение закона связано с типом государства. В республике, где правит народ, - полное политическое равенство; в ней торжествует политическая добродетель, т. е. любовь к законам и отечеству. При монархии правит одно лицо, но посредством неизменных установленных законов; при монархическом способе правления нет политического равенства, подданные разделены на сословия; принцип правления монархии - честь, т. е. стремление каждого из сословий выполнять свои обязанности. Деспотизм основан на воле и произволе одного лица, которое правит без соблюдения законов; принцип правления деспотии - страх; при деспотизме все равны в страхе перед деспотом.

Приемлем тот тип государства, который обеспечивает неприкосновенность закона от посягательства тирана. Условием и гарантией политической свободы Монтескьё считал разделение власти на законодательную (ее представитель народ), исполнительную (правительство, монарх) и судебную. Эти три вида власти должны быть независимыми, сдерживать, контролировать друг друга. Если же они соединяются в одной руке - это свидетельство произвола и деспотизма. Сам Монтескьё симпатизирует монархии, признавая, однако, что это неустойчивая форма власти, что она может выродиться в деспотизм. Идеалом для него была английская ограниченная монархия.

Многие проблемы, которые Монтескьё разрешал в своих трактатах, были впервые поставлены им в философском романе "Персидские письма" (1721), написанном в эпистолярной форме. Роман Монтескьё мало похож на другие романические произведения его времени с их энергичным развитием действия, многочисленными персонажами, судьбы которых переплетаются в единый узел. У Монтескьё внешнее действие сведено к минимуму. Основные герои романа персы Узбек и Рика, путешествуя по Европе и живя во Франции, пишут письма на родину и получают ответы. Они наблюдают жизнь во Франции и описывают ее, подвергая критике. Монтескьё создал роман на восточную тему, вслед за ним к восточной экзотике обращались многие французские просветители как с целью сатирико-обличительной (критика европейской цивилизации непредубежденным человеком), так и философской (сравнение двух цивилизаций - восточной и западной, что способствовало развитию историзма мышления). Роман Монтескьё решал философские и политические проблемы.

Узбек - это "размышляющий над миром человек". Он - вельможа при дворе персидского шаха, но от других придворных отличается "добродетельным сердцем": он видит порок, хочет его разоблачить и донести истину до трона. Но получив тайное предостережение, что его ждет опала, а может, и тюрьма, он вынужден покинуть родину и стать добровольным изгнанником. В своих письмах он дает обширную информацию о жизни в Европе, утверждая, что мир развивается исторически закономерно. Исходя из этого убеждения, Узбек пишет о типах общественно-политического устройства, о религии, науке,

о разрушительных действиях современных орудий войны и готовности народов пресечь возможность мировой катастрофы, о войнах и международных отношениях, о народонаселении мира. Узбек - это "гражданин Вселенной", пытающийся разрешить основные вопросы, которые стояли перед общественным сознанием. Говоря о политическом устройстве, Монтескьё сопоставляет и критикует два типа государства восточный деспотизм и европейскую монархию. Монтескьё-Узбек - решительный противник деспотизма, ибо деспот подавляет всяческие проявления личности, вызывает господство низменных инстинктов, уродует людей, что противоречит законам природы. Монархия обладает большими преимуществами, но эта форма власти может легко стать деспотической.

Сопоставляя два мира, две цивилизации, Монтескьё приходит к утверждению понятия относительности, которое является одним из принципов исторического мышления. Персы не только изумляются, возмущаются чуждыми им французскими обычаями, но они сравнивают их со своими и начинают сомневаться в незыблемых ранее установлениях их собственных учреждений, религии, обрядов, быта. Говоря о религиях, деист Монтескьё считает исторические религии злом и связывает их происхождение и существование с общественным и государственным устройством. Церковь он воспринимает как политический институт, вместе с государственной системой подавляющий человека. Монтескьё высказывает в романе также свои этические и правовые воззрения. Отрицая религиозные моральные принципы и нормы, основой морали писатель считает следование справедливости, врожденному инстинкту человека, существа социального по своей природе. Понятие справедливости и становится для Монтескьё высшим этическим критерием.

В понимании естественных прав человека Монтескьё исходит из убеждения, что сама природа даровала людям право на свободу и счастье, на удовлетворение их физических и духовных потребностей. Политический режим и законодательство должны утверждать этот разумный и справедливый порядок вещей. Если же правительство и законы нарушают его, народ имеет право свергнуть и это правительство, и эти законы. Монтескьё утверждает эту мысль, повествуя о нравах в восточных гаремах. Для него гарем - это маленькое государство, во главе которого стоит тиран-муж, правящий при помощи евнухов, всемогущих, и беспощадных временщиков. Образ Узбека двойствен. Он не только "гражданин Вселенной", но и деспот, мусульманин, верный законам своей родины. В письмах Узбека к евнухам раскрывается страшная обстановка в гареме, ибо все там - власть и подчинение - основано на страхе и унижении. Женщины постоянно ощущают свою крайнюю зависимость, их главной добродетелью считается покорность. Но и для евнухов, которых Узбек именует "ничтожествами", "презренными душами", гарем - отвратительная тюрьма; их искалеченная природа требует удовлетворения, и они мстят тем, кто менее всего виновен в их положении, - женщинам. За собственнические взгляды на жен Узбек наказан тем, что сердце его терзается холодной ревностью, ужасающей, полной безразличия и презрения. Причина этой ревности - не страстная любовь к женам, а страх перед бесчестьем. Узбек сомневается в добродетельности своих жен, поскольку их верность мужу поддерживается насилием. Монтескьё убежден, что добродетель должна быть свободна, она не может сосуществовать с подавлением человеческой природы. Поэтому бунт одной из жен Узбека Роксаны имеет глубокий философский и политический смысл: он утверждает права каждого на свободу и счастье. Роксана - женщина сильная, гордая, глубоко чувствующая. Полюбив другого, она сумела обмануть бдительных стражей, а после разоблачения нашла в себе силы умереть, предпочтя смерть рабству. В предсмертном письме Узбеку она пишет. "Я жила в неволе, но всегда была свободной; я заменила твои законы законами природы".

"Западная" часть романа - описание французской жизни - включает в себе ее принципиальную критику. Персы приезжают во Францию в последние годы правления Людовика XIV. Они критикуют государственную систему во Франции абсолютизм и короля, который был классическим образцом абсолютного монарха. Король любит славу, вовсе не считаясь с тем, что бессмысленные войны, которые он ведет, дорого обходятся Франции. Осуждают персы и религиозный фанатизм: после отмены Нантского эдикта нетерпимость

стала причиной большого числа преступлений и жертв. Персы приходят к выводу, что французский король бездарен и тщеславен, что он избрал персидский деспотизм примером для подражания. Папа римский, по мнению персов, повелевает умами всех, хотя на самом деле он "всего лишь старый идол, которому кадят по привычке". Персов поражает, что христианское духовенство бесконечно спорит о догматах веры и никак не может достичь согласия, при этом за денежное вознаграждение верующим разрешается нарушать догмы, что свидетельствует о своекорыстии католической церкви. Инквизицию они считают страшным орудием произвола и деспотизма. Автор "Персидских писем" приходит к выводу, что само понятие Бога, возможно, лишь порождение фантазии человека: если бы, говорит он, треугольники умели мыслить, то их Бог был бы также с тремя углами, и неудивительно, что у негров Бог черный, а дьявол - белый.

Пишут персы (главным образом, Рика) и о нравах французского общества, которые поначалу вызывают у них изумление, а потом - негодование. Характерными чертами французов они считают лицемерие, духовную пустоту. Французы ведут бесполезное существование, никто из них не выполняет своих прямых обязанностей; их отличают и праздное любопытство, и тщеславие, вызывающее отвращение, и предельное легкомыслие. Нравы французов плохи, ибо неразумны общественные условия, в которых они живут.

Большой интерес представляет также переписка Узбека с его племянником Реди, отправившимся в Венецию изучать науки; в этих письмах, в частности, обсуждаются такие темы, как природа гения и назначение искусства.

Творчество Монтескьё-просветителя, который боролся против феодальных установлений за права и свободу человека, оказало сильное воздействие на французских философов и писателей XVIII в., и в частности на дальнейшее развитие жанра романа.

Создателями реально-психологического романа стали Мариво и Прево. Пьер Карле де Шамблен де Мариво (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688-1763), в драматургии отдавший дань литературе рококо, в своих романах идет иным путем. Его романы "Жизнь Марианны, или Приключения графини де\*\*\*\*" (1731 - 1741) и "Удачливый крестьянин, или Мемуары господина де\*\*\*\*" (1735) были написаны в форме воспоминаний. Главное для Мариво - это наблюдения над реальной жизнью, анализ душевной жизни его героев. Он не отделяет своих героев от реальной среды, социальные проблемы связывает с вопросами нравственными и показывает, как формирование характера героев происходит в контакте с жизненными обстоятельствами. Его герои - типы социальные: их характер, судьба, взаимоотношения диктуются не только их темпераментом, движениями души, но и их местом в обществе - происхождением и имущественными отношениями. Мариво доказывает правомерность изображения в романе жизни людей третьего сословия, он рисует убедительные по правдивости картины парижского быта. Вместе с тем большее внимание он уделяет не движению интриги, а раскрытию сложности внутренней жизни героев. Он изучает страсти, определяет моральные основания поступков Марианны, героини первого романа, и Жакоба, протагониста второго романа, поступков, которые всегда мотивированы их характером и природой. Мариво показывает сложность внутреннего мира человека, он исследует чувство в процессе его формирования. Его герои сложны, но очень гармоничны. Мариво признавал ценность простого человека, утверждал, что все люди равны и свободны; их достоинства зависят не от происхождения или богатства, а от доброты и чувствительности. Герои Мариво не имеют прошлого, которое отягощало бы их традицией. Марианна - найденыш, у нее нет социальных связей, нет сословной принадлежности, она - как бы "естественный человек". Естественная натура дает ей нравственную стойкость, твердые представления о порядочности, силу противостоять соблазнам в жизненных испытаниях, связанных с ее зависимостью от тех, кто хочет воспользоваться ее неопытностью, беспомощностью, бедностью, красотой. Марианна утверждает свое "я" как сильная личность, она умеет бороться и говорить "нет" в трудных обстоятельствах. Это сопротивление с насилием общества помогло сохранить Марианне ее добрую натуру. Жакоб - сын крестьянина, он тоже "естественный человек" с неиспорченной натурой. Он

никогда не стыдился своего происхождения и гордился своим простым, но честным именем. Уверенность в том, что он унаследовал порядочность своей семьи, лежит в основе его веры в себя и становится причиной его дальнейшего преуспевания. Несмотря на слабости, присущие и Марианне, и Жакобу, они добродетельны, и это позволяет им одержать победу.

Изучая природу человека, Мариво приходит к выводу, что ей свойственно естественное побуждение к добру и следовать ему полезно для самого индивида и для окружающих его людей. Мариво реабилитирует чувство: способность чувствовать оправдывает поведение героев, нарушающих привычные обычаи и законы, если они неестественны и основаны на предрассудках. Мариво был убежден в существовании природного альтруизма в человеке и зло считал следствием воздействия на человека дурных общественных условий. Отношения человека с внешним миром, считает Мариво, устанавливаются на основе ощущений. Чувство раньше, чем разум, помогает постигнуть законы действительности и характер взаимоотношений людей. Разумно поступает тот, кто прислушивается к внутренним побуждениям, к инстинкту, к интуиции. Поэтому герои Мариво, подчиняясь внутренним побуждениям, познают реальность интуитивно: инстинктивные движения их сердца Мариво приравнивает к советам разума. Природное чутье помогает им понять и оценить обстоятельства и людей, а также поступать справедливо и добродетельно. Достоинства человека кроются в его способности к тонким и добрым чувствам, вложенным природой и ведущим человека по жизни.

Франсуа-Антуан Прево (Francois-Antoine Prevost, 1697 - 1763), прославленный писатель, издатель журнала, переводчик, автор 112 томов сочинений, сыгравших огромную роль в формировании национальной культуры и словесности, остался для читателей последующих веков прежде всего автором "Истории кавалера де Гриё и Манон Леско" (1731), реально-психологического романа, который отличался совершенством стиля и глубиной идейного содержания. В романе рассказывается история страстной любви молодого дворянина де Гриё к прекрасной Манон, ради которой он жертвует семьей, богатством, репутацией, общественным положением. Немалую роль в романе, посвященном любви как силе непреодолимой, стихийной, до конца овладевающей человеком и таящей в себе страдания и несчастья, играет социальный фон, реальная бытовая обстановка. Поклонники Манон - влиятельные и богатые, пошлые и распутные, не случайно их имена обозначены лишь инициалами: они были типичны для эпохи Регентства, времени действия романа, которое отличалось полным равнодушием к вопросам морали. Полиция, которая, якобы, следит за добродетельным поведением подданных, отличается лицемерием и совершает антигуманные акты. Общество и семья де Гриё не могут принять любви молодых людей, поскольку она противоречит сословным предрассудкам (Манон низкого происхождения). В этом заключались внешние социальные причины несчастья влюбленных, которые были преодолены естественным чувством, сметающим общественные преграды - аристократические предрассудки и феодальные привилегии.

Но счастью влюбленных мешали и причины внутренние. Это, прежде всего, характер Манон, в котором отражалась двойственность человеческого бытия, слияние добра и зла, а не их борьба, как обычно это показывалось ранее. Характер Манон противоречит обычным представлениям, его невозможно объяснить и постичь рационалистически: она постоянна и ветрена, целомудренна и продажна, преданна и вероломна, искренна и лжива, простодушна и лукава. Добро и зло тесно переплетаются в ней. Манон думает только о сегодняшнем дне, она не может жить идеалами и не желает преодолевать материальные затруднения. Ее низменное поведение продиктовано реальными обстоятельствами: в затруднительных положениях, если де Гриё не может обеспечить их существование, она берет это на себя и поступает как продажная женщина. При этом она беззаветно любит де Гриё. Эта падшая женщина полна обаяния; для нее продать тело не означает предать любимого, в душе она ни разу не изменяет де Гриё.

Манон отравлена жадой роскоши. Аббат Прево писал свою книгу с назидательными целями, ему хотелось бы, чтобы пример его героев уберег других молодых людей от ошибок.

Он сознательно рисует Манон существом аморальным, недаром ее трудно представить женой, матерью, дочерью. Изучая человеческую натуру, Прево пришел к выводу, что природа вкладывает в человека и дурные и хорошие инстинкты и дает человеку возможность следовать хорошим побуждениям. Прево всегда сурово наказывает тех своих героев, которые проявляют эгоизм и жажду власти, унижают других. Чувствительное сердце, по мнению Прево, может привести к добродетели, но не является залогом ее. Человек должен подчиняться законам нравственным, религиозным, государственным, если они соответствуют естественным нормам.

Это убедительно доказывается на примере участи де Гриё. Он отказывается от всех жизненных благ, страдания доставляет ему только характер Манон. Для него любовь к Манон - это познание сути жизни. Поначалу у него, аристократа по рождению, которого ждала придворная или церковная карьера, человека усердного, скромного, преуспевающего в учении, представление о мире было чисто рационалистическое; только благоразумие может принести счастье и благополучие. Но после встречи с Манон жизнь его меняется, начинается его крестный путь. Страсть полностью перерождает его. После первой измены Манон он в глубоком отчаянии недоумевает, как можно его обмануть, когда он дал столько доказательств своей преданной любви! Однако разлюбить Манон он не смог. Новая встреча с нею принесла ему не только радости любви, но и грехопадение. Благородный и честный, он обманывает, крадет, даже убивает. Он в отчаянии, советы верного друга Тибержа не помогают ему. Но постепенно он начинает понимать, что "счастье неотделимо от тысячи мук", что радость и страдание - это одна стихия жизни. Он не может разлюбить Манон, как не может разлюбить жизнь. Де Гриё сопровождает Манон на каторгу, в Новый Свет, где царят те же жестокие законы, мешающие их счастью и приводящие к гибели Манон.

Книга Прево - один из величайших шедевров мировой литературы, убедительное свидетельство того, что французский роман первой половины XVIII в. становится неотъемлемой частью просветительского движения в стране.

## ГЛАВА 10.

### ТВОРЧЕСТВО ВОЛЬТЕРА

В творчестве и в самой жизни Вольтера ярче всего воплотились характерные черты эпохи Просвещения, ее проблемы и сам человеческий тип просветителя: философа, писателя, общественного деятеля. Именно поэтому его имя стало как бы символом эпохи, дало название целому умственному течению европейского масштаба ("вольтерьянству"), хотя многие из его современников существенно опередили его в области философских, политических и социальных идей.

Франсуа-Мари Аруэ (Francois-Marie Arouet, 1694 - 1778), вошедший в историю под именем Вольтер (Voltaire), родился в семье богатого парижского нотариуса. Отцовское состояние, приумноженное в дальнейшем благодаря его собственным деловым способностям, обеспечило ему материальную независимость, которая позволяла в опасные минуты жизни менять местожительство, надолго покидать Париж и Францию, не рискуя впасть в нужду. Вольтер обучался в лучшем по тем временам иезуитском коллеже, где кроме традиционного классического образования (над которым он потом жестоко смеялся) он приобрел прочные дружеские связи с отпрысками знатных семей, впоследствии занимавшими важные государственные посты. Юность Вольтера протекала в аристократических литературных кружках, оппозиционно настроенных по отношению к официальному режиму. Там он прошел первую школу вольнодумства и сумел обратить на себя внимание остроумием, изяществом и дерзостью своих стихов. Литературный успех стоил ему кратковременного заключения в Бастилию - его сочли автором памфлета на регента Филиппа Орлеанского. После освобождения, осенью 1718 г. в театре Французской Комедии была представлена его трагедия "Эдип", на афише которой впервые появился литературный псевдоним "Вольтер" (в дальнейшем он прибегал к множеству других псевдонимов, когда хотел скрыть свое авторство).

Литературная работа Вольтера в 1726 г. была прервана новым арестом - на этот раз в

результате ссоры с надменным аристократом кавалером де Роган, который приказал своим лакеям избить Вольтера палками. Этот демонстративный жест аристократа по отношению к буржуа и позиция невмешательства, занятая знатными друзьями Вольтера, дали ему ясно почувствовать свою неполноправность перед лицом сословных привилегий. Противник Вольтера, воспользовавшись семейными связями, упрятал его в Бастилию. Выйдя из заключения, Вольтер по совету друзей уехал в Англию, где пробыл около двух лет. Там он закончил национально-героическую поэму "Генриада" (1728), начатую еще в 1722 г.

Знакомство с политической, общественной и духовной жизнью Англии имело огромное значение для мировоззрения и творчества Вольтера. Свои впечатления он отразил в компактной, публицистически заостренной форме в "Философских (или Английских) письмах". Изданная во Франции в 1734 г., книга эта сразу же была запрещена и сожжена рукой палача как богохульная и крамольная. В ней Вольтер, сохраняя критическое отношение к английской действительности, подчеркивал ее преимущества перед французской. Это касалось прежде всего религиозной терпимости по отношению к сектам и вероисповеданиям, не принадлежавшим к официальной англиканской церкви, конституционных прав, охраняющих неприкосновенность личности, уважения к людям духовной культуры ученым, писателям, артистам. Ряд глав книги посвящен характеристике английской науки, философии (особенно Локку), литературе и театру. Большое впечатление произвел на Вольтера Шекспир, впервые увиденный им на сцене и до тех пор совершенно неизвестный во Франции.

Острокритическая позиция Вольтера по отношению к церкви и двору навлекла на него преследования, которые могли обернуться новым арестом. Он счел разумным укрыться вдали от Парижа в поместье своей подруги маркизы дю Шатле, одной из самых умных и образованных женщин того времени. Пятнадцать лет, проведенные им в ее замке Сире в Шампани, были наполнены активной и разнообразной деятельностью. Вольтер писал во всех литературных и научно-публицистических жанрах. За эти годы им написаны десятки театральных пьес, множество стихотворений, поэма "Орлеанская девственница", исторические труды, популярное изложение теории Ньютона, философские сочинения ("Трактат о метафизике"), полемические статьи. На протяжении всей жизни Вольтер вел обширную переписку, составившую десятки томов. Эти письма раскрывают перед нами облик неутомимого борца за свободу мысли, защитника жертв фанатизма, мгновенно откликавшегося на проявления общественной несправедливости и беззакония.

Отношения Вольтера с французским двором носили напряженный характер. Его попытки сделать дипломатическую карьеру потерпели неудачу. Королевская фаворитка маркиза де Помпадур препятствовала как его придворной, так и литературной карьере, ее интриги и происки иезуитов тормозили его избрание во Французскую академию (оно состоялось только в 1746 г. после трех неудачных попыток). Вольтеру приходилось бороться за постановку своих трагедий, которые подвергались запретам цензуры.

После смерти маркизы дю Шатле (1749) Вольтер по приглашению Фридриха II приехал в Пруссию. Три года, проведенные в прусской резиденции в Потсдаме (1750 - 1753) на королевской службе, раскрыли ему глаза на подлинный смысл "просвещенного" правления этого "философа на троне". Фридрих охотно демонстрировал перед мировым общественным мнением свою религиозную терпимость (в пику правителям католических стран, с которыми он находился в постоянных военных конфликтах). Он сформировал свою Академию из французских ученых и писателей, преследуемых на родине за вольнодумство. Но и с этими людьми он оставался тем же грубым и коварным деспотом, каким был со своими подданными. Вольтер увидел в Пруссии нищету крестьянства, ужасы рекрутчины и армейской муштры. После конфликта с королем он подал в отставку и пожелал покинуть прусский двор. Разрешение было дано, но на пути во Францию Вольтер был задержан прусскими жандармами, подвергнут грубому и оскорбительному обыску.

Возвращение на родину не сулило ему ничего утешительного, и он предпочел обосноваться на территории Женевской республики, вблизи от французской границы

("Передние лапы во Франции, задние в Швейцарии; смотря по тому, откуда грозит опасность, я поджигаю то одни, то другие", - писал он друзьям). Он приобрел несколько имений, из которых Ферней стал его главным местопребыванием и центром мирового культурного паломничества. Здесь Вольтер провел последние 24 года жизни. Здесь его посещали писатели, актеры исполнители его пьес, общественные деятели, путешественники из разных стран Европы (в том числе и из России). Здесь искали убежища и защиты жертвы фанатизма и произвола. Именно в эти годы приобретает особенный размах общественная деятельность Вольтера и достигает своего апогея его мировой авторитет.

В начале 1760-х годов в Тулузе по инициативе церковных властей было возбуждено судебное дело против протестанта Жана Каласа, обвиненного в убийстве сына, якобы; за то, что тот собирался перейти в католичество. Процесс велся с нарушением всех юридических норм, привлекались лжесвидетели, обвиняемый был подвергнут жестоким пыткам, но так и не признал себя виновным. Тем не менее по приговору суда он был четвертован, а тело его было сожжено. Вольтер длительное время занимался собиранием материалов для пересмотра дела, привлек к нему авторитетных юристов, а главное - мировое общественное мнение. Пересмотр дела Каласа, закончившийся посмертной реабилитацией и возвращением прав его семье, превратился в обличение религиозного фанатизма и судебного произвола. Почти одновременно в той же Тулузе было возбуждено аналогичное дело против другого протестанта Сирвена, которому вовремя удалось бежать из города и спастись от расправы. Вольтер добился оправдания и в этом случае. Третий процесс обрушился на молодого человека - кавалера де Ла Барра, обвиненного в осквернении святынь и в атеизме. В качестве одной из улик фигурировал найденный у него "Философский словарь" Вольтера. Ла Барра казнили, предварительно вырвав ему язык. В эти годы лозунгом Вольтера, которым он начинал все свои письма, был: "Раздавите гадину!" (т. е. католическую церковь). Известны его выступления против судебного произвола и беззаконий в ряде других процессов.

В последние годы жизни имя "Фернейского патриарха" было окружено ореолом всемирного признания, но вернуться в Париж он не решался, опасаясь возможных репрессий. Только после смерти Людовика XV, когда у многих современников возникли надежды на более либеральное правление его преемника (иллюзии, оказавшиеся кратковременными), он позволил убедить себя и весной 1778 г. приехал в столицу. Вольтера ожидал настоящий триумф - толпы народа встречали его карету с цветами, в театре Французской Комедии он присутствовал на представлении своей последней трагедии "Ирена", актеры увенчали его бюст лавровым венком. Через несколько дней Вольтер скончался. Его племянник увез тело тайком из столицы, предвидя возможные осложнения с похоронами - церковь не упустила бы случая свести с ним счеты. Действительно, на следующий день после похорон (в аббатстве Сельер в Шампани) пришло запрещение местного епископа хоронить Вольтера. В 1791 г. его прах был перенесен в Пантеон в Париже. Обширная библиотека Вольтера, хранящая множество его помет на полях, была куплена Екатериной II у его наследников и в настоящее время хранится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге.

По своим философским взглядам Вольтер был деистом. Он отрицал бессмертие и нематериальность души, решительно отвергал учение Декарта о "врожденных идеях", противопоставляя ему эмпирическую философию Локка. В вопросе о Боге и об акте творения Вольтер занимал позиции сдержанного агностика. В "Трактате о метафизике" (1734) он привел ряд доводов "за" и "против" существования Бога, пришел к выводу о несостоятельности тех и других, но уклонился от окончательного решения этого вопроса. К любым официальным вероучениям он относился резко отрицательно, религиозные догмы и обряды высмеивал как несовместимые с разумом и здравым смыслом (особенно в "Объясненной Библии", 1776, и "Философском словаре", 1764), однако считал, что критику религии может позволить себе только просвещенная элита, между тем как простой народ нуждается в религиозном учении как сдерживающем нравственном начале ("Если бы Бога не было, его надо было бы выдумать"). Разумеется, такую религию он мыслил себе свободной

от принуждения, нетерпимости и фанатизма. В этом двояком подходе к религии сказался присущий Вольтеру "аристократизм" мышления, проявившийся и в его социальных воззрениях: выступая против нищеты, он, тем не менее, считал необходимым разделение общества на бедных и богатых, в котором видел стимул прогресса ("Иначе кто стал бы мостить дороги?").

В ряде философских вопросов взгляды Вольтера заметно эволюционировали. Так, до 1750 г. он, хотя и с оговорками, разделял оптимистическое миропонимание, свойственное европейскому Просвещению на раннем этапе (Лейбниц, Шефтсбери, А. Поуп), и связанный с ним детерминизм - признание причинно-следственной связи, господствующей в мире и создающей относительный баланс добра и зла. Эти взгляды отразились в его ранних философских повестях ("Задиг", 1747) и поэмах ("Рассуждение о человеке", 1737). В середине 1750-х годов Вольтер отходит от этой концепции и предпринимает решительную критику оптимистической философии Лейбница. Толчком послужил, с одной стороны, его прусский опыт, с другой - Лиссабонское землетрясение 1755 г., разрушившее не только большой город, но и оптимистическую веру многих современников в мудрость всеблагого высшего Промысла. Этому событию посвящена философская поэма Вольтера о гибели Лиссабона, в которой он прямо выступает против теории мировой гармонии. На более широком материале эта полемика развита в философской повести "Кандид, или Оптимизм" (1759) и ряде памфлетов ("Невежественный философ" и др.).

Большое место в творчестве Вольтера занимают исторические труды. В первом из них, "История Карла XII" (1731), дается жизнеописание шведского короля, который, по мысли Вольтера, представлял архаичный, обращенный в прошлое тип монарха-завоевателя. Его политическим антагонистом выступает Петр I - монарх-реформатор и просветитель. Для многих теоретиков государственной власти фигура Петра представлялась в ореоле идей "просвещенной монархии", который они тщетно искали среди западноевропейских правителей. Для Вольтера сам выбор этой антитезы (Карл - Петр) подтверждал его основную философско-историческую идею: борьбу двух противоположных принципов, олицетворяющих прошлое и будущее и воплощенных в выдающихся личностях. Книга Вольтера написана как увлекательное повествование, в котором динамичное действие сочетается с беспощадной меткостью оценок и живым искусством портрета героев. Такой тип исторического повествования был совершенно новым и резко контрастировал с официальными славословиями и скучной фактографией, которые господствовали в исторических сочинениях его времени. Новым было и обращение к только что отшумевшим, современным событиям. Тридцать лет спустя Вольтер вновь обратился к фигуре Петра - на этот раз в специальном труде, написанном по поручению русского двора: "История России в царствование Петра" (1759 - 1763). В эти годы, когда его особенно волновала проблема вмешательства церкви в дела государства, для него на первый план выдвинулась независимая политика Петра, ограничившего полномочия церкви чисто религиозными делами.

Анализу недавнего прошлого национальной истории посвящен фундаментальный труд "Век Людовика XIV" (1751), в котором Вольтер развертывает широкую панораму жизни Франции при предыдущем царствовании. В отличие от традиций историографии того времени, писавшей истории королей и военных походов, Вольтер подробно останавливается на экономической жизни, на реформах Кольбера, на внешней политике, религиозных спорах и, наконец, на французской культуре "золотого" классического века, которую Вольтер высоко ценил. Книга Вольтера была запрещена цензурой не только из-за критической оценки покойного монарха, но и из-за слишком явного контраста блестящего прошлого века и ничтожного нынешнего.

Самым значительным историческим сочинением Вольтера явился его труд по всемирной истории "Опыт о нравах и духе народов" (1756), представляющий по замыслу и широте охвата известную аналогию с трудом Монтескье "О духе законов". В отличие от своих предшественников, начинавших историю рода человеческого с грехопадения Адама и

Евы и доведивших ее до эпохи переселения народов, Вольтер начинает историю человечества с первобытного состояния (о котором отчасти судит по описаниям жизни дикарей на далеких островах Тихого океана) и доводит ее до открытия Америки. Здесь особенно отчетливо выступает его философия истории: мировые события подаются под знаком борьбы идей - разума и суеверий, гуманности и фанатизма. Тем самым историческое исследование подчинено у Вольтера все той же публицистической и идеологической задаче - разоблачению жрецов и священнослужителей, равно как и основателей религиозных учений и институтов.

Те же принципы философского и одновременно публицистического подхода к историческому материалу лежат в основе уже первой большой поэмы Вольтера "Генриада" (1728), воспевающей Генриха IV. Для Вольтера он воплощает идею "просвещенного монарха", поборника веротерпимости. В поэме изображена эпоха религиозных войн во Франции (конец XVI в.). Один из самых впечатляющих ее эпизодов - описание Варфоломеевской ночи, о которой Генрих рассказывает английской королеве Елизавете. Сама поездка Генриха в Англию представляет собой свободный вымысел поэта, но, по мнению Вольтера, такой вымысел правомерен, даже когда речь идет о сравнительно недавнем прошлом, хорошо известном читателям, - все дело в том, чтобы вымысел оставался в пределах "возможного", не противоречил ему. Английский эпизод нужен Вольтеру, чтобы ввести описание государственного устройства Англии, религиозной терпимости, т. е. тех тем, которые вскоре будут развернуты в "Философских письмах". Другим примером "актуализации" исторического материала может служить "вещий сон" Генриха (традиционный мотив эпической поэмы), в котором св. Людовик рассказывает ему историю Франции и ее ближайшее будущее при потомках Генриха - Людовиках XIII и XIV, т. е. уже прямым образом доведенное до современности. Эту "актуализацию" Вольтер пытался совместить с каноническими правилами построения классической эпопеи: следуя античным образцам - Гомеру и Вергилию, - он вводит традиционные сюжетные мотивы: бурю на море, любовный эпизод в замке красавицы Габриели д'Эстре, в объятиях которой Генрих чуть было не забывает о своей высокой миссии, и т. д. Вольтер пытается в рационалистическом духе переосмыслить и обязательный "верхний пласт" действующих лиц - вместо античных богов, вмешивающихся в судьбы людей, он вводит аллегорические фигуры Фанатизма, Раздора, Молвы. Однако эти попытки современного переосмысления поэтической системы, сложившейся в других условиях, на другом материале, оказались несостоятельными - актуальное содержание на каждом шагу приходило в столкновение с окостеневшей формой. Восторженно встреченная современниками, воспитанными в классическом вкусе, "Генриада" в дальнейшем утратила свое поэтическое звучание (за исключением впечатляющей картины Варфоломеевской ночи).

Гораздо более цельными и художественно действенными оказались опыты Вольтера в новом жанре "философской поэмы", рожденной эпохой Просвещения. В 1722 г. он написал поэму "За и против", в которой сформулировал основные положения "естественной религии" - деизма. В поэме он отвергает саму идею канонической и догматической религии, представление о Боге как неумолимой карающей силе, выступает в защиту жертв фанатизма, в частности языческих племен Нового Света. В дальнейшем Вольтер не раз обращался к жанру "философской поэмы", бессюжетной, сочетающей патетическое красноречие с меткими остроумными обличениями и парадоксами.

Самой известной поэмой Вольтера является "Орлеанская девственница", вышедшая в середине 1750-х годов без ведома автора в сильно искаженном виде. Вольтер работал над поэмой с середины 1720-х годов, постоянно расширяя текст, но публиковать ее опасался. Выход "пиратского" издания вынудил его выпустить ее в 1762 г. в Женеве, однако без имени автора. Поэма сразу же была внесена в "Список запрещенных книг" французской цензурой.

Задуманная первоначально как пародия на поэму второстепенного автора XVII в. Шаплена "Девственница", поэма Вольтера переросла в уничтожающую сатиру на церковь, духовенство, религию. Вольтер развенчивает в ней слащавую и ханжескую легенду о Жанне

д'Арк как избраннице неба. Пародийно обыгрывая мотив чудодейственной силы, проистекающей из чистоты и девственности Жанны, ставшей залогом и условием ее победы над англичанами, Вольтер доводит эту мысль до абсурда: сюжет строится на том, что девичья честь Жанны служит предметом посягательств и коварных козней со стороны врагов Франции. Следуя традициям литературы эпохи Возрождения, Вольтер многократно использует этот эротический мотив, высмеивая, с одной стороны, ханжескую версию о сверхъестественной сущности подвига Жанны, с другой - показывая целую вереницу развратных, корыстных, лживых и вероломных священнослужителей разного ранга - от архиепископа до простого невежественного монаха. В истинно ренессансном духе описаны нравы, царящие в монастырях и при дворе изнеженного и легкомысленного Карла VII. В этом монархе времен Столетней войны и в его любовнице Агнесе Сорель современники без труда узнавали черты Людовика XV и маркизы де Помпадур.

В качестве "небесных сил", обязательных в высокой эпической поэме, Вольтер вводит двух враждующих святых - покровителей Англии и Франции - св. Георгия и св. Дениса. Традиционные сражения богов в гомеровском эпосе оборачиваются здесь рукопашной дракой, кабацкой потасовкой, откушенным ухом и поврежденным носом. Тем самым Вольтер продолжает традицию бурлескной поэмы XVII в., подававшей высокий сюжет в сниженно вульгарном духе. В таком же ключе выдержан и образ главной героини - краснощекой трактирной служанки с увесистыми кулаками, способной постоять за свою честь и обратиться в бегство врагов на поле боя. Художественная структура поэмы насквозь пронизана пародийными элементами: кроме поэмы Шаплена пародируется сам жанр героической эпопеи с ее традиционными сюжетными ситуациями и стилистическими приемами.

"Орлеанская девственница" с момента своего появления и по сей день вызывает самые противоречивые оценки и суждения. Одни (например, молодой Пушкин) восхищались ее остроумием, дерзостью, блеском; другие негодовали по поводу "глумления над национальной святыней". Между тем подвиг Жанны как народной героини был недоступен сознанию Вольтера, ибо, согласно его исторической концепции, не народ вершит историю, а столкновение идей светлых и темных. В "Опыте о нравах и духе народов" (1756) он с возмущением говорит о мракобесах-церковниках, "в своей трусливой жестокости осудивших эту мужественную девушку на костер". И одновременно он говорит о наивном, непросвещенном сознании простой крестьянской девушки, легко поверившей во внушенную ей идею своего божественного предназначения и избранничества. Жанна для Вольтера-историка - пассивное орудие и одновременно жертва чужих устремлений, интересов, интриг, а не активное действующее лицо истории. Это и позволило ему интерпретировать без какого-либо пиетета фигуру Жанны в своей сатирической антиклерикальной и антирелигиозной поэме.

Заметное место в художественном творчестве Вольтера занимают драматические жанры, в особенности трагедии, которых он за шестьдесят лет написал около тридцати. Вольтер прекрасно понимал действенность театрального искусства в пропаганде передовых просветительских идей. Он сам был превосходным декламатором, постоянно участвовал в домашних представлениях своих пьес. Его часто навещали актеры из Парижа, он разучивал с ними роли, составлял план постановки, которой придавал большое значение в достижении зрелищного эффекта. Много внимания он уделял теории драматического искусства.

В трагедиях Вольтера еще яснее, чем в поэзии, выступает трансформация принципов классицизма в духе новых просветительских задач. По своим эстетическим взглядам Вольтер был классицистом. Он принимал в целом систему классицистской трагедии - высокий стиль, компактность композиции, соблюдение единств. Но вместе с тем его не удовлетворяло состояние современного трагедийного репертуара - вялость действия, статичность мизансцен, отсутствие всяких зрелищных эффектов. Сенсуалист по своим философским убеждениям, Вольтер стремился воздействовать не только на разум, на сознание зрителей, но и на их чувства - об этом он не раз говорил в предисловиях, письмах, теоретических

сочинениях. Этим и привлек его на первых порах Шекспир. Упрекая английского драматурга за "невежественность" (т.е. незнание правил, почерпнутых у древних), за грубость и непристойности, недопустимые "в порядочном обществе", за совмещение высокого и низкого стиля, сочетание трагического и комического в одной пьесе, Вольтер отдавал должное выразительности, напряженности и динамизму его драм. В ряде трагедий 1730-1740-х годов чувствуются следы внешнего влияния Шекспира (сюжетная линия "Отелло" в "Заире", "Гамлета" в "Семирамиде"). Он создает перевод-переделку шекспировского "Юлия Цезаря", рискнув обойтись в этой трагедии без женских ролей (вещь неслыханная на французских подмостках!). Но в последние десятилетия жизни, став свидетелем растущей популярности Шекспира во Франции, Вольтер всерьез встревожился за судьбу французского классического театра, явно отступавшего под натиском пьес английского "варвара", "ярмарочного шута", как он теперь называет Шекспира.

Трагедии Вольтера посвящены актуальным общественным проблемам, волновавшим писателя на протяжении всего его творчества: прежде всего это борьба с религиозной нетерпимостью и фанатизмом, политический произвол, деспотизм и тирания, которым противостоят республиканская добродетель и гражданский долг. Уже в первой трагедии "Эдип" (1718) в рамках традиционного мифологического сюжета звучит мысль о беспощадности богов и коварстве жрецов, толкающих слабых смертных на преступления. В одной из самых известных трагедий - "Заире" (1732) действие происходит в эпоху крестовых походов на Ближнем Востоке. Противопоставление христиан и мусульман проведено явно не в пользу первых. Веротерпимому и великодушному султану Оросману противостоят нетерпимые рыцари-крестоносцы, требующие от Заиры христианки, воспитанной в гареме, чтобы она отказалась от брака с любимым ею Оросманом и тайком бежала во Францию к отцу и брату. Тайные переговоры Заиры с братом, неверно истолкованные Оросманом как любовное свидание, приводят к трагической развязке - Оросман подстерегает Заиру, убивает ее и, узнав о своей ошибке, кончает с собой. Это внешнее сходство фабульной линии "Заиры" с "Отелло" впоследствии послужило поводом для резкой критики со стороны Лессинга. Однако Вольтер совсем не стремился соперничать с Шекспиром в раскрытии душевного мира героя. Его задачей было показать трагические последствия религиозной нетерпимости, препятствующей свободному человеческому чувству.

В гораздо более острой форме проблема религии ставится в трагедии "Магомет" (1742). Основатель ислама предстает в ней сознательным обманщиком, искусственно разжигаящим фанатизм народных масс в угоду своим честолюбивым замыслам. По словам самого Вольтера, его Магомет - "это Тартюф с оружием в руках". Магомет с пренебрежением говорит о слепоте "непросвещенной черни", которую заставит служить своим интересам. С изощренной жестокостью он толкает на отцеубийство воспитанного им и слепо преданного ему юношу Сеида, а потом хладнокровно расправляется с ним. В этой трагедии особенно отчетливо выступает принцип использования драматургом исторического материала: историческое событие интересует Вольтера не в своей конкретности, а как универсальный, обобщенный пример определенной идеи, как модель поведения - в данном случае основателя любой новой религии. Это сразу же поняли французские духовные власти, запретившие постановку "Магомета"; они увидели в ней обличение не одной лишь мусульманской религии, но и христианства. В трагедии "Альзира" (1736) Вольтер показывает жестокость и фанатизм испанских завоевателей Перу. В более поздних трагедиях 1760-х годов ставятся проблемы насильственно навязанного монашеского обета ("Олимпия", 1764), ограничения власти церкви со стороны государства ("Гебры", 1767). Республиканская тема развивается в трагедиях "Брут" (1730), "Смерть Цезаря" (1735), "Агафокл" (1778). Весь этот круг проблем требовал более широкого диапазона сюжетов, чем тот, который утвердился в классицистской трагедии XVII в. Вольтер обращался к европейскому средневековью ("Танкред"), к истории Востока ("Китайский сирота", 1755, с главным героем Чингисханом), к завоеванию Нового Света ("Альзира"), не отказываясь, однако, и от традиционных античных сюжетов ("Орест", "Меропа"). Тем самым, сохраняя принципы классицистской поэтики, Вольтер изнутри

раздвигал ее рамки, стремился приспособить старую, освященную временем форму к новым просветительским задачам.

В драматургии Вольтера нашлось место и для других жанров: он писал тексты опер, веселые комедии, комедии-памфлеты, отдал дань и серьезной нравоучительной комедии - "Блудный сын" (1736). Именно в предисловии к этой пьесе он произнес свое ставшее крылатым изречение: "Все жанры хороши, кроме скучного". Однако в этих пьесах в гораздо меньшей степени проявились сильные стороны его драматического мастерства, тогда как трагедии Вольтера на протяжении всего XVIII в. занимали прочное место в европейском театральном репертуаре.

Самым ярким и живым в художественном наследии Вольтера остаются по сей день его философские повести. Этот жанр сформировался в эпоху Просвещения и впитал основные ее проблемы и художественные открытия. В основе каждой такой повести лежит некий философский тезис, который доказывается или опровергается всем ходом повествования. Нередко он намечен уже в самом заглавии: "Задиг, или Судьба" (1747), "Мемнон, или Благоразумие людское" (1749), "Кандид, или Оптимизм" (1759).

В ранних повестях 1740-х годов Вольтер широко пользуется привычной для французской литературы XVIII в. восточной стилизацией. Так, "Задиг" посвящен "султанше Шераа" (в которой склонны были видеть маркизу де Помпадур) и представлен как перевод с арабской рукописи. Действие разворачивается на условном Востоке (в Вавилоне) в столь же условно обозначенную эпоху. Главы повести представляют собой совершенно самостоятельные новеллы и анекдоты, основанные на подлинном восточном материале и лишь условно связанные историей злоключений героя. Они подтверждают тезис, высказанный в одной из последних глав: "Нет такого зла, которое не порождало бы добро". Испытания и удачи, ниспосланные судьбой Задигу, каждый раз оборачиваются непредвиденным и прямо противоположным ожидаемому смыслом. То, что люди считают случайностью, на самом деле обусловлено всеобщей причинно-следственной связью. В этой повести Вольтер еще прочно стоит на позициях оптимизма и детерминизма, хотя это ни в малой степени не мешает ему сатирически изображать развращенные нравы двора, произвол фаворитов, невежественность ученых и врачей, корысть и лживость жрецов. Прозрачная восточная декорация легко позволяет разглядеть Париж и Версаль.

Гротескно-сатирическая манера повествования, характерная уже для этой повести, резко усиливается в "Микромегасе" (1752). Здесь Вольтер выступает учеником Свифта, на которого прямо ссылается в тексте повести. Используя свифтовский прием "измененной оптики", он сталкивает гигантского жителя планеты Сириус - Микромегаса - с значительно меньшим по размерам жителем Сатурна, потом показывает увиденных их глазами ничтожных, еле различимых насекомых, населяющих Землю: эти крошечные существа, всерьез мнящие себя людьми, копошатся, злобствуют, истребляют друг друга из-за "нескольких кучек грязи", которых они никогда не видели и которые достанутся не им, а их государям; они ведут глубокомысленные философские споры, которые нимало не подвигают их на пути познания истины. На прощание Микромегас вручает им свои философский труд, написанный для них мельчайшим почерком. Но секретарь Академии наук в Париже не обнаруживает в нем ничего, кроме белой бумаги.

В самой глубокой и значительной повести Вольтера "Кандид" отчетливо выступает философский перелом, происшедший в сознании писателя после возвращения из Пруссии и Лиссабонского землетрясения. Оптимистическая идея Лейбница о "предустановленной гармонии добра и зла", о причинно-следственной связи, царящей в этом "лучшем из возможных миров", последовательно опровергается событиями жизни главного героя - скромного и добродетельного юноши Кандида: за несправедливым изгнанием из баронского замка, где он воспитывался из милости, следуют насильственная вербовка в рекруты, истязание шпицрутенами (отголосок прусских впечатлений Вольтера), картины кровавой резни и мародерства солдат, Лиссабонское землетрясение и т. д. Повествование строится как пародия на авантюрный роман - герои переживают самые невероятные приключения,

которые следуют друг за другом в головокружительном темпе; их убивают (но не до конца!), вешают (но не совсем!), потом они воскресают; любящие, разлученные, казалось бы, навеки, встречаются вновь и соединяются счастливым браком, когда от их молодости и красоты не осталось и следа. Действие переносится из Германии в Португалию, в Новый Свет, в утопическую страну Эльдorado, где золото и драгоценные камни валяются на земле как простые камешки; потом герои возвращаются в Европу и, наконец, обретают мирное убежище в Турции, где разводят плодовый сад. Уже сам контраст между приземленно бытовой концовкой и напряженно-драматическими событиями, предшествующими ей, характерен для гротескной манеры повествования. Действие с его неожиданными, парадоксальными поворотами, стремительной сменой эпизодов, декораций и персонажей оказывается нанизанным на непрекращающийся философский спор между лейбницианцем Панглоссом, пессимистом Мартеном и Кандидом, который постепенно, умудренный жизненным опытом, начинает критически относиться к оптимистической доктрине Панглосса и на его доводы о закономерной связи событий отвечает: "Это вы хорошо сказали, но надо возделывать наш сад". Такая концовка повести может означать нередкий у Вольтера уход от какого-либо определенного решения, от выбора между двумя противоположными концепциями мира. Но возможно и другое толкование - призыв обратиться от бесполезных словопрений к реальным, практическим, пусть даже малым, делам.

Действие повести "Простодушный" (1767) целиком разворачивается во Франции, хотя главный герой - индеец из племени гуронов, силой обстоятельств оказавшийся в Европе. Обращаясь к столь популярному в эпоху Просвещения "естественному человеку",

Вольтер применяет здесь прием "остранения" (понятие "остранение" введено В. Б. Шкловским в 1914 г.), использованный еще Монтескье в "Персидских письмах" и Свифтом в "Путешествиях Гулливера". Франция, ее общественные институты, деспотизм и произвол королевской власти, всемогущество министров и фавориток, нелепые церковные запреты и установления, предрассудки показаны свежим взглядом человека, выросшего в другом мире, других условиях жизни. Простодушное недоумение героя по поводу всего, что он видит и что становится на пути его соединения с любимой девушкой, оборачивается для него цепочкой злоключений и преследований. Условно-благополучной концовке "Кандида" и "Задига" противостоит здесь печальная развязка - гибель добродетельной девушки, жертвующей своей честью, чтобы выволить из тюрьмы своего возлюбленного. Конечный вывод автора на этот раз гораздо более однозначен: лейбницианской формуле, низведенной до уровня бытовой мудрости "Нет худа без добра", он противопоставляет суждение "честных людей": "Из худа не бывает добра!" Пародийный гротеск, стилистика диссонансов и нарочитых преувеличений, господствующая в "Кандиде", сменяется в "Простодушном" сдержанной и простой композицией. Охват явлений действительности более ограничен и отчетливо приближен к условиям французской жизни. Сатирический эффект достигается здесь на протяжении повествования посредством "иного видения" глазами гурона и кульминируется в безрадостной концовке: жертвы и испытания были впустую; каждый получил свою толику жалких подачек и мизерных благ - от лимонных леденцов до алмазных серег и небольшого церковного прихода; гнев, возмущение и негодование тонут в трясине сиюминутного благополучия.

В философских повестях Вольтера мы тщетно стали бы искать психологизм, погружение в душевный мир персонажей, достоверную обрисовку человеческих характеров или правдоподобный сюжет. Главное в них - предельно заостренное сатирическое изображение социального зла, жестокости и бессмысленности существующих общественных институтов и отношений. Этой суровой реальностью и проверяется истинная ценность философских истолкований мира.

Обращенность к действительной жизни, к ее острым общественным и духовным конфликтам пронизывает все творчество Вольтера - его философию, публицистику, поэзию, прозу, драматургию. При всей своей злободневности оно глубоко проникает в суть общечеловеческих проблем, выходящих далеко за пределы той эпохи, когда жил и творил

писатель.

## ГЛАВА 11.

### ДИДРО И ЭНЦИКЛОПЕДИСТЫ

Дени Дидро (Denis Diderot, 1713 - 1784), великий философ и писатель, был выдающимся пропагандистом, идеологом, организатором. В своем многообразном творчестве он исследовал философские, социально-политические, эстетические проблемы.

Главным практическим делом Дидро было издание им "Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусства и ремесел", вышедшей с 1751 по 1780 г. и состоявшей из 35 томов (11 справочных томов, содержащих карты, схемы, таблицы, рисунки, и 8 томов указателей). Желая сделать это издание научно-значимым и авторитетным, Дидро привлек к написанию статей видных философов, ученых, крупнейших специалистов во всех областях знаний, писателей, художников, музыкантов своего времени. Таким образом, "Энциклопедия" обобщила все сведения, накопленные человечеством к середине XVIII в. Вторым человеком в редакции "Энциклопедии" был Жан Лерон д'Аламбер, выдающийся философ, математик, теоретик в области механики. В "Энциклопедии" писали статьи Вольтер, Руссо, Монтескье.

"Энциклопедия", которая выходила в зрелый период французского Просвещения, время непосредственной идейной подготовки революции, стала крупнейшим общественно-политическим событием этой эпохи. Ее главной задачей было направить достижения науки, философии, искусства и литературы на борьбу против "старого порядка". В сущности, "Энциклопедия" должна была стать и действительно стала концентрированным выражением идей Просвещения по всем вопросам политической жизни, государственного строя, науки, религии и культуры. Статьи "Энциклопедии" отрицали абсолютизм как отжившую государственную систему, устарелую систему судопроизводства, идеологию католической церкви. Одновременно энциклопедисты утверждали принципы нового буржуазного государства, требовали ограничения власти монарха и правительства законами природы, политических прав для третьего сословия, формулировали принципы новой буржуазной собственности.

Исходя из убеждения, что "суеверие и деспотизм делают землю несчастной", энциклопедисты путь к прогрессу видели в развитии науки и стремились раскрыть сущность всех человеческих знаний, детально описывая все науки. Авторы статей были убеждены, что "Энциклопедия" "сумеет извлечь людей из того униженного состояния, в котором их так долго держал предрассудок", научит их, как изменить свою жизнь в соответствии с "естественными законами".

Реакция, против которой боролась "Энциклопедия", сразу же выступила против нее. Преследования со стороны церкви начались еще до выхода первого тома, но лишь в 1758 г. официальным декретом издание "Энциклопедии" было запрещено. Дидро, которого оставили почти все его соратники (даже д'Аламбер ушел из руководства), перевел печатание "Энциклопедии" на нелегальное положение, довел дело до конца и вручил подписчикам обещанные тома. Он был не только редактором, организатором, идейным руководителем, но и активным сотрудником "Энциклопедии": его перу принадлежит в этом издании более тысячи статей по самым кардинальным вопросам философии, политики, эстетики.

Будучи трудом коллективным, "Энциклопедия" всколыхнула философскую, политическую, литературную мысль своего времени. Она дала толчок развитию материалистической науки. Многие сотрудники "Энциклопедии" во второй половине XVIII столетия выступают со смелыми и принципиальными трудами. Так, Клод Адриан Гельвеции, видный философ-материалист, в книге "Об уме" (1758) решительно разоблачит религиозный фанатизм и политическую тиранию; кроме того, он разработал теорию утилитарной этики, в основе которой лежала теория "разумного эгоизма"; он же утверждал зависимость человеческого сознания и психики, а также морали от социальных условий и воспитания. Поль Анри Гольбах обобщил основные положения материализма XVIII в. ("Разоблаченное христианство", 1756; "Система природы", 1770). Основываясь на достижениях науки своего времени, Гольбах считал материю единственной субстанцией во Вселенной; признавая

наличие всеобщей закономерности в природе, он полностью отрицал божественное начало во всех проявлениях природы, что привело его к последовательному атеизму. Гийом Тома Франсуа Рейналь в своей "Философской и политической истории учреждений и торговли европейцев в обеих Индиях" (1770) обличал колониальную политику европейцев, эксплуатацию "цветных" народов, яростно протестовал против работорговли и самого института рабства. Книга Рейналя, написанная при прямом содействии Дидро, была вызовом не только всем установлениям "старого порядка", но и буржуазному хищническому приобретательству.

Сам Дидро оставил потомству обширное наследие - труды философские, политические, эстетические, художественные. Наиболее значительными из его философских трудов были "Письмо о слепых в назидание зрячим" (1749) и диалог "Сон д' Аламбера" (1769). Дидро был одним из самых выдающихся и последовательных материалистов своего времени. Он не был ученым в буквальном смысле этого слова, как многие другие его современники-философы. Но энциклопедизм знаний, универсальная культура позволили ему высказать многие серьезные суждения по наиболее важным вопросам науки. Главным методом науки и философии он считал метод экспериментальный. Дидро был последовательным материалистом; время, движение и пространство он признавал атрибутами существования материи; основным свойством материи - чувствительность, а ее неделимым элементом - молекулу. Материя познаваема, поскольку сознание и бытие едины: в теории познания Дидро был сенсуалистом. Свое материалистическое понимание мира он распространял и на человека; мораль Дидро воспринимал как категорию социальную, определяемую общественными отношениями, а его атеизм был связан с его материалистическим мировоззрением и опирался на глубокие научные и философские знания. Дидро доказывал, что религия тормозит идейное развитие общества, является средством порабощения людей; церковь - это воплощение религиозного суеверия и фанатизма. В своих политических воззрениях, хотя и принимая просвещенную ограниченную монархию, Дидро исходил из убеждения, что источником любой власти является народ. Признавая идею народовластия, Дидро считал республику наиболее естественной и справедливой формой власти. Противник деспотизма, он оправдывал свержение монарха, который нарушает законы, установленные природой и народом.

Большую роль в творческом наследии Дидро играют труды, где разрабатываются проблемы искусства. Характерно, что основополагающие работы по важнейшим эстетическим проблемам в его творчестве перемежаются с множеством критических статей, в которых отразились процессы, происходившие в искусстве того времени. Дидро стал создателем новой эстетической системы, нового учения о прекрасном; он утверждал новые принципы и правила искусства, разработав теорию просветительского реализма (статья для "Энциклопедии" "Прекрасное", 1751). Дидро выступил против отжившей эстетики классицизма, поклонения авторитетам античности, против антиисторического представления о красоте как о понятии неизменном и вечном, против классицистского принципа правдоподобия за правдивое отражение жизни. Основой искусства он считал воспроизведение жизненной правды, конкретной действительности. Красота в искусстве - это соответствие наших суждений явлениям действительности, а художественного образа - предмету. Поскольку цивилизация прогрессирует и жизнь меняется, понятие красоты в искусстве также изменчиво. Будучи противником эмпирического воспроизведения жизни, Дидро утверждал, что подражание жизни заключается в ее творческом воспроизведении, типизации явлений реальности и характеров, т. е. отражении в произведениях существенных черт действительности. Вместе с тем типические характеры для него прежде всего выражение определенного "общественного состояния"; выделяя "родовые" черты персонажа, Дидро недооценивал индивидуально-своеобразные формы выражения этого "родового" начала. Дидро требовал от писателя страстности в утверждении своих идеалов и в отрицании дурного. Искусство, по Дидро, должно воодушевлять и облагораживать людей, внушать им высокие добродетели гражданского мужества.

Во второй половине 50-х годов Дидро создал новую целостную концепцию драматического искусства ("Рассуждения о драматической поэзии", 1758, "Беседы о "Побочном сыне"", 1758, позднее - "Парадокс об актере", 1773 1778). Признавая огромную воспитательную роль театра, Дидро разрушал многие принципы классицизма, которые, став условностями, мешали развитию литературы и препятствовали проникновению в театр нового содержания. Дидро требовал от произведений для театра реалистической правдивости и идейности. Сюжет должен основываться на событии жизненно подлинном, душой нового театра должен стать "частный" человек в "частных обстоятельствах", следовательно, задача драматурга - воспроизведение прозы жизни. По теории классицизма обыденная жизнь изображалась в низших жанрах и подвергалась осмеянию. Дидро настаивал на высокой общественной значимости "частного существования" и для доказательства этого предложил новую схему деления на жанры. Это - веселая комедия, которая изображает смешное и порочное; серьезная комедия, повествующая о добродетели и долге человека, и трагедия, воспроизводящая семейные несчастья и народные катастрофы. Однако главным жанром Дидро признавал мещанскую драму, в которой сочетаются признаки серьезной комедии и трагедии.

Тематика мещанской драмы - это изображение буржуазной семьи, в которой просветители видели прототип общества; они считали, что в ней наиболее полно проявлялись принципы естественной политики. Героев надо показывать в их социальных функциях, которые определяют поступки, психологию, характер персонажей, зависящих от реального положения человека в действительности. Конфликты необходимо черпать из реально-бытовой проблематики. Таким образом, в театре надо изображать картину быта и нравов третьего сословия. Одна из проблем мещанской драмы - проблема семейной добродетели, которая заключается в выполнении долга, в умении сдерживать страсти разумом, раскаяться в дурном поступке, простить виноватого. Этому и посвящены драмы Дидро "Побочный сын" (1757) и "Отец семейства" (1758).

В последней драме идеальным проводником естественной политики становится г-н д'Орбессон, "отец семейства". Его отношение к домочадцам и слугам разумно и служит интересам общества; он строго судит сына, который, как ему кажется, проматывает состояние, губит здоровье, дискредитирует свое имя; он отговаривает дочь идти в монастырь, он сочувствует бедному арендатору и берет с него мало денег; он дает отсрочку должнику и т. д. Исходя из убеждения, что "надо обвинять несчастные условия, которые портят человека, а не его природу", Дидро показывает, как тягостная для всех членов семьи власть честолюбивого злодея, богатого родственника командора д'Овиле разрознила всю семью. Конфликт в драме держится на том, что сам отец семейства становится жертвой, по его собственным словам, "светских нравов, жестоких предрассудков, которые подчиняют природу жалким условностям". Следуя благородному идейному замыслу,

Дидро наделяет высокими гражданскими добродетелями своих героев-буржуа, что открыто противоречило эгоистической и стяжательской природе их реальных прототипов; это ограничивало сценические возможности его драмы, герои которой были нетипичными, а сюжеты - бесконфликтными; драмы Дидро - это скорее не драмы, а проповеди в лицах.

Гораздо более значительным было творчество Дидро в жанре художественной прозы. Ему принадлежат три романа и диалог "Племянник Рамо" (1762 - 1779). Из этих четырех произведений три - самых значительных - были опубликованы после его смерти. В романе "Монахиня" (закончен в 1760 г.) все внимание автора сосредоточено на главной героине Сюзанне Симонен, и сюжет повествования несложен. В этом романе Дидро постоянно пересекаются три плана, что помогает писателю выявить сущность человеческой природы. Это план общественный, который определяет место главной героини Сюзанны в семье и обществе: незаконная дочь и нелюбимая сестра, она подвергается преследованиям семьи и оказывается существом отверженным в глазах общества. Содержание романа заключается в сопротивлении Сюзанны объединившимся семье и обществу, которые хотят ее изолировать. Второй план - это план религиозный: монастырь становится основным местом, где

происходят события романа. Третий план - план природы с ее законами. Из сопоставления с природой выявляются неестественность и неразумность законов социальных и религиозных.

Дидро показывает, что монастырь - отнюдь не мирная обитель для тех, кто посвятил себя служению Богу. Это вынужденное общежитие для тех, кто не нужен обществу. Жизнь в монастыре нарушает естественные права человека, его обитателей лишают свободы и тем самым растлевают их. Дав обет жить в бедности, послушании и целомудрии, монахи на самом деле живут по иным, прямо противоположным законам - они жестоки, вероломны, мстительны, коварны, корыстны. В монастыре живут два типа людей. Одни - лицемеры, примирившиеся со своим положением и извлекающие из него выгоду. Другие - искренне верующие. Способность испытывать искренние религиозные чувства Дидро сближал с аномалией, патологией в психике. Добрая и справедливая настоятельница первого монастыря сестра де Мони впадает в состояние молитвенного экстаза, доходит до невменяемости, что приводит ее к болезни и смерти. Другая настоятельница - Арпажонского монастыря - из-за своей противоестественной страсти опускается физически и нравственно.

Судьба главной героини Сюзанны дает возможность Дидро экспериментально исследовать человеческую природу. Для этого неопытную, полную жизненных сил девушку он ставит в исключительную обстановку, которая препятствует проявлению этих сил. Враждебная человеческой природе монастырская среда вызывает у нее не просто страх, а физическое неприятие ее. Свою непримиримую вражду к монастырю Сюзанна выражает в словах: "Я с этим родилась". Это звучит голос самой природы, законы которой не могут сосуществовать с насилием, ибо каждый имеет право на свободу и счастье.

Дидро наделяет Сюзанну умом, способностью к пониманию мотивов поведения других и к самоанализу.

Роман "Монахиня" отличается глубоким психологизмом. Душевные метания героини переживают эволюцию: от сомнений, от чувства протеста и гнева она переходит к открытому бунту. Кроме того, это и публицистическое произведение, утверждающее личные и общественные права человека.

"Племянник Рамо" (1762 - 1779) был написан Дидро в форме диалога. Дидро и другие французские просветители часто обращались к диалогу не только потому, что он давал возможность популяризировать философские или научные идеи, но и потому, что использование диалога позволяло видеть мир диалектически. Главный герой - это реально существовавшее историческое лицо Жан-Франсуа Рамо, племянник знаменитого композитора Жан-Филиппа Рамо. Это был умный и одаренный человек, но он опустил, став паразитом и попрошайкой, и умер на больничной койке. В произведении Дидро племянник Рамо предстает собирательным, социально-обобщенным типом, который характерен для предреволюционной эпохи; одной из главных его черт стала, по определению Гегеля, "разорванность сознания".

Беседу с племянником Рамо ведет философ, который видится с ним в знаменитом кафе "Регентство". Этот человек привлек внимание философа своей оригинальностью. В его натуре сочетались высокомерие и низость, здравый смысл и безрассудство; для него не существует разницы между честным и бесчестным. Он являл собою саму изменчивость, само непостоянство. В этом диалоге, как и в ряде философских трудов, Дидро выразил свое диалектическое понимание мира: в противоположность метафизически устойчивым и неизменным сущностям человеческой природы в понимании XVIII в. Дидро увидел их диалектическую изменчивость. "Разорванность сознания" проявляется в образе мысли и образе жизни Рамо. Наблюдательный, остроумный, злоязыкий, он вхож в особняки аристократов, разбогатевших финансистов, он развлекает и веселит там гостей, терпит унижения за то, что его кормят и поят. Образ жизни героя - откровенно паразитический. Без всякого лицемерия Рамо открывает философу всю мерзость существования, порожденную безудержным накопительством. К своим "благодетелям" он относится с явным презрением. Из наблюдения над жизнью у него сложилась своя философия: "В природе все виды пожирают друг друга, а в обществе друг друга пожирают сословия". В обществе, где он

живет, полностью стерлись понятия добродетели и порока, их содержание меняется соответственно интересам сильнейших, т. е. знатных и богатых. Деклассированный интеллигент, Рамо презирает это общество, но он к нему приспособливается. Наглый циник, беззастенчивый негодяй, он сознательно выбирает общественный паразитизм и восхваляет его. Опровергая философию Рамо, Дидро говорит о великой роли труда в социально-историческом развитии человечества и вместе с тем показывает полную негодность, упадок "старого порядка", который развращающе влияет на людей и порождает паразитизм.

Племянник Рамо отличается полной искренностью. Он признается, что он "невежа, дурак, безумец, нахал, лентяй". Он страдает оттого, что ради куска хлеба приходится унижать себя. Он знает, что в каждом человеке есть достоинство, данное ему самой природой, а презрение к себе - это подлинная мука сознания. Ничтожные люди многого для себя добиваются подлостью, значит, считает он, и ему можно лгать, клясться, обещать и не выполнять обещаний, сводничать. Его безнравственность порождена обществом. Поступки таких людей, как Рамо, замечает философ, человека столь яркой индивидуальности, полной жизненных сил и энергии, заставляют людей задумываться, одобрять или порицать, т. е. двигаться вперед.

В романе "Жак-фаталист" (1773 - 1774) Дидро критикует традиционные приемы, свойственные роману предшествующей эпохи, и создает, во многом под влиянием Стерна, новаторское произведение. На первый взгляд, композиция романа кажется нарочито беспорядочной; в роман включен диалог, в нем много отступлений, скачков мысли. Однако на проверку оказывается, что это логически стройное повествование, в котором каждая его часть имеет важное значение для выявления глубокой идейной значимости общего замысла. Жак и его ничем не примечательный хозяин путешествуют неизвестно куда, неведомо с какой целью. По дороге Жак рассказывает хозяину историю своей первой любви. Но основное внимание Дидро уделяет повествованию о тех событиях, которые этот рассказ сопровождают: в романе описываются происшествия, случившиеся по дороге, остановки на постоянных дворах; в роман включены вставные новеллы. Есть в романе и глубокий психологический анализ, и достоверное изображение парижских, крестьянских, монашеских нравов.

Но главное в "Жаке-фаталисте" - его философское содержание. Жизнь Жака полна радостных и печальных неожиданностей. События романа развиваются так, что они оказываются полностью неподвластными воле персонажей. Эти события могут показаться случайными, и можно подумать, что они предопределены силами, которые выше человеческого понимания. Но это только первое впечатление. Мудрый неунывающий Жак понимает фатализм не как покорность судьбе или случайности. Он эпикурейски стремится получать от жизни наслаждения и стоически переносит невзгоды, повторяя, что "так было предписано свыше". Наделяя материю главным ее свойством - чувствительностью, Дидро все происходящее в мире воспринимал как взаимодействие причин и следствий. Любое событие романа - это неизбежный результат конкретных причин. Фатализм-детерминизм Дидро отличен от религиозной идеи предопределения. Эта идея предполагает, что связь причин и следствий для человека остается тайной, она подвластна только Богу; согласно Дидро, человек вполне способен постичь взаимосвязь причин и следствий. Жак познает законы детерминизма обычным жизненным опытом. Большую роль играет в романе и социальная критика - осуждение вредного паразитического существования церкви и монастырей, суда, где царят продажность и подкуп, несправедливая налоговая политика. Дидро выражает свое сочувствие нищему, обобранному народу.

Многогранная просветительская деятельность и творчество Дидро, подвижничество в издании "Энциклопедии", смелые философские идеи поставили его в ряды крупнейших деятелей не только французской, но и мировой культуры.

## ГЛАВА 12.

### РУССО И РУССОИЗМ

Жан-Жак Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712 - 1778) в большей мере, чем кто-либо из французских просветителей, может быть назван предтечей, идейным провозвестником Французской революции. Женевец по месту рождения и гражданству, Руссо по национальности был французом: его предки-протестанты еще в эпоху религиозных войн эмигрировали в Швейцарию. Сын часовщика и учителя танцев, Руссо безуспешно пытался овладеть хоть каким-нибудь ремеслом: ранняя тяга к вольной жизни привела к тому, что в 1728 г. он покинул Женеву. В Савойе он принял католичество. За десять лет Руссо посетил многие города и в 1742 г. оказался в Париже, где бывал наездами и ранее. Философы-просветители Дидро, д'Аламбер, Кондильяк, Гримм радушно приняли его в свой круг. В прежние годы Руссо выучился музыке и в Париже предложил изобретенную им новую систему цифровой записи нот. Он писал оперы, которые не без успеха были представлены на французской сцене. Руссо принял участие в конкурсе, объявленном Дижонской Академией наук, и создал два своих знаменитых "Рассуждения". Но философские трактаты Руссо вызвали недовольство правительства, и ему пришлось уехать в Швейцарию, где он вновь принял кальвинизм. Вскоре Руссо, однако, возвращается во Францию. В 1758 г. он пишет ответ на статью д'Аламбера о Женеве, предназначенную для "Энциклопедии". В этом "Письме д'Аламберу о зрелищах" Руссо решительно и резко отверг предложение д'Аламбера открыть в Женеве театр. Он убежден, что театр вовсе не будет способствовать оживлению общественной жизни и воспитывать хороший вкус у обитателей города, как полагал д'Аламбер. Руссо подвергает критике французский театр, который, как он полагает, развращает зрителя, и противопоставляет театральным спектаклям патриархальные развлечения, которые, по его мнению, являются залогом нравственной чистоты, простоты и приличия. Обличая современный театр, Руссо стремится к его обновлению, считая, что главное назначение театра - быть национальным и народным. Это сочинение стало причиной того, что Руссо полностью отошел от энциклопедистов; порвал он и с Вольтером, который резко отвергал многие воззрения Руссо, что в дальнейшем вызвало резкую полемику, названную "ссорой философов" Руссо много работает, его сочинения, особенно "Эмиль" (1762), вызывают активные преследования властей, и Руссо вынужден вновь оставить Францию. Однако и родина закрыла перед ним двери. Тогда Руссо принимает приглашение философа Д. Юма и едет в Англию. Там и была написана первая часть "Исповеди". Под влиянием быстро прогрессирующего психического расстройства (мания преследования) Руссо поссорился с Юмом, всюду видя лишь недоброжелателей. Он с трудом добрался до Франции, затем постоянно менял города, скрывался под чужими именами, опасаясь гонителей. В 1770 г. он поселился близ Парижа, где и провел последние восемь лет жизни. За это время он закончил "Исповедь", написал несколько философских сочинений. Умер Руссо 2 июля 1778 г. В 1794 г. по постановлению Национального конвента прах Руссо был торжественно перенесен в Пантеон.

Руссо был одним из виднейших представителей европейского сентиментализма, который стал для него методом философским и творческим. Отрицая примат разума и рассудочной логики, Руссо утверждал, что действительность познается при помощи интуиции, чувств; в чувстве он видит основную сферу сознательной деятельности человека. Даже демократизм творчества Руссо, его ориентация на трудящиеся третьесословные элементы в конечном счете связаны с его верой в силу человеческих чувств: Руссо утверждал всеобщее равенство, ибо всех людей уравнивает дарованная природой способность чувствовать. Главная задача искусства заключается в том, чтобы трогать человеческие сердца, воспитывать чувствительность; любое художественное произведение должно быть излиянием сердца художника.

Свое творчество Руссо начал как автор философских трактатов "Трактат о науках и искусствах" (1750) ставил целью определить общественную и нравственную роль наук и искусств. Руссо приходит к выводу, что их развитие оказывает самое пагубное воздействие на общественную жизнь и мораль. Он обращается к современности и утверждает, что расцвету наук и искусств соответствует развращенное состояние общества: в этом обществе

гибнет личность, испорчены нравы, забыта естественная добрая природа человека, и все это во имя ложных благ цивилизации. В историческом обзоре влияния наук и искусств на жизнь отдельных народов (древних египтян, греков, римлян, византийцев) он отмечает, как постепенно под влиянием роскоши, цивилизаций развращались нравы и угасали добродетели. Пока Руссо осуждает цивилизацию только с этической точки зрения.

"Рассуждение о причинах и основаниях неравенства среди людей" (1755) свидетельствует о том, что Руссо увидел оборотную сторону буржуазного прогресса. Он исследовал причины бедственного положения народных масс и понял, что его источником является неограниченное господство частной собственности. Как все просветители, Руссо исходил из положения, что естественное состояние предшествует появлению законов и государств. Он рассматривает последовательные этапы в развитии человечества и начинает с изучения дикаря, "естественного человека" и "естественного состояния". Для него дикарь - это хорошо организованный представитель животного мира, которым руководят два инстинкта - самосохранения и сострадания. По природе дикарь не зол: ему свойственны простые, легко удовлетворяемые физические потребности; простейшие психические акты дикаря, связанные с ограниченными потребностями, мягки и сдерживаются состраданием, выполняющим в "естественном состоянии" роль закона. По природе, утверждает Руссо, "люди равны, словно звери". Их отличают лишь природные свойства, но эти различия не оказывают влияния на жизнь дикарей. Дикарь лишен инстинкта общности, он не создан природой социальным существом; у дикарей нет языка, они не ведут "оседлого" образа жизни. Дикари не знают, что такое "твое" и "мое", и, как следствие этого, им не знакомы зависимость и раболепство. Этот период Руссо называет "детством человечества" и утверждает, что так люди жили веками и природа не готовила их для общественной жизни.

Но, в отличие от других животных, человек обладает способностью совершенствоваться, что стало причиной дальнейшего развития человечества и происходило под влиянием внешних причин: в поисках новых средств добывать пропитание люди начинают объединяться в маленькие общества, жить оседло; у них появляются язык, первые примитивные орудия. Теперь становятся более заметными их природные физические и умственные различия. Законов в этих сообществах еще нет, но уже появились общественное порицание и кровная месть. Это был долгий и, по мнению Руссо, самый счастливый период в развитии цивилизации, названный им "юностью человечества". Однако первые признаки цивилизации (появление огня, изобретение орудий труда, оружия для защиты и нападения) вносят известное расслоение среди людей и порождают неравенство. Чем больше развивается материальная и духовная культура, тем больше люди отделяют себя от природы. Неравенство становится характерной чертой общественного устройства.

Неравенство утверждается с появлением собственности, особенно на землю. Для охраны собственности постепенно появляется авторитарная власть, государство, которое было плодом договора собственников между собой. Так, государство юридически устанавливает власть сильных над слабыми, немногих над многими. Этот период в жизни людей Руссо называет "дряхлостью человечества". Руссо замечает, что прогресс человечества - это прогресс неравенства в двух его видах: в различии природных свойств индивидов и в общественном плане (неравенство сословное и имущественное; именно в последнем и заключается, по мысли Руссо, источник современных общественных бед). Руссо диалектически обнаруживает антагонистический характер прогресса, он видит противоречия в социальном развитии, в смене форм общественных отношений и доказывает, что рост цивилизации сопровождается усилением политического неравенства и эксплуатацией народа. Руссо предлагает реформы, чтобы избежать "одряхления" человечества. Он исходит из убеждения, что современные ему люди, испорченные цивилизацией, уже не могут вернуться к "естественному состоянию". Собственность стала незыблемой основой общества; уничтожить, отнять ее нельзя, поэтому Руссо предлагает распределить ее равномерно, чтобы предупредить чрезмерное накопление и обнищание. Тем самым он проповедует эгалитарный социализм.

"Общественный договор" (1762) - это трактат по истории и теории государственного права, в нем Руссо выразил свои социально-политические воззрения. По существу, это подробно изложенная идеальная конституция, которая, по убеждению писателя, может обеспечить любому государству максимум свобод и равноправие граждан. Руссо считает, что главное - не в форме государственного правления, а в характере отношения власти с населением страны. В основе любого государства должен лежать общественный договор между правительством и народом. Цель этого договора - благо всех граждан; он гарантирует основные их права - свободу, равенство, неприкосновенность собственности. Абсолютная власть принадлежит народу, а законодатель - лишь агент общей воли. Любое правительство должно быть под постоянным контролем народа и может быть им упразднено, если оно нарушит договор. Народ же, имея суверенные права, обязан их уважать, быть преданным принципам религии, морали, выполнять законы. Тех, кто не повинуется общей воле, не исполняет гражданских обязанностей, общество принуждает к повиновению.

Философские воззрения Руссо находятся в полном единстве с его художественными взглядами. Это проявилось в его знаменитых романах. "Эмиль, или О воспитании" (1762) - философский роман-трактат, который посвящен изложению методов и задач идеального естественного воспитания ребенка, в результате которого можно создать тип идеального человека, свободного от влияния ложной цивилизации. Весь роман - это утопия. В нем шаг за шагом показана жизнь главного героя Эмиля, от его рождения до вступления в брак. Система воспитания Руссо основывается на принципе: "Все прекрасно, когда оно выходит из рук Творца, все портится в руках человека". Из этой посылки Руссо выводит как задачи идеального воспитания, так и цели воспитателя. Чтобы усилить благотворное влияние природы, надо изолировать воспитанника от окружающего общества. Дворянин Эмиль растет в деревне, он не знает соблазнов, не знаком с общепринятыми нормами парижской жизни. Чтобы сохранить в неприкосновенности естественные чувства добродетельного по природе питомца, Руссо предлагает рациональный курс физического воспитания, а также воспитания интеллектуального (обучение наукам возможно только по наглядной системе, в знакомстве с природой; недаром Руссо почти полностью исключает чтение из области воспитания, делая исключение для двух книг "Жизнеописаний" Плутарха и "Робинзона Крузо" Дефо). Руссо настаивает на необходимости овладеть полезным для жизни ремеслом (Эмиль становится превосходным плотником). Но главное - это воспитание души ребенка и прежде всего - чувствительности, которая заключает в себе способность сострадать другому, быть мягкосердечным, человеколюбивым. Воспитание чувствительности возможно лишь в том случае, если окружающие внимательны и чутки к ребенку, уважают в нем личность.

В понятие добродетели у Руссо входит и религиозное чувство. Наиболее полно свое отношение к религии писатель выразил именно в этом романе, в разделе "Исповедание веры Савойского викария". Действительно Руссо считает, что идеальная религия отвечает требованиям природы и естественным человеческим чувствам. Сама религиозность имеет два истока - культ природы и культ человеческого сердца. Такая религия естественна, утверждает Руссо, и всякий человек, подчиняясь инстинкту, должен верить в Верховное Существо, создавшее природу и человека, наделив его сердцем и совестью. Следовательно, религиозное чувство - это глубоко интимные переживания. Храм такой религии вся природа и сам человек. Эта идеальная религия не нуждается в культовых формах и догмах, она внецерковна, свободна и индивидуальна и требует только одного - искренних чувств и добрых дел.

Подлинной энциклопедией руссоизма стал роман "Юлия, или Новая Элоиза" (1761). В названии романа Руссо обращается к имени возлюбленной знаменитого средневекового философа Пьера Абеляра: трагическая история их любви была хорошо известна его современникам. Роман эпистолярный: форма писем придавала его повествованию ощущение достоверности, правдивости и помогала глубоко проникнуть в мир человеческих переживаний. Это также философский роман, наиболее полно раскрывший мировоззрение Руссо. В нем с наибольшей четкостью проявился и творческий метод Руссо: основные проблемы - культ добродетели и природы - решаются в романе с помощью "сердечного

воображения"; герои романа стали идеальным воплощением концепции человека в понимании Руссо; чувствительный аспект проявляется в описании волнений сердца, патетики любви, отчаяния страсти; в романе выражена душа автора, его повествование "жжет бумагу".

Важное место отводится в романе и аспекту социальному: Руссо решительный противник социального неравенства, сословных предрассудков. Именно тема неравенства общественного положения легла в основу фабулы романа, в котором повествуется о любви дворянки Юлии и ее учителя-философа скромного плебея Сен-Пре. Сословные предрассудки подвергаются прямому осуждению (особенно в письмах Эдуарда Бомстона, друга Сен-Пре, которые представляют собой целые трактаты). В романе, главным образом в письмах Сен-Пре из Парижа, критикуется современная цивилизация: вежливость и культура французов служат лишь их порокам, всюду царят ложь и лицемерие. Особенно яростно критикуются семейные нравы; брак во Франции предстает в романе только сделкой, а семья - фасадом, прикрывающим разврат. В письмах Сен-Пре, наблюдавшего жизнь диких народов во время кругосветного путешествия, восхваляется "естественное состояние" человека, живущего на лоне природы.

Шесть частей романа разбиваются на две книги. В первых трех частях Руссо изображает естественное чувство, которое разрушает общественные преграды, все условности цивилизации, - это любовь Юлии и Сен-Пре. Последние три прославляют нравственный долг, говорят об обязанностях общественного человека; это история замужества Юлии, вынужденной стать по воле отца женой равного ей по общественному положению Вольмара. Однако никакого противоречия между пафосом чувства и пафосом добродетели не существует. Критика цивилизации у Руссо отнюдь не означает призыва разрушить общество и вернуться к "естественному состоянию", губельного для современного испорченного человека. Противоречия между природой и цивилизацией Руссо считает возможным разрешить их слиянием: общественные учреждения, науки, искусства, а главное, отношения между людьми должны проникнуться "естественной нравственностью"; тогда общество станет второй природой для человека. Пропаганда "естественной нравственности" - это единственно достойная цель философии и литературы.

В первых трех частях Руссо показывает человека и общество такими, каковы они есть, и приходит к выводу, что человек в этой среде не может быть счастлив. Счастью человека мешают причины внешние - уродливый социальный строй, сословные преграды между любящими, которые сметаются, однако, естественными пылкими чувствами героев. Но существуют и причины внутренние нравственные: неестественные условия могут испортить даже самые благородные натуры; общество препятствует проявлению естественных чувств, которые существуют как запретные. Поэтому герои вынуждены прибегать к притворству, расчету, чтоб быть вместе, быть счастливыми; они нарушают не только несправедливые социальные законы, но и законы "божеские и человеческие" (связь Юлии и Сен-Пре получает огласку, это вызывает болезнь и смерть матери Юлии; выходя замуж, Юлия поначалу была готова к любви втроем, впоследствии она ужасается своей готовности предаться греху). Дурное общество словно подменило их благородные натуры, они забывают про долг по отношению к окружающим.

Руссо был убежден, что страсть сама по себе не низка, в страсти кроются глубокие и благородные силы. Но, говорит Руссо, "чувствительная душа - это роковой подарок неба". И не только потому, что чувствительный человек больше страдает, но и потому, что страсть может привести к забвению добродетели, к нарушению нравственных норм. Недаром Руссо рисует благотворность брака без страстной любви: брак - это отношения социальные, основанные на взаимных обязанностях. Вольмар - бесстрастный мудрец - слушается в первую очередь голоса разума. Ему неведома страсть, он иначе любит Юлию: он знает про ее любовь к Сен-Пре, но знает и то, что брак ее с плебеем невозможен; он женится на ней, чтобы сохранить к ней уважение окружающих и дать ей возможность самой уважать себя. Сама Юлия испытывает уважение и доверие к мужу, она любит детей и обретает новое

счастье в выполнении обязанностей жены, матери, хозяйки дома. В своем семействе она ощущает полноту сердца, а это - тоже состояние любви.

В последних частях речь идет о том, какими должны быть человек и общество, т. е. ставится проблема возрождения человеческой природы, которая, по мнению Руссо, безнадежно испорчена цивилизацией. Руссо рисует утопию возрожденного человечества: в Кларане, поместье Юлии и Вольмара, царят мир, порядок и счастье. Руссо подробно рассказывает о правилах ведения хозяйства, выдвигая свою финансовую, экономическую теорию: Вольмары небогаты, но разумное отношение к хозяйству помогает им приумножить состояние. Речь идет об отношениях и между слугами и господами (которые заключаются в выполнении взаимных обязанностей, в совместных развлечениях); и между родителями и детьми (воспитание - это прежде всего формирование характера и ума, а не формальное обучение наукам); и между мужем и женой (которые строятся на взаимном доверии и уважении).

В этих новых естественных условиях рождается новый человек и новая нравственность. Свобода, царящая в Кларане, укрепляет в душе Юлии пошатнувшееся ранее чувство долга, которое обязательно должно быть присуще человеку, живущему в обществе и связанному с окружающими взаимными обязательствами. Чувство долга и лежит в основе добродетели, без которой "нет жизни порядочному человеку". Поэтому и счастливым может быть лишь тот, кто осознает, в чем его долг, и кто получает удовольствие от выполнения этого долга. Юлия страстно любит Сен-Пре, но теперь она понимает, что "естественная нравственность" основана на добродетели, добиться которой можно лишь путем самопреодоления. Юлия преодолевает страсть к Сен-Пре, она достойная правительница Кларана, она - добродетельная гражданка, преданная жена и любящая мать.

Действие романа происходит, в основном, в Швейцарии, у подножия Альп. Природа в нем играет существенную идейно-смысловую и художественную роль. Пейзажи описаны детально и воспринимаются эмоционально: прекрасные швейцарские ландшафты как бы сопровождают всему происходящему; жизнь природы сопоставляется с обществом, недаром описание пейзажей Швейцарии контрастирует с картинами парижской жизни. И до Руссо пейзаж неоднократно был объектом изображения в литературе, но он служил в основном украшением, поэтическим иносказанием; у Руссо же природа - подлинная соучастница событий, советчица и утешительница.

Свою жизнь, полную гонений и лишений, скитальческую и беспорядочную, Руссо изложил в "Исповеди" (1766 - 1769; опубл. 1782 - 1789), которую признают самой искренней автобиографией в мировой литературе. Целью Руссо было создать "сделанный с натуры, совершенно правдивый и точный свой портрет". Он последовательно описывает события своей жизни, излагает историю своей души и историю формирования образа мыслей. Руссо подробно описывает свои поступки, он их объясняет особенностями своего характера. Руссо утверждает, что был рожден чувствительным и добрым, что искренне стремился к общению - к дружбе, к любви, что всегда отличался независимостью нрава. Но эти природные качества привели его к полному разочарованию в людях и жизни; друзья не поняли его и предали. Первые шесть книг "Исповеди" исполнены оптимизма, восторженного отношения к жизни и людям; последние шесть проникнуты горечью, подозрительностью. Он, в частности, осуждает своих соратников по "Энциклопедии", отстаивает свою правоту. Но в "Исповеди" он говорит не только о своих достоинствах и недостатках - он подводит итог важным философским размышлениям всей своей жизни, касающимся таких проблем, как значимость личности, понимание сложности и противоречивости ее развития; культ природы, ощущение которой неотделимо от душевного мира человека и следование законам которой - это залог жизни добродетельной, простой и чистой, постоянное острое ощущение социальной несправедливости и стремление к гражданскому переустройству. Глубокий самоанализ сочетается в "Исповеди" с пониманием ценности духовной жизни человека, его достоинства и значимости. Автор не просто следует рационалистической схеме изложения обширного материала, а как бы ведет постоянный страстный диалог с самим собой: он оспаривает

собственные точки зрения, беспощадно разоблачая недостатки своего характера. "Исповедь" оказала огромное воздействие на развитие литературного процесса в дальнейшем. Ее автор нашел новый подход к анализу внутреннего мира человека, и этот подход определялся своеобразной структурой авторского сознания. Руссо умел сочетать объективную оценку личности и обстоятельств и субъективное их восприятие, став одним из подлинных мастеров исповедальной литературы.

Обширное творчество Руссо породило целое идейное движение, названное руссоизмом, которое повлияло на творчество современников и на дальнейшее развитие политической, этической, педагогической, эстетической мысли во Франции и в Европе.

Последователем Руссо был Пьер-Амбуаз-Франсуа Шодерло де Лакло (Pierre-Ambroise-Francois Choderlos de Laclos, 1741 - 1803), автор единственного романа, который прославил его имя, - "Опасные связи" (1782). В нем с удивительной правдивостью отражена жизнь людей светского общества. И хотя в романе нет широты социального охвата событий, он имеет большую философскую и общественную значимость, ибо в нем описаны люди и события, типичные для предреволюционной эпохи. Главные герои романа - виконт де Вальмон и маркиза де Мертей; основное дело их жизни - любовь, хотя они лишены способности любить; их единственная цель - соблазнять и губить соблазненных. Люди изощренного ума, лицемеры, воплощение коварства и жестокости, они умеют проникнуть в души других. Вслед за Руссо, Шодерло де Лакло разоблачает цивилизованного человека, показывая, что главным источником безнравственности и испорченности его героев становится порочная рассудочность, вскормленная праздностью, скукой и пресыщением. Такая рассудочность бесплодна, она причиняет зло, приводит к холодной жестокости, сухости ума, к полному моральному разложению, способствует тому, что следующие ей люди утрачивают все связи с миром. Зловещие герои Лакло страшны не только потому, что они предельно развращены, но и потому, что бесчувственны и бездушны. Развязка романа, хотя и не лишена дидактичности, жизненно верна: судьба каждого из персонажей - неизбежна, она обусловлена его характером и поступками. Лакло не смог вознаградить добродетель, ибо он следовал жизненной правде, но он решительно покарал порок.

Одним из самых пламенных почитателей и последователей Руссо был Жак-Анри Бернарден де Сен-Пьер (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, 1737 - 1814), оставивший большое творческое наследие: книгу очерков "Путешествие на Иль-де-Франс" (1773), философские сочинения "Этюды о природе" (1784 - 1787), "Гармонии природы" (1815), повесть "Индийская хижина" (1791), рассказ "Суратская кофейня" (1791). Как и Руссо, Бернарден де Сен-Пьер пропагандировал культ природы, которая создана Творцом для удовлетворения потребностей человека и с которой связано понимание добродетели, а также культ чувствительности. В романе "Поля и Виргиния" (1778), который первоначально входил в четвертый том "Этюд о природе", с наибольшей полнотой отразилось мировосприятие автора, основанное на сочетании культа природы и чувствительности. В романе повествуется о счастливой жизни и печальном конце двух юных людей, которые живут на лоне тропической природы. Бернарден де Сен-Пьер не случайно назвал свое сочинение разновидностью пасторали: Поля и Виргиния походят на героев эклога - они чисты, невинны, живут вдали от порочной цивилизации. Но, в отличие от традиционной пасторали, Бернарден де Сен-Пьер достоверно и живописно рисует реальную, хотя и далекую страну; кроме того, представления о земном рае развенчиваются, и герои его погибают. Вторжение цивилизации в жизнь Поля и Виргинии оказывается губительным. Большую роль в романе играют чувства дружбы, сердечной привязанности, а также непосредственное ощущение пейзажа, большим мастером в создании которого был Бернарден де Сен-Пьер; язык его прозы колоритен и богат.

Однако чувствительность, утопизм и филантропизм социально-политических воззрений Бернардена де Сен-Пьера ограничивают общественные горизонты его творчества. Он не помышляет о необходимости социального переустройства общества.

Гражданская сторона мировоззрения Руссо с большой полнотой проявилась в

творчестве иных его последователей. Один из них - Луи-Себастьян Мерсье (Louis Sebastien Mercier, 1740 - 1814). Руссоизм в самом демократическом его проявлении определил основы мировоззрения писателя. Деятельность Мерсье и его творчество отличались большой разносторонностью, но всюду он проводит идеи Руссо, касается ли это отношения к проблемам природы, государства и права, религии, морали, воспитания и т. д. В философском романе "Дикарь" (1767) устами индейца Задзема повествуется о "естественной" жизни в нетронутых лесах Америки, полной безоблачного счастья, до тех пор пока страна не стала жертвой колонизаторов, принесших с собою все ужасы цивилизации. Утопический роман "Год две тысячи четыреста сороковой" (1770), являющийся сатирой на общественно-политические порядки во Франции, стал образным воплощением социально-правовых положений Руссо, изложенных в "Общественном договоре". Речь идет в романе и о будущем Франции, когда земли будут справедливо распределены и отданы в собственность счастливым и свободным землевладельцам; города превращены в сады; новые люди, воспитанные по системе Руссо, будут отличаться простотой нравов и добродетелями; восторжествует идеал общественного и государственного устройства. Мерсье был и автором книги очерков, посвященной описанию современных ему быта и нравов, - "Картина Парижа" (1781 -1788), в которых постоянно противопоставляется богатый Париж, погибающий в пороках излишеств и извращений, и Париж-труженик, бедствующий, голодный, лишенный самого необходимого для элементарного существования. Мерсье писал также литературно-критические, философские, лингвистические труды.

Большое значение имеет его реформа в области драматургии, которая основана на главных эстетических идеях Руссо и Дидро. В трактате "О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве" (1773) Мерсье отмечает, что Руссо не отрицает театра вообще, но отвергает те принципы, которые определяли содержание пьес и спектаклей, по ним поставленных. Сам Мерсье, восприняв уроки Шекспира и будучи противником классицистской трагедии, вслед за Руссо становится пропагандистом народного театра. Он требует актуальной социальной тематики, жизненной обусловленности и общественной значимости характеров персонажей; он хочет, чтобы театр воспитывал гражданские добродетели и героизм, чтобы в театре отражалась жизнь социальных низов, а "высокая" тематика преследовала бы высокие воспитательно-гражданские цели. В своих драмах ("Разрушение Лиги, или Сдача Парижа", 1782; "Портрет Филиппа II, короля испанского", 1785, и др.) он обращается к истории, чтобы найти в ней причины существующего зла и с ее помощью бороться против фанатизма и тирании. В социально-бытовых драмах ("Судья", 1774; "Тачка уксусника", 1776; "Дезертир", 1782) Мерсье отражает нарастание социальных конфликтов в современном обществе. Взгляды Мерсье отличались филантропизмом и утопичностью, но, убежденный последователь Руссо и Дидро, он как бы подводил итоги идейной и эстетической борьбы, которая отличала французское Просвещение.

Горячим и восторженным поклонником Руссо был и Никола Ретиф де Ла Бретон (Nicolas Restif de la Bretonne, 1734 - 1806), бургундский крестьянин, огромным трудом и невероятными усилиями пробивший себе путь в литературу. Он - автор более 150 томов сочинений, и все его творчество - подлинно плебейское по самой своей сущности. Он был превосходным знатоком крестьянского быта, жизни низов Парижа, с судьбой которых связал свои собственные интересы. В романе "Совращенный поселянин, или Опасности города" (1775) главной темой становится типично руссоистская тема столкновения добродетельного, не искушенного соблазнами цивилизации крестьянина Эдмона с пороками, царящими в Париже: доверчивый Эдмон делается преступником, им овладевают дурные страсти. В приложении к роману автор приводит придуманный им устав земледельческой общины, где трудится сто крестьянских семей, жизнь которых протекает в приносящем им радость труде и невинных забавах. К описанию картин коммунистической общины Ретиф де Ла Бретон обращается не раз. В серии книг "Странные идеи" (1769 - 1789) он описывает существование подобной общины в условиях городской жизни. А в романе "Южное открытие" (1781) прославляется вслед за Руссо идеальная жизнь на лоне природы, свободная от

развращенного влияния преступной цивилизации, т. е. подлинный золотой век. В этих утопических сочинениях Ретиф де Ла Бретон детально описывает законы эгалитарно-социалистического общества.

Воздействие "Исповеди" Руссо наиболее полно и отчетливо проявилось в шестнадцатитомном сочинении "Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце" (1794 - 1797), где, повествуя о своей жизни, автор откровенно описывает борьбу в своей душе высоких и низких побуждений, свои подъемы и падения. Ретиф де Ла Бретон глубоко проникает в человеческую натуру, он в состоянии постигнуть ее противоречия и тайные помыслы.

Большой интерес представляет его серия новелл под названием "Современницы" (1780 - 1783, т. 1 - 42), которая посвящена главным образом положению женщины, ее важной роли в обществе - в труде, в быту, в семье. Особое внимание уделяется воспитанию женщины. Ретиф де Ла Бретон создает огромную галерею женских типов, представляя различные социальные круги, разного рода профессии, особо выделяя тех, кого относили к низам общества. Женщину-труженицу (крестьянку, работницу, прачку, белошвейку, модистку, актрису) он противопоставляет светским дамам и куртизанкам, о которых пишет с откровенным возмущением. Это произведение, как и все остальные, отличалось тщательно документированным отражением жизни и прямо выраженной демократической направленностью.

Влияние руссоизма на литературную и философскую жизнь Европы конца XVIII - XIX вв. было поистине огромно. Социально-политические идеи Руссо получили отражение в теории утопического коммунизма, сформулированной Габриелем Мабли (1709 - 1785) Они оказали также большое влияние на деятелей Французской революции, определив многие важнейшие принципы Декларации прав гражданина и человека, взгляды представителей различных течений в революции. Горячим поклонником Руссо был, в частности, вождь якобинцев Робеспьер; он и его сторонники проповедовали руссоистский культ добродетели и чувствительного сердца, преклонение перед природой, культ "Верховного Существа".

К руссоизму восходят и романтическое представление о мире у Шатобриана, взгляды социалистов-утопистов XIX в. (Фурье, Сен-Симон), демократические идеи Жорж Санд. Под влиянием руссоистского культа природы, чувствительности, индивидуализма, утопизма находились мадам де Сталь, Сенанкур, Ламартин, А. де Виньи, Мюссе, Гюго. Вне Франции можно отметить влияние Руссо и его последователей на культуру Германии (Кант, Фихте, Гете, Шиллер), Италии (Уго Фосколо), Англии (Голдсмит, Бернс, Байрон, Шелли, Вордсворт), России (Н. М. Карамзин, А. Н. Радищев, А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой).

## ГЛАВА 13.

### ТВОРЧЕСТВО БОМАРШЕ

Жизнь и творчество Пьера-Огюстена Карона де Бомарше (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732 - 1799) можно расценить как общественный подвиг: его деятельность была протестом против социальных устоев "старого порядка". Сын ремесленника-часовщика и часовщик сам, он начал с того, что изобрел анкерный спуск в часовом механизме (что свидетельствовало о его таланте механика) и сумел отстоять свое изобретение, присвоенное одним королевским часовщиком. Так, он, подмастерье, выиграл свой первый процесс, посягнув на существующую систему и нарушив установленный порядок. Его заказчиками становятся королевская семья, знать, богатые финансисты. Постепенно Бомарше занимает видное положение в обществе, получает важные должности. Он приобщается к финансовым, банковским, коммерческим операциям. Бомарше предприимчив и часто удачлив. В 1764 г. он в первый раз отправляется за границу - сначала в Испанию, где выполняет поручение французского правительства, связанное с деликатными политическими и экономическими обстоятельствами, в 70-е годы он несколько раз посещает Англию, Голландию, Австрию. Целью его поездок было выполнение различных дипломатических поручений. Он убеждает французское правительство оказать помощь Северной Америке в ее борьбе с метрополией.

Обладая редким дипломатическим даром, Бомарше ведет тайные переговоры с американскими агентами, заключает договор между Францией и Америкой и снабжает повстанцев оружием.

В 1773 - 1778 гг. Бомарше пришлось вести длительный судебный процесс по наследству со своим противником графом де Лаблашем. Этот процесс, выигранный им в конце концов, превратился в борьбу с королевским правосудием и самим королем; Бомарше выводит свое дело из узкой судейской сферы и делает его общественным событием. Кроме того, в 1777 г. Бомарше учреждает общество драматургов, которые в те времена находились в полной зависимости от книгоиздателей и актеров, и добивается признания авторского права. Он отдает все свои силы и все состояние для того, чтобы осуществить издание произведений Вольтера, две трети сочинений которого находились под запретом

В 1783 - 1790 гг. ему действительно удается издать собрание сочинений Вольтера в 70 и 92 томах. Считая суеверие "самым страшным бедствием рода человеческого, поскольку оно оушуа ет простодушных, преследует мудрых, сковывает целые народы и сеет всюду страшные беды", Бомарше живо интересуется новыми открытиями в области науки. Ум, мужество, активность духа проявил Бомарше и в годы революции. Он снабжал Эволюционные войска оружием. В 1792 г. Бомарше был арестован но чудом избежал смерти, эмигрировал, а в 1793 г. вернулся на родину добившись снятия с себя обвинений. Во времена якобинской диктатуры и во времена Директории он пользуется заслуженным почетом.

Активная общественная деятельность Бомарше постоянно сопровождалась литературным творчеством - и публицистическим, и художественным. Его прогремевшая по Франции судебная тяжба нашла отражение в "Четырех мемуарах для ознакомления с делом Пьера-Огюстена Карона де Бомарше" (1773 - 1774), которые имели огромный успех. В "Мемуарах" Бомарше осудил все формы угнетения, несправедливости и тирании. С первого взгляда Бомарше ничего не обобщает, не пытается философствовать, он только излагает собственное дело: рассказывает о причинах конфликта, дает подробный отчет о ходе следствия, излагает претензии к нему и воспроизводит свои ответы противникам. Но автор ведет за собой читателя, его повествование увлекательно, язык остер, доводы убедительны. Читатель сразу понимает, насколько двусмысленным было положение судьи, насколько прав был Бомарше. Используя свой полемический талант и художественный дар, Бомарше пишет "Мемуары" словно комедию, его противники выглядят персонажами комическими и сцены, в которых они действуют, полны комизма (особенно те, где приводятся словопрения Бомарше с судьей Гезманом и его женой). Он осуждает общественные законы, свойственные "старому порядку". Бунт Бомарше носил социальный характер, ибо он протестовал против режима абсолютной монархии. Бомарше боролся против парламента как института, который был превращен в реакционное бюрократическое учреждение. "Мемуары" были сожжены рукой палача, но их автора единодушно признали "великим гражданином".

Позднее, после полной победы, Бомарше пишет философское сочинение "Простейшие мысли о восстановлении парламента" в виде доклада королю, где он формулирует свои политические взгляды: власть короля не дается свыше, и законы создаются не по произволу правителя; они должны иметь естественное основание и предназначены для блага народа; законы неприкосновенны, следование им обеспечивает гарантии свободы и политической неприкосновенности; справедливые законы воплощают договор между государем и народом, который ни народ, ни правительство не имеют права нарушать; любое правительство должно помнить, что власть принадлежит народу.

Художественное творчество Бомарше многообразно и значительно. Вдохновляясь народными фарсами, он пишет так называемые веселые "парады", в которых главные персонажи - простолюдины ("Жан-дурак на ярмарке", "Колен и Колетта", "Семимильные сапоги" и др.). В этих произведениях Бомарше критикует пороки, свойственные абсолютной монархии: в "парадах" можно обнаружить наброски некоторых персонажей, которые появятся затем в более зрелых, прославивших имя Бомарше произведениях.

Драматургическую деятельность Бомарше начинает с написания мещанских драм.

Первой из них - "Евгений" (1767), в которой рассказывается о том, как развратный аристократ соблазнил невинную девушку, - Бомарше предпослал теоретический манифест "Опыт о серьезном драматическом жанре". Он отвергает трагедию, заявляя, что современному зрителю им не могут быть интересны события, которые происходили в Афинах или Древнем Риме, ибо они не учат правилам морали, которые были бы приложимы к обычной жизни. Спектакль должен вызвать у зрителей чувство сострадания, это ставило бы зрителей на место героев и тем самым предостерегало бы их от совершения ошибок. Следуя своим принципам, Бомарше пишет еще одну мещанскую драму "Два друга, или Лионский купец" (1770). Драматические события, которые выпали на долю добропорядочных банкиров, призваны подчеркнуть благородство, чувствительность, самоотверженность героев, движимых либо чувством дружбы, либо любовью и готовых принести себя в жертву ради блага ближнего. Но, несмотря на композиционное совершенство пьесы, герои ее мало напоминали реальные человеческие характеры. Бомарше и сам понял, что серьезный жанр не его удел. Он обращается к комедии.

"Севильский цирюльник" (1775) сначала имел форму "парада", затем оперы, и лишь затем комедия обрела форму, в которой стала известной многим поколениям зрителей. Главным для Бомарше было выразить свою приверженность интересам третьего сословия. Недаром граф Альмавива не без помощи своего слуги Фигаро женится на девушке из буржуазной семьи Розине, которая, любя его, не желает стать его содержанкой. Зрителя поражают динамичность действия, блистательная словесная игра, безупречный механизм интриги. Персонажи традиционной комедии зажили у Бомарше новой жизнью. Опекун Розины доктор Бартоло, ретроград и мракобес, не пытается скрыть свое неприятие нового века: "Что он дал нам такого, что мы должны его восхвалять? Всякие глупости: вольномыслие, всемирное тяготение, электричество, веротерпимость, оспопрививание, хину, энциклопедию и мещанские драмы". Но Бартоло отнюдь не глуп; как человек хитрый и подозрительный, он - опасный противник, к тому же он проницательный психолог: он раскрывает все уловки и Фигаро, и Альмавивы, и Розины. Это предельно достоверный персонаж: будучи сообразительным, Бартоло не теряет достоинства, даже потерпев неудачу.

Много нового привнес Бомарше и в характер ловкого слуги - Фигаро. В его монологах, не имеющих прямого отношения к интриге комедии, звучит авторское "я". Это слуга, который протестует сознательно и всерьез, он открыто осуждает своего господина (в отличие, скажем, от мольеровского Сганареля, суждения которого о Дон Жуане, язвительные и справедливые, никогда не были обращены прямо к хозяину, а выражались в репликах "в сторону"). Слова Фигаро становятся обвинительным актом и против всего общества, посягая на его устои. По традиции Фигаро именует графа "Ваше сиятельство", "Монсеньор", но по существу он не питает к нему никакого уважения. В уста Фигаро Бомарше вкладывает и слова-размышления о "республике литераторов", избличая своих противников, ничтожных "насекомых", мешавших ему творить. Даже современный зритель, уже не понимающий прямых намеков, с увлечением и негодованием слушает этот монолог, потому что он вызывает сочувствие к Бомарше. Острообличительный характер носит образ Базиля. Знаменитая его тирада о клевете словно воссоздает портрет бесчестного советника парламента Гезмана. Это наглый плут, который служит лишь тем, кто больше заплатит. Рисуя образ несправедливого судьи, Бомарше не ограничивается критикой одного порочного человека, он ставит под сомнение справедливость общественной системы, при которой процветают подобные типы.

"Безумный день, или женитьба Фигаро" (1784), которую смело можно считать шедевром сценического искусства и общественным, политическим актом, была подлинной исповедью Бомарше. Недаром Людовик XVI, прочтя рукопись комедии в 1782 г., запретил ставить ее на сцене, заявив: "Если быть последовательным, то, чтобы допустить постановку этой пьесы, нужно разрушить Бастилию. Этот человек глумится над всем, что должно уважать в государстве". Бомарше прекрасно понимал, что причины запрета его пьесы были чисто политическими. Поскольку его главным намерением было бороться с пороками

системы в целом, он не стал ничего сокращать и ничего смягчать в первоначальном тексте комедии и не пошел ни на какие уступки, касающиеся основного содержания пьесы. Борьба за постановку "Женитьбы Фигаро" длилась в течение двух лет. Против Бомарше были король, министры, придворные, духовенство, парламент. Но сам Бомарше, который неофициально занимал пост министра и вершил крупными государственными делами, был нужен правительству, поэтому, хотя король и заявил, что "Женитьба Фигаро" никогда не будет сыграна, победу все же одержал Бомарше. Комедия его предвещала, готовила 1789 год. Недаром Дантон заявил, что "Фигаро покончил с аристократией", а Наполеон назвал пьесу "революцией в действии".

В "Женитьбе Фигаро" герой становится доверенным лицом графа Альмавивы. Он собирается жениться на горничной графини Розины - Сюзанне. Но граф, увлекшись Сюзанной, хочет сделать ее своей возлюбленной, воспользовавшись старинным феодальным правом первой ночи. По ходу пьесы Фигаро ведет с графом упорную борьбу за свое право влюбленного и человеческого достоинство. В конфликте "хозяин - слуга" проигрывает граф. Ум, хитрость, мужество простолюдина Фигаро оказываются сильнее сословных привилегий графа. Комедия Бомарше стала сознательным политическим актом: в ней отрицались произвол, законы, принятые в несправедливо организованном обществе. Благодаря большому политическому опыту, Бомарше сумел правильно оценить силу, но главное слабость абсолютной монархии. Фигаро служил графу, когда считал, что его дело справедливо (помогая браку с Розиной), но он активно и упорно борется с ним, когда тот проявляет жестокость. Фигаро из тех, кто разрушает установленный, но неразумный порядок, меняет сложившиеся несправедливые отношения.

"Женитьба Фигаро" - блестящая комедия интриги; это музыкальная пьеса (вспомним вокальные номера в сцене суда в третьем акте): в ней воссоздана точная и детальная картина нравов Франции (то, что действие происходит в Испании, не обмануло зрителя); история любви, изображенная в пьесе, почти трагична; социальная сатира не знает себе равных на французской сцене. Но главным в пьесе остается характер Фигаро, который наделен многими автобиографическими чертами. Это проявляется в репликах Фигаро, взятых вне контекста пьесы.

Фигаро сразу догадывается о намерениях графа и отказывается отправиться с его поручением за пределы замка: он не намерен трудиться для Альмавивы, задумавшего соблазнить его возлюбленную. Фигаро ведет несколько интриг сразу, считая себя прирожденным царедворцем; он сразу постигает смысл этого трудного ремесла, которое состоит в том, чтобы "получать, брать и просить". Однако он ни за что не допустит, чтобы его оскорбляли, он умеет постоять за себя. Он заявляет графу, что с умом и талантом продвинуться по службе невозможно, что всего добивается лишь раболепная посредственность. Законы же снисходительны к сильным и неумолимы к слабым. Особое значение имеет монолог Фигаро в пятом действии; этот монолог нарушал все существовавшие до того законы драматургии - на протяжении длительного времени на сцене говорит слуга, и не о ходе интриги, а об обществе, о себе, о том, что сильные мира сего не всегда сильны разумом, что они дали себе труд лишь родиться, но не приложили никаких усилий, чтобы достичь своего благополучия.

Так кто же такой Фигаро? Он - молодой человек, жаждущий удовольствий, ради куска хлеба не брезгающий никаким ремеслом, сегодня - господин, завтра - слуга, в зависимости от прихоти судьбы, оратор в минуту опасности, поэт в минуту отдыха, при случае - музыкант, порой - безумно влюбленный; он все видел, всем занимался, все испытал. Таким был и сам Бомарше.

Бомарше живо интересовался проблемой реформы оперы, пытаясь найти приемы, при помощи которых можно было бы передать философское содержание пьесы на языке музыкальной гармонии. Для доказательства правильности своей теории он пишет либретто оперы "Тарар" (1787), музыку к которой создал знаменитый Сальери. Сюжетная канва этой оперы напоминает сюжет "Женитьбы Фигаро": царь Атар хочет завладеть невестой солдата

Тарара. Бомарше разоблачает несправедливость, царящую в обществе, прославляет личное, а не сословное величие человека, выступает не только против министров и вельмож, но и против духовенства и монарха. Бомарше доказывает, что злоупотребление верховной властью приводит к разрушению этой власти. Во вторую редакцию оперы, созданной к годовщине взятия Бастилии (1790), Бомарше вводит новые темы - права на бракосочетание, на развод без участия священников, отмены работорговли и свободы для угнетенных народов.

Своеобразным завершением "Женитьбы Фигаро" стала последняя часть трилогии о Фигаро - "Преступная мать" (1792), появление которой было связано со стремлением к эстетическому обновлению жанров на французской сцене в годы революции. Бомарше делает попытку создать нечто наподобие мелодрамы, откликаясь, как всегда, на требование времени. "Второй Тартюф", как он назван в предисловии, подлый Бежарс вносит смятение и горе в семейство Альмавивы, но с помощью Фигаро все конфликты к общему благополучию улаживаются. Однако подлинных противоречий в этой пьесе нет, а значит, отсутствуют и живые характеры, и динамичное действие. Персонажи, знакомые нам по "Женитьбе Фигаро", предстают здесь умиротворенными, умудренными жизнью, готовыми пойти на компромисс, признать свои заблуждения и простить их другим. Прежнее искрометное остроумие сменяется преувеличенной чувствительностью и риторикой. Хотя действие пьесы, согласно авторской ремарке, происходит в 1790 г. в Париже, напряженная атмосфера первых лет революции почти не получила в пьесе отражения - она сводится к беглым упоминаниям о разрешении разводов, о собраниях в революционных клубах и к требованию Альмавивы не употреблять при обращении к нему его графского титула.

"Севильский цирюльник" и "Женитьба Фигаро" стали кульминацией в эволюции французского театра XVIII столетия. Эти комедии всегда живы и актуальны, они и в настоящее время не сходят с подмостков театров. Творчество Бомарше было высоко и по достоинству оценено и в России. Еще в 1834 г. А. С. Пушкин писал: "Бомарше влечет на сцену, раздевает донага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным"[1].

-----  
[1] Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Л., 1937. С. 215.

Раздел III

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ГЛАВА 14.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Италия, еще недавно светоч культуры Возрождения и образец, которому стремились подражать все европейские государства, в XVII - XVIII вв. превратилась в "задворки Европы". В отличие от Англии, Франции, Испании, здесь не сформировалось единое национальное государство; страна осталась экономически разобщенной, политически раздробленной. Это сделало Италию легкой добычей для иноземцев: в XV - XVI вв. Испания завладела всем югом Италии, включая и острова Сицилия и Сардиния, на севере - Ломбардией с Миланом, герцогством Мантуей. В зависимости от Испании оказались Тоскана, Парма, Генуэзская республика. Папство, всячески противившееся объединению страны, расширило свои владения в центре Италии, воспользовавшись ослаблением местных государств.

В социальной и экономической сфере Италия переживала процесс рефеодализации. Приходит в упадок внутренняя и внешняя торговля, сокращается число мануфактур, крестьянство вновь опутывают многочисленные феодальные повинности. Опустошительные войны, в которые, вопреки своим национальным интересам, оказалась втянутой Италия, довершили разорение страны, обнищание народа. Все это создавало неблагоприятные обстоятельства для формирования единой итальянской науки и национального языка. В широких слоях населения, в том числе и интеллигенции, укреплялись партикуляристские (местнические) настроения; большая часть итальянцев разговаривала на многочисленных местных диалектах.

Однако с середины XVIII в. в социально-политической ситуации начинаются некоторые перемены. В 1748 г. в стране наконец почти на полстолетия воцаряется мир. В результате военных поражений Испания, оплот воинствующего католицизма и реакции, лишается своих итальянских владений. Неаполитанское королевство обретает самостоятельность, а север Италии переходит к Австрии, в Тоскане и Ломбардии приходит к власти Лотарингская династия, гораздо более склонная прислушиваться к требованиям века. В результате во второй половине столетия несколько оживляется экономика страны; развивается внешняя торговля; вновь возрастает число мануфактур; буржуазные отношения, в особенности на севере, начинают усиленно проникать в сельское хозяйство.

С 1760-х годов в некоторых итальянских государствах утверждается "просвещенный абсолютизм": стремясь укрепить свое господство, правящие династии реформируют систему управления, судебный аппарат, правовые нормы, осуществляют некоторые налоговые реформы и т. д. Повсеместно ограничиваются светские права церкви, упраздняется инквизиция, закрываются некоторые монастыри и конфискуется их имущество, в 1773 г. папа вынужден упразднить орден иезуитов. Все эти попытки оздоровить местную государственность, несколько ослабить могущество феодальных сил, и в частности церкви, облегчить развитие промышленности и торговли не могли серьезно подорвать основ феодализма и оказались недолговечными: первые же известия о революции во Франции заставили итальянских государей вернуться к политике откровенной и жестокой реакции.

Все это не могло не наложить своеобразного отпечатка на итальянскую культуру. Весь XVII век и первые десятилетия XVIII в. - период глубокого застоя и упадка культуры. В литературе еще долгое время сохраняют господствующие позиции эпигоны барокко, стремившиеся к созданию элитарной культуры. Лишь немногие деятели науки и искусства сознавали необходимость ее обновления и в поисках путей осуществления этой задачи обращались к опыту Франции и Англии, где уже утвердились философия, наука, литература и искусство Просвещения.

В отличие от Англии и Франции, итальянское Просвещение не создало собственной философской основы и ориентировалось на достижения европейской философии. При этом незрелость и ограниченность Просвещения в Италии получили свое выражение в том, что предпочтение отдавалось, как правило, наиболее умеренным доктринам. Так, атеизму здесь предпочитали деизм, материализму - идеалистические воззрения. В первой половине XVIII в. господствовала картезианская философия, а во второй половине века сенсуализм. Вообще деятели итальянского Просвещения преимущественное внимание уделяли не теоретическому обоснованию необходимости коренного общественного переустройства, а изучению конкретных путей преобразования экономики, права, этики и культуры. В условиях отсталой Италии просветители не были способны преодолеть пропасть, отделявшую их от народа, и понять его истинные нужды и чаяния. Они ограничивались требованиями весьма умеренных реформ, все свои надежды возлагая чаще всего на "просвещенного" монарха. На всем протяжении своей эволюции итальянское Просвещение носило элитарный и половинчатый характер.

Просвещение в Италии развивается сравнительно поздно. В первой половине XVIII в. в Италии были лишь отдельные мыслители, осознававшие необходимость преобразования итальянского общества согласно законам разума и природы. Сравнительно широкие масштабы просветительское движение приобрело в Италии лишь во второй половине столетия. Позднее развитие итальянского Просвещения определило, в частности, космополитическую ориентацию многих деятелей культуры на литературно-эстетический опыт Европы и нередко недооценку национальной культурной традиции.

Позднее формирование итальянского Просвещения имело своим следствием также и то, что в Италии не было более или менее последовательной смены литературных направлений. Просветительский классицизм здесь зарождается почти одновременно с сентиментализмом; нередко черты этих направлений причудливо переплетаются в творчестве одного художника.

Для итальянского Просвещения характерна эволюция иного рода: ранее всего оно обнаруживается в различных ученых штудиях - исторических, экономических, юридических, эстетических. Художественная продукция итальянских просветителей появляется позднее и уже на подготовленной учеными почве.

Среди множества блестящих имен, прославивших в это время науку Италии, можно назвать экономистов Фердинандо Галиани, Пьетро Верри, руководителя первой в Италии кафедры политической экономии Антонио Дженовези, историка и филолога Антонио Муратори, филологов Джован-Мария Крешимбени, Франческо Саверио Куадрио, Джан-Винченцо Гранины, автора капитальной "Истории итальянской литературы" Джироламо Тирабоски и др. Особняком стоят имена трех выдающихся деятелей науки - Д. Вико, П. Джанноне, Ч. Беккарии.

Джамбаттиста Вико (1668 - 1744) вошел в историю научной мысли своим сочинением "Основания новой науки об общей природе наций" (1725), в котором он сформулировал идею закономерности исторической эволюции человечества, проходящего в своем развитии три сменяющие друг друга стадии: "эпоху богов" (первобытный род-семья), "эпоху героев" (аристократическая республика), "эпоху людей" ("народная" республика), чтобы найти спасение от внутренних раздоров в монархии. Концепция Д. Вико обладала своеобразным рационалистическим историзмом.

Если книга Вико закладывала основы современной философии истории, то труды Муратори, Джанноне и других его современников представляли собой попытку по-новому осмыслить историю Италии. Пьетро Джанноне (1676 - 1748), юрист по образованию, прославился четырехтомной "Гражданской историей Неаполитанского королевства" (1703 - 1723), в которой разоблачал узурпацию гражданских прав церковью, ее негативную роль в политической жизни Италии. За эту книгу Джанноне был отлучен от церкви, а в 1736 г. брошен в тюрьму, где просидел 12 лет.

Д. Вико и П. Джанноне можно назвать лишь предшественниками Просвещения; труды Чезаре Беккарии (1738 - 1794), в особенности его знаменитый трактат "О преступлениях и наказаниях" (1764), принадлежат к числу наиболее примечательных явлений европейской просветительской мысли. Основываясь на просветительской теории "естественного права", Беккариа потребовал осуществления принципа равенства всех перед законом, лишения дворянства и духовенства всяческих сословных привилегий, независимости суда от государственной власти, отмены смертной казни, заложив тем самым основы буржуазной правовой науки.

Какими бы разными ни были позиции этих и других ученых Италии того времени, всех их объединяло общее неприятие устоявшегося старого порядка, стремление к мирным преобразованиям итальянской действительности в соответствии с законами разума. Как писал известный историк итальянской литературы Ф. Де Санктис, в эту эпоху "реформе подвергалось решительно все ...все социальные порядки были поставлены под вопрос... Старая литература в прежнем ее виде не могла сохраниться: она тоже нуждалась в реформе"[1].

Первые, весьма робкие попытки реформы литературы предпринимаются еще в конце XVII в. В 1690 г. в Риме артисты -любители литературы, поэты и ученые-филологи Крешимбери, Гравина и др. создали литературную академию Аркадия. Они поставили своей целью борьбу против "маринизма", итальянского варианта поэзии барокко, отличавшегося крайней изощренностью и сложностью поэтической формы. Этой поэзии они противопоставили нормативную поэтику классицизма, особо стремясь искусственно поддержать давнюю пасторальную традицию. Несмотря на узость эстетической программы, Аркадия сыграла важную роль в литературной жизни Италии: во многих городах возникли ее филиалы, вокруг которых группировались видные деятели культуры. Во второй половине века на смену Аркадии пришли гораздо более активные объединения литераторов-просветителей, например "Академия Гранеллесков" ("пустословов") в Венеции и "Академия Трасформати" ("преображенных") в Милане и др.

В числе наиболее известных членов Аркадии в период расцвета ее деятельности был крупнейший литератор первой половины XVIII в. Пьетро Метастазियो (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 1698 - 1782).

После первого неудачного опыта написания классицистской трагедии и публикации сборника стихов Метастазियो обратился к жанру, пользовавшемуся в то время в Италии и за ее пределами громадным успехом, - опере. Либретто оперы, которые до той поры создавались по большей части бездарными ремесленниками, не слишком заботившимися ни о правдоподобии фабулы, ни о верности характеров, ни о литературных достоинствах стихотворного текста, под пером Метастазियो поднялось до уровня

большого искусства. Метастазियो стал подлинным реформатором жанра. Как писал российский театровед С. С. Мокульский, Метастазियो "сразу нашел секрет воздействия на современников, ощутил их жажду сентиментальных эмоций, которую не могла утолить барочная опера. В то же время Метастазियो приблизился здесь к строгости, размеренности и гармоничности классической трагедии, перенеся центр тяжести на внутренние переживания героев и сведя до минимума элемент внешнего действия"[2].

Уже в первый период своего творчества (1724 - 1730) Метастазियो создает два основных типа своих либретто: сентиментальной оперы, в которой главное не бурная интрига, а психологические коллизии, переживаемые персонажами (такова, например, опера "Покинутая Дидона", 1724, где драматизован известный эпизод любви Энея и Дидоны из "Энеиды" Вергилия), и героической оперы, прославляющей высокие гражданские добродетели римских героев (например, "Катон Утический", 1727, в которой отчетливо звучал тираноборческий пафос). Вершины своего творчества Метастазियो достигает в 1730 - 1740-х годах, когда становится официальным либреттистом императорского оперного театра в Вене. Среди его лучших образцов тех лет сентиментальная опера "Олимпиада" (1732) и героическая пьеса "Милосердие Тита" (1734), близкая по сюжету к "Цинне" Корнелия. Либретто последней оперы высоко оценил Вольтер, а в России его перевел Г. Р. Державин и переработал Я. Б. Княжнин.

Метастазियो обладал также незаурядным лирическим дарованием. Он опубликовал множество од, серенад, но излюбленным жанром его лирических стихотворений стали "канцонетты", лирические песенки, воспевавшие любовь и чувственные наслаждения. К "канцонетте", изящной безделушке, пронизанной шуткой и галантной игрой в духе поэзии рококо, прибегали и другие поэты Аркадии, в их числе - римлянин Паоло Ролли (Paolo Rolli, 1687 - 1765); отдал дань этому жанру в своих эротических стихотворениях и генуэзец Карло Инноченцио Фругони (Carlo Innocenzio Frugoni, 1692 - 1768), которому принадлежало также много героических и религиозных поэм, канцон и сонетов. Своеобразие лучших "канцонетт" Метастазियो заключалось в том, что он сочетал в них аристократическую изысканность с бесхитростной наивностью народной поэзии.

В целом, как справедливо утверждал Ф. Де Санктис, творчество Метастазियो представляло собой "переход от старой литературы к новой". Однако просветители не приняли ни жанр оперы, ни, тем более, изящную, но легковесную "канцонетту". В последние десятилетия жизни Метастазियो его творчество переживает упадок.

Просветители второй половины XVIII в. вступили в литературу с решительным намерением дать бой всему отжившему свой век, проложить путь к утверждению царства Разума. Не случайно они обратились к такому боевому оружию, как публицистика. Если в первой половине XVIII в. существовал лишь один серьезный печатный орган ("Газета итальянских литераторов", издававшаяся предшественником Метастазियो - Апостоле Дзено в 1710 - 1718 гг.), то во второй половине столетия журналы и газеты выходили десятками. Особо значительную роль в пропаганде идей Просвещения и борьбе против старого "неразумного" общества сыграли четыре периодических издания. Два из них издавал в Венеции Гаспаро Гоцци (Gasparo Gozzi, 1713 - 1786), брат известного драматурга: это "Венецианская газета", выходившая в 1760 - 1762 гг. и содержавшая, помимо полемических заметок о литературе и искусстве, разнообразные очерки нравов, басни, дидактические

рассуждения и т. д., и "Венецианский зритель", в котором Гоцци ориентировался на литературный опыт журнала Стила "Зритель". Резко обличительная направленность, вполне соответствующая названию - "Литературный бич", - была характерна для периодического издания, выпускавшегося в 1763 - 1765 гг. великолепным сатириком и критиком Джузеппе Баретти (Giuseppe Baretti, 1719 - 1789). Наиболее радикальным по своему характеру был журнал "Кафе" (1764 - 1766), получивший название от одноименного кружка миланских просветителей, в котором ведущую роль играли братья Пьетро и Алессандро Верри (Pietro Verri, 1728 - 1797; Alessandro Verri, 1741 - 1816). По справедливому мнению советского исследователя Б. Г. Реизова, авторы и редакторы названных выше журналов были очень непохожи друг на друга, но "спорили главным образом о том, какими средствами можно достигнуть общей цели. Эти споры, иногда приобретающие большую остроту, были и необходимы, и полезны, потому что каждая сторона дополняла другую и исправляла крайности, которые могли бы нанести вред общему делу. Все вместе развивали проблему и двигали мысль в желательном направлении"[3].

В поэзии эту задачу наиболее успешно осуществляло поколение, вступившее в литературу в 1760 - 1770-х годах. Одним из первых подвергает осмеянию старое "неразумное" общество в комической эпопее "Жизнь Цицерона" (напечатана в 1755 г.) и в "Эзоповых баснях" (изданы в 1778 г.) миланский поэт Джан Карло Пассерони (Gian Carlo Passeroni, 1713 - 1803). То, что у Пассерони вызывало смех, у его последователя Парини рождало возмущение.

Джузеппе Парини (Giuseppe Parini, 1729 - 1799), сын скромного провинциального торговца, получил образование в Милане и здесь же, 25 лет от роду, принял сан священника. Первый сборник - "Аркадские стихи" - он выпустил в 1752 г.; как свидетельствовало название, в него вошли стихотворения, написанные в соответствии с эстетической программой Аркадии. Но вскоре он решительно порвал с аркадскими традициями, вошел в радикальный кружок миланских просветителей - академию Трасформати и между 1757 и 1795 годами создал около 20 од, посвященных главным образом судьбе отечества и идеям свободы, равенства, человеческого достоинства; таковы, например, оды "Сельская жизнь" (1758), прославляющая нравственное достоинство человека, воспитанного в труде на лоне природы; "Воспитание" (1764), излагающая программу гуманистического воспитания личности; ода "Нищета" (1765), в которой автор с большим сочувствием описывает злосчастную судьбу бедняка, которого нужда толкает на преступление, и др.

Наиболее известное произведение Парини - ироикомиическая поэма "День", над которой поэт трудился долгие годы. Первые две части - "Утро" и "Полдень" - появились соответственно в 1763 и 1765 гг.; третья - "Вечер", оставшаяся незавершенной, вышла вместе с фрагментами четвертой - "Ночь" лишь посмертно, в 1801 - 1804 гг. Фабулу поэмы составляет рассказ об одном будничном дне праздного молодого аристократа. Под пером Парини поэма превращается, по удачному выражению одного исследователя, в "энциклопедию великосветской жизни". Истинное содержание поэмы, однако, шире, чем обличение нравов одного, хотя бы и типичного, молодого аристократа-бездельника. В сущности, поэма Парини - это обвинительный акт одряхлевшему, переживающему распад, но все еще "молодящемуся" обществу. Основным оружием обличения поэт избирает сарказм и иронию; сатирический эффект достигается в поэме двойным контрастом: содержания, где роскошь обстановки лишь акцентирует ничтожество героя, и формы, в которой возникает антитеза между высокопарным стилем повествования и мизерностью, ничтожеством описываемых дел.

Прославленный драматург, создатель итальянской просветительской трагедии Витторио Альфьери (Vittorio Alfieri, 1749 - 1803; как о драматурге см. о нем в гл. 15) был также незаурядным поэтом. Он оставил после себя около 200 сонетов, поэму в 4 песнях "Отмщенная Этрурия", 16 сатир, 5 од и множество эпиграмм. В своих одах и сатирах он не только обличает старое феодальное общество, но и призывает к его разрушению, к активной борьбе с тиранией. Он горячо откликается на революционные перемены в мире, приветствуя,

например, обретение независимости североамериканскими колониями Англии в оде "Свободная Америка" (1777) и победу революционного народа в Париже (поэма "Париж без Бастилии", 1789). С энтузиазмом встретив французскую революцию, он впоследствии, как и многие другие европейские интеллигенты, не понял и не принял якобинского террора. Разочарование писателя в революции получило выражение в сборнике "Мизогалл" ("Галлоненавистник", 1799), пестром собрании памфлетов, сатир, эпиграмм, объединенных лишь общим неприятием "черни", омрачившей своей жестокостью высокие идеалы Просвещения и свободы.

Из родов литературы менее всего в итальянском Просвещении представлена проза вообще и романский жанр в частности. И это было убедительным свидетельством незрелости и ограниченности итальянской просветительской литературы. Из романистов XVIII в. можно назвать не вполне заслуженно ныне забытого Пьетро Кьяри (Pietro Chiari, 1711 - 1785). Среди множества совершенно невероятных историй, экстравагантных приключений не менее экстравагантных героев, о которых повествует Кьяри в своих многочисленных романах, есть несколько произведений, где сквозь нагромождение событий пробиваются неожиданно живые картинки современных нравов и даже содержится намек на социальную критику (таков, например, роман "Французенка в Италии", 1759). Большой интерес представляют также роман

"Человек иного мира" (1760) - роман-утопия руссоистского типа - и роман "Исчезнувшая женщина" (1762), явное подражание "Новой Элоизе". Но даже эти немногие романические сочинения сохраняют скорее исторический интерес. Гораздо более значительны многочисленные образцы документальной прозы: путевые заметки, переписка, мемуары и т. п. Из множества подобных произведений в Италии можно отметить лишь несколько, сохранивших ценность не только как документы эпохи, но и как живописная панорама современности. Это "Частные послания" (1762 - 1763) Джузеппе Баретти, меткий и язвительный сравнительный анализ быта Италии и Англии; переписка Франческо Альгаротти, универсально образованного ученого-просветителя, чьи письма содержат колоритные описания Пруссии, Парижа, Лондона и Петербурга, которые он посетил; особенно интересны "Мемуары" (1787) Карло Гольдони, "Бесполезные воспоминания" (1795) Карло Гоцци и "Жизнь" (1806) Витторио Альфьери, содержащие богатейший материал о литературной и театральной жизни Италии и служащие ценным подспорьем для каждого, кто обращается к изучению этих драматургов, творчество которых является вершиной просветительской литературы в Италии.

[1] Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. II. М., 1964. С. 453.

[2] Мокульский С. С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. М., 1966. С. 162.

[3] Рейзов Б. Г. Итальянская литература XVIII в. Л., 1966. С. 149.

#### ГЛАВА 15

#### ДРАМАТУРГИЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ: ГОЛЬДОНИ, ГОЦЦИ, АЛЬФЬЕРИ

Крупнейший итальянский драматург Просвещения, реформатор комедийного театра Карло Гольдони (Carlo Goldoni, 1707 - 1793) родился в Венеции, получил образование в иезуитской коллегии в Перудже, затем в доминиканской коллегии в Римини. Он сменил много разных профессий: учился медицине, был писцом у прокурора, изучал римское право, работал помощником коадьютора по уголовным делам, был адвокатом, много ездил по Италии. Это позволило ему хорошо изучить страну и ее народ. С детства Гольдони увлекался театром; в 11 лет он сочинил комедию. Свою первую пьесу, которая была поставлена на сцене, - "Венецианский гондольер" - он написал в 1733 г. и приблизительно с этого же времени начал писать для театра. Наиболее плодотворными в жизни драматурга были 14 лет, прожитые в Венеции (1748 - 1762), когда он создал свои лучшие комедии. В 1762 г., утомленный полемикой с Карло Гоцци, Гольдони уезжает во Францию. Здесь им написаны на французском языке "Мемуары". Когда началась Французская революция 1789 г.,

Гольдони был забыт; умер он за день до того, как Конвент восстановил его пенсию.

Художественное наследие Гольдони огромно: помимо "Мемуаров" и сценариев для импровизированной комедии (комедии дель арте, или комедии масок) им было написано более 150 комедий, 18 трагедий и трагикомедий, а также оперные либретто, интермедии, сатиры, диалоги и т. п.

В историю итальянского театра Гольдони вошел как реформатор комедии. В своей деятельности он учитывал сложившиеся до него театральные традиции: популярную в XVIII в. импровизированную комедию, творческий опыт своих литературных предшественников, а также очень сильные в Италии традиции мольеровского театра.

Импровизированная комедия возникла в эпоху Возрождения и продолжала господствовать на итальянской сцене в XVII и XVIII вв.; она использовала опыт "ученой" или "литературной" комедии, но придавала образам большую комико-сатирическую заостренность. Главные роли в комедии дель арте исполнялись четырьмя актерами в масках: Панталоне - богатый купец преклонного возраста, который любит волочиться за девушками и постоянно попадает впросак; Доктор, ученый педант из Болоньи, пересыпающий свою речь латинскими цитатами; двое слуг Дзанни (народная форма имени Джованни): Бригелла, пройдоха и плут, который обычно вел интригу комедии; и Арлекин, глуповатый и невежественный деревенский парень. Было еще две пары героев, игравших без масок, - юная Розаура и пожилая кокетка Беатриче, а также двое влюбленных молодых людей: нежный Флориндо и грубоватый Лелио. Активное участие в действии принимала служанка по имени Кораллина.

Комедия дель арте не имела написанного текста, она импровизировалась актерами по заранее известному сценарию, т. е. каждый спектакль как бы создавался заново. Главным в ней был не текст, а игра актеров, которые для живости представления обильно уснащали свою игру шутками и трюками ("лацци"). К XVIII в. комедия масок теряет свое общественное и нравственное содержание, превращаясь в развлекательное зрелище.

Карло Гольдони был реформатором итальянской комедии, однако важную роль в процессе ее обновления сыграло творчество трех тосканских комедиографов: Джован Баттиста Фаджуоли (1660 - 1742), Джироламо Джильи (1660 - 1722) и Якопо Анджели Нелли (1673 - 1767), которые в своем стремлении реформировать жанр комедии учитывали опыт Мольера.

Дж. Б. Фаджуоли в своих пьесах (сб. "Комедии", 1735) изображал жизнь и нравы Флоренции. Он освободил актеров от масок, и герои-типы воплощали характерные пороки современного ему общества: скупость, невежество, лицемерие, чванство состоятельных слоев. Фаджуоли с симпатией изображал низы общества, особенно крестьян. Быту и нравам флорентийских горожан посвятил свои комедии Я. А. Нелли. Наибольшая-популярность выпала на долю Дж. Джильи. Его комедия "Дон Пилоне, или Ханжа-лицемер" (1711) является переделкой "Тартюфа". Имя Дона Пилоне стало в Италии таким же нарицательным, как \$ имя Тартюфа во Франции. В пьесе "Сестрица дона Пилоне, или Скупость" (1716) осуждается лицемерие и скупость донны Эджидии и ханжество некоего дона Пилоддо, который похож на дона Пилоне. В этой веселой, полной юмора и насмешек комедии важную роль играют не только господа, но и слуги.

Фаджуоли, Нелли, Джильи много сделали для того, чтобы приспособить форму классицистской комедии к новым веяниям времени.

В своем художественном творчестве Гольдони выступил пропагандистом передовых просветительских идей. Он опирался на разум и призывал прислушиваться к голосу сердца, поэтому чувствительность в такой же мере присуща его произведениям, как и опора на природу. В философии Гольдони стоял на позициях сенсуализма. Он рекомендует разумную любовь к самому себе (эвдемонизм), полагая, что стремление к наслаждению заложено в человеке от природы. Нужно лишь научиться его разумно удовлетворять. Это приведет человека к счастью и одновременно принесет пользу всему обществу. Дурные же поступки, по мнению Гольдони, продиктованы заблуждением или плохим влиянием. Он полагал, что с

помощью разумного воспитания можно избежать заблуждений и ошибок, стать честным купцом, добродетельной женой, любящей матерью и т. п. Пропагандируемая Гольдони мораль открыто противопоставлялась морали феодального общества; он призывал представителей третьего сословия думать о пользе общества.

Для пропаганды этой философии нужна была новая комедия, отвечающая задачам реальной действительности. Эстетика этой комедии создавалась в процессе реформы и утверждалась в комедиях, а также в предисловиях, которыми Гольдони сопровождал издания своих пьес. Чтобы показать на сцене современных итальянцев - представителей самых различных общественных слоев, Гольдони выступил против двух основ комедии дель арте: против масок и импровизации. Без маски актер получил возможность более свободно выражать чувства. Однако публика привыкла к маскам: с масками была связана стихия комического, особенно нравившаяся зрителям. Поэтому в своих первых комедиях Гольдони продолжает использовать маски, но видоизменяет их традиционное амплуа. Так, в "Слуге двух господ" (1753) Гольдони делает Бригеллу хозяином гостиницы, а Труффальдино соединяет в своем образе черты обоих Дзанни импровизированной комедии, да еще и наделяется новыми чертами.

Гольдони отказался также и от импровизации, заставив актера серьезно работать над ролью. Тем самым комедия из чисто развлекательного зрелища превращалась в серьезное представление.

В создании итальянского национального театра Гольдони широко использовал не только опыт своих предшественников, но также и творчество Мольера. При этом он перенимал у французского комедиографа не отдельные сцены и образы, как это делали его предшественники, а учился у Мольера изображению нравов своего времени, конкретному раскрытию психологии персонажей. Гольдони даже выучил французский язык, чтобы читать Мольера в оригинале. Гольдони полагал, что комедия должна исправлять пороки. Если же она только смешит, то не выполняет своей основной функции. Гольдони стремился показать на сцене правду жизни; для этого он использовал жанр комедии характеров, непревзойденным мастером которой был Мольер. Многие комедии Гольдони носят название по главному характеру, в них изображенному: "Лгун", "Льстец", "Скупой", "Истинный друг", "Честный авантюрист", "Ворчун-благодетель" и др. Гольдони существенно обогатил комедию характеров, изображая не один какой-нибудь характер, а сразу несколько его разновидностей, как, например, в комедии "Самодуры" (1760), где на сцене выведены четыре самодура, тиранящих своих жен и детей.

В программной пьесе "Комический театр" устами директора труппы Гольдони отстаивал свое нововведение: "Французы строят свою комедию всего лишь на одном характере. Вокруг одной страсти, правда, разработанной... Наши итальянцы желают большего. Они хотят, чтобы главный характер был силен, выразителен и оригинален, чтобы почти все, даже второстепенные персонажи тоже были характерами..." Примером такой комедии может служить одна из лучших комедий Гольдони "Трактирщица" (1753), в которой наряду с образом Мирандолины Гольдони дал убедительные психологические образы обедневшего маркиза, разбогатевшего графа, женоненавистника-кавалера, бродячих актрис и слуг.

Гольдони редко ставит в центр комедии отрицательный характер (например, комедия "Льстец"), полагая, что лучше делать его персонажем эпизодическим. Тогда интерес комедии будет сосредоточен не на нем, а на положительном герое, и комедия в большей степени сможет выполнить свое предназначение "восхвалить добродетель и осудить порок". Поэтому некоторые отрицательные герои комедии дель арте наделяются у Гольдони положительными чертами: Панталоне из сластолюбивого старика превращается в честного купца, а плут и пройдоха Бригелла становится добропорядочным владельцем гостиницы ("Слуга двух господ"). Отрицательные персонажи, оттеняя положительных, создавали в комедии разнообразие, раздвигая рамки строго регламентированного жанра. Кроме того, герои Гольдони часто не являются носителями только одной страсти, как в классицистской

комедии, а испытывают самые противоречивые чувства. В этом стремлении разнообразить психологическую характеристику персонажей Гольдони также нарушал правила "высокой" комедии.

По-новаторски Гольдони подошел и к классическому закону трех единств. Он нередко меняет место действия, полагая, что "лучше переменить место и соблюсти правило правдоподобия". Особенно смело Гольдони обходился с единством действия в его классицистском истолковании. Он выводил на сцену сразу несколько характеров и разрабатывал несколько сюжетных линий в развитии действия.

Комедия характеров эволюционировала в творчестве Гольдони к новому жанру - "комедии среды", как определил его сам драматург. Типичной комедией этого рода является "Кофейная" (1750). Пьеса была переведена на русский язык А. Н. Островским. В этой комедии Гольдони место действия не меняется (так называемая "стабильная сцена"). Оно представляет собой небольшую венецианскую площадь, на которой находятся: кофейная, парикмахерская, игорный дом; над лавками располагаются жилые комнаты; по обеим сторонам площади - дом балерины и таверна. Эта сцена совсем не похожа на традиционное место действия (комната или улица перед домом) в классицистской комедии. Кофейная является центром происходящих в комедии событий: здесь встречаются персонажи и переплетаются сюжетные линии. Отказавшись от единства действия в его традиционном понимании, Гольдони выдвинул новое единство - жизненных явлений. Его пьеса представляет собой картину венецианского быта и нравов; характеры героев ярко очерчены, а имя злоязычного дона Марцио стало в Италии таким же нарицательным, как и имя дона Пилоне. В этой пьесе впервые у Гольдони появляется "коллективный герой" - все посетители кофейной, т. е. целая группа действующих лиц, представляющая собой как бы частицу венецианского общества.

Развивая принцип "коллективной комедии" без главного героя и интриги, Гольдони создает свои замечательные "народные комедии": "Кухарки" (1755), "Перекресток" (1756), "Бабы сплетни" (1757), "Кьоджинские перепалки" (1762). В каждой из этих пьес Гольдони показывает какой-либо аспект среды с его характерными персонажами: венецианскими кумушками, слугами, кьоджинскими рыбаками и их веселыми подругами. Эти комедии с успехом шли на итальянской сцене, потому что, по словам Гольдони, заключали в себе "правду обыденной жизни", хорошо понятную всем людям.

Создавая новый жанр комедии, наполняя свои пьесы актуальным содержанием своего времени, Гольдони большое внимание уделял также стихии комического. Он не мыслил даже самую серьезную комедию без смеха, который был оружием в борьбе с пороками. Часто смех связан с карнавальными празднествами, особенно пышными в Венеции. В условиях карнавала неудержимо проявлялась смеховая стихия ("Хитрая вдова") Однако по мере эволюции эстетики Гольдони и самого жанра комедии в творчестве венецианского драматурга изменилась и функция смеха. Смех соединяется у Гольдони с чувствительностью, и это становится показательным для большинства его пьес. Это был новый тип комизма, неизвестный классицистской эстетике.

В старых комедиях слуги обычно были носителями комического интереса. Гольдони очень разнообразит роль слуг в своих пьесах, которые противостоят господам и ведут свою линию интриги. Гольдони наделяет слуг чертами характера, свойственными их среде. Он выводит на сцену разных представителей народа, но с особой теплотой говорит о крестьянах, называя их "самой необходимой и наиболее приятной частью человеческого общества" ("Феодал"). Слуги у Гольдони обычно говорят на диалектах, которые он умело использует для бытовой характеристики.

Созданный Гольдони новый жанр комедии прочно утвердился в Италии; драматург стал одним из первых итальянских просветителей, творчество которого приобрело европейское признание.

Карло Гоцци (Carlo Gozzi, 1720 - 1806), идейный противник Гольдони на венецианской сцене, создатель нового литературного жанра - "фьябы", или театральной сказки, был также

уроженцем Венеции. Он принадлежал к старинному, но обедневшему дворянскому роду графов Гоцци. С юных лет Гоцци увлекался литературой, его привлекала итальянская поэзия Возрождения, особенно творчество бурлескных поэтов Пульчи и Буркьелло. Он пишет несколько комических поэм: "Дон Кихот", "Моральная философия" и др., а также большую сатирико-юмористическую поэму из двенадцати песен "Причудница Марфиза" (1761 - 1768), которая представляет собой сатиру на "ученую" женщину своеобразную пародию на героинь просветительских романов аббата П. Кьяри. Видя материальные затруднения семьи, Гоцци в 20 лет поступает на военную службу в Далмации, потом плавает на военном корабле, обучается в кавалерийской школе, а затем возвращается в Венецию (1744). Здесь он усиленно занимается литературой, вступает в венецианскую "Академию Гранеллесков".

С 1761 по 1765 г. Гоцци написал и поставил в Венеции 10 фьяб, имевших большой успех, что и определило в конечном счете судьбу Гольдони, навсегда покинувшего родной город. Однако после 1765 г. публика уже не так восторженно встречала сказки Гоцци, и он начинает писать испанские драмы "плаща и шпаги" с напряженным действием и бурей страстей. В литературное наследие Гоцци входят также его сатирические памфлеты, теоретические выступления и "Беспольные воспоминания" (1797).

Свои политические симпатии и эстетические принципы, многие из которых получили обоснование в "Беспольных воспоминаниях", он высказал первоначально в "Чистосердечном рассуждении и подлинной истории происхождения моих десяти сказок для театра", которое предпослал первому собранию своих сочинений (1772). В литературе XVIII в., развивавшейся под знаком Просвещения, Гоцци занимает особое место. Он был приверженцем старых порядков и феодальной идеологии, ненавидел просветительские идеи, высмеивал эвдемонистическую мораль и принцип себялюбия, пропагандировавшиеся просветителями, и противопоставлял им традиционную мораль. Он защищал религию и церковь, видя в них оплот против новых идей. Гоцци выступал также против просвещения народа, полагая, что невежество - его естественное состояние. Он искренне верил, что высокая нравственность, человечность и справедливость - достояние аристократии.

Важное место в "Чистосердечном рассуждении" отведено полемике Гоцци с Гольдони и Кьяри. Гоцци не принимал всю систему философских и эстетических взглядов рационалиста Гольдони, упрекал своего противника в том, что тот копирует жизнь, а не подражает природе, т. е. не отбирает то, что подходит для искусства согласно принципу правдоподобия. Гоцци выступил против правды жизни, которую изображал Гольдони, возмущаясь его народными комедиями. Гоцци требует подражать природе "с изяществом, необходимым для писателя". По сути дела, он вкладывает в понятие "подражание природе" иной смысл, чем Гольдони, который вдохновлялся реальной жизнью и изображал ее согласно своим рационалистическим убеждениям. Гоцци, отвергая рационализм, больше внимания уделял фантастике, необычным ситуациям и конфликтам, сказочным, причудливым образам. Но эти внешне далекие от правды жизни приемы, привычные для комедии масок с ее условностью и буффонадой, по мысли Гоцци, способны раскрыть правдивую сущность человеческих характеров.

Гоцци боролся не только с комедиями Гольдони и Кьяри, но отвергал мещанскую драму и высокую комедию французского классицизма, утверждая, что они чужды итальянцам. Всем этим жанрам он противопоставлял комедию дель арте как жанр национальный и любимый народом.

Плодом этих эстетических воззрений и развернувшейся полемики явилась первая театральная сказка Гоцци "Любовь к трем апельсинам" (1761). Уже в первой пьесе Гоцци постарался придать сказочному сюжету видимость правдоподобия. В "Чистосердечном рассуждении" он признавался, что обращение к "ребяческим сюжетам" было с его стороны "военной хитростью", направленной на то, чтобы привлечь внимание зрителей. С этой же целью он должен был ввести в сказки "интригу, придумать драматические ситуации, придать им оттенок истины, сочинить подходящие ясные аллегории, снабдить их остротами, шутками, критикой нравов, возможным красноречием и прочими необходимыми

подробностями, придающими сказке характер правдоподобия и способность держать в напряжении аудиторию, как ученую, так и необразованную...". "Придать характер правдоподобия" неправдоподобию сюжету - в этом и заключалось новаторство Гоцци, который использовал чудесное в серьезных целях. "Любовь к трем апельсинам" не имела писаного текста, а импровизировалась актерами, для которых Гоцци сочинил стихотворные вставки и подробно разработал сценарий, впоследствии записанный им по памяти. Фьяба высмеивает народные комедии Гольдони, "высокие" чувства и витиеватый стиль комедий Кьяри. В пьесе действуют традиционные маски: Панталоне, Бригелла, Труффальдино, Смеральдина. Действие происходит в вымышленном королевстве Треф. Принц Тарталья болен ипохондрией, от которой его излечивает смех. Фея Моргана (Кьяри) разбудила в нем любовь к трем апельсинам, на поиски которых он отправляется вместе с Труффальдино. Маг Челио (Гольдони) им помогает, а Моргана чинит всевозможные препятствия. Пережив множество приключений, Тарталья и Труффальдино попадают в волшебный замок, где хранятся апельсины. Два из них разрезаны, вышедшие на свободу девушки (трагедия и комедия) умирают от жажды. Третью девушку спасает Тарталья, давший ей выпить воды из железного сапога. Третья девушка - это импровизированная комедия, которая оживает, утолив жажду из обуви актеров древней комедии.

Фьяба имела большой успех, прототипы были узнаны и полемика еще больше обострилась.

В следующей сказке "Ворон" (1761) Гоцци хотел не только рассмешить публику, но и "растрогать до слез". С этой целью он усилил драматическое начало, сократил роль масок и импровизации.

Маски говорят прозой, а благородные персонажи - стихами. Сюжет "Ворона" - обычная сказочная история. Король Милон убит на охоте черного Ворона и по воле его хозяина Людоеда будет терзаться до тех пор, пока не найдет красавицу, дочь волшебника Норандо Армиллу, которую похищает для него его брат Дженнаро. Норандо мстит, подсылая Дженнаро для подарка Милону чудесного коня и боевого сокола, которые должны убить Милона. Дженнаро узнает, что если он откроет тайну, то сам превратится в холодный мрамор. Он тщетно пытается спасти от смерти брата и наконец решает рассказать все и превращается в мраморное изваяние. Норандо объявляет, что единственное средство вернуть к жизни принца - окропить его статую кровью Армиллы. Но Милон не в силах убить свою супругу. И тогда она сама жертвует собой. Казалось бы, развязка налицо. Однако Гоцци важно показать, что все, что происходит на сцене, - не жизнь, а забавный спектакль, поэтому с высот трагедии он спускается к комедийному финалу: Норандо оживляет Армиллу, и пьеса заканчивается его словами:

Нам требовалось испытать, насколько

Фантастика воздействует на душу,

И может ли она иметь успех

У зрителей...

Так пусть начнется смех.

Характеры действующих лиц - Милона, Дженнаро, Армиллы - обрисованы с большим искусством.

"Ворон" дал жизнь новому литературному жанру - театральной сказке, в котором трагедийное и комическое начало тесно переплетались, а фантастика органически вводилась в серьезный спектакль. Эти тенденции Гоцци закрепил в своих следующих фьябах, в том числе и в "Короле-олене" (1762). Эта пьеса драматическая и поэтическая, комического в ней мало, а число масок сведено до минимума. В пьесе прославляется самоотверженная супружеская любовь. Гоцци рисует трогательный образ Анджелы, дочери Панталоне, избранной королем Дерамо в жены за искренность и бескорыстную к нему любовь. Анджела остается верной своему супругу даже тогда, когда злодей Тарталья обманом принимает образ короля, а тот вынужден предстать перед Анджелой в образе старика-нищего. Но и тогда Анджела распознает в нищем возвышенную душу своего возлюбленного.

В пьесе также найдено отражение одна из важных тем просветительской литературы - тема доброго короля и злого министра. Дерамо - добрый король, а министр Тарталья - злодей. Честолюбивые замыслы толкают его на подлые поступки: он стремится умертвить короля, превращает его в оленя, и, захватив престол, ведет себя как настоящий тиран. Но в конце пьесы сам становится чудовищем.

Фантастика играет в пьесе важную роль, но совсем не такую, как в "Вороне". В новой комедии она поначалу формирует сюжет, а затем разрушает его. Дары мага королю Дерамо: говорящая статуя, помогающая ему выбрать в жены верную Анджелу; заклятье над мертвым, превращающее говорящего в мертвеца, в то время как его душа переходит в убитого зверя или человека, то, что и происходит с Дерамо, - все это направляет действие. Но в финале пьесы законы фантастического перестают действовать: король возвращается к своему прежнему облику, а Тарталья превращается в рогатое чудовище не по тем законам, которые действовали прежде, а в результате вмешательства мага.

Самой известной фьябой Гоцци является "Турандот" - "китайская драматическая трагикомическая сказка" (1762), которая имела большой успех. "Турандот" была ответом Гоцци тем критикам, которые объясняли успех его фьяб наличием в них масок и фантастики. Вместо них в новой пьесе появляется восточная экзотика. Гоцци обратился к очень древнему сюжету: действие происходит в Пекине, где появляется принц Калаф. Увидев портрет жестокосердной дочери императора, он влюбляется в нее. Но на пути этой любви встают препятствия: Турандот мужененавистница и, желая сохранить свою свободу, задает претендентам на ее руку три загадки. Император Альтоум поклялся казнить всякого, кто не отгадает загадок. Калаф отгадывает загадки принцессы и, чтобы смягчить ее гнев, предлагает ей свои загадки. Турандот дает правильные ответы. Принц готов лишиться себя жизни, но Турандот смиряется - она полюбила юношу и готова стать его женой.

В этой пьесе Гоцци уделяет внимание не внешним событиям, а разработке характеров своих персонажей. Восточная экзотика - лишь фон для изображения бурных и противоречивых страстей, во власти которых находятся герои пьесы. Это, видимо, и привлекло к сказке внимание замечательного российского режиссера Евгения Вахтангова. Его постановка "Принцессы Турандот" - одна из примечательных страниц в истории отечественного театра.

В "Счастливых нищих" (1764), так же как и в "Турандот", нет волшебства. Гоцци разрабатывает сказочный сюжет о добром царе, который в одежде нищего путешествует по своему царству, желая узнать правду о том, как живут его подданные и что делают министры. Здесь у Гоцци вновь повторяется тема доброго царя и злого визиря.

В последующих сказках Гоцци возвращается к волшебной фантастике: таковы "Женщина-змея" (1762), "Зобеида" (1763), "Синее чудовище" (1764), "Дзеим, царь джиннов, или Верная раба" (1765).

Одна из последних фьяб Гоцци - "Зеленая птичка" (1765). Гоцци намеревался закончить этой пьесой цикл своих сказок, поэтому придал ей философскую полемичность. В новой пьесе Гоцци подверг критике пропагандировавшуюся в комедиях Гольдони и Кьяри философию себялюбия. В центре фьябы судьба двух подкидышей - близнецов Ренцо и Барбарини, которых подобрала и воспитала Смеральдина. Брат и сестра считают, что основой поведения человека является себялюбие, которое они понимают как проповедь эгоизма. Поэтому они утверждают, что ничем не обязаны Смеральдине, - ведь она воспитала их, руководствуясь эгоистическими побуждениями. Но весь ход пьесы опровергает эти рассуждения, потому что другие персонажи поступают согласно более высоким нравственным понятиям. Для разрешения конфликта Гоцци прибегает к фантастике: античная статуя Кальмон вмешивается в действие и помогает Ренцо и Барбарине отказаться от своих эгоистических взглядов.

Специфика фьяб заключается в том, что их действие разворачивается в двух сферах: реальной и фантастической. Причины происходящего в мире недоступны пониманию персонажей, так как скрыты в мире волшебного. На первый взгляд может показаться, что в

происходящем на сцене нет никакой внутренней закономерности. На самом деле она существует, но кроется в мире чудесного и обнаруживается в конце пьесы - в торжестве добра и справедливости над злом. Положительные герои в конечном итоге торжествуют, но к победе их ведет не разум, а сердце. В этом проявляется связь фьяб Гоцци с народной сказкой, в которой добро всегда побеждает зло, а герои четко делятся на благородных и злодеев.

Но создавая жанр театральной сказки, Гоцци опирался не только на народную, но и на литературную традицию, в том числе и на просветительскую. В условиях рационалистического XVIII века фантастика воспринимается как аллегория и иносказание, через которые раскрываются, как утверждал брат драматурга Гаспаро Гоцци, "всем понятные истины и страсти, свойственные человеческой природе". Содержание фьяб пронизано нравственным пафосом, и в этом также сказалось влияние эпохи. Положительные герои сказок Гоцци воодушевлены благородными страстями; сказки пробуждают в зрителях сочувствие и сострадание благородным персонажам, неприятие зла и его носителей.

Театральные сказки Гоцци - яркая страница в истории итальянского и мирового театра; их автор по праву занимает место в одном ряду с создателем итальянской просветительской комедии Гольдони и реформатором итальянской трагедии Альфьери.

Витторио Альфьери (Vittorio Alfieri, 1749 - 1803) родился в небольшом городке в Пьемонте в знатной семье и унаследовал титул графа. Он обучался в Туринской академии, по окончании которой получил диплом магистра искусств. В 16 лет Альфьери стал офицером королевских войск. С 1766 по 1772 г. он совершил три путешествия по Европе, объездив почти все страны и побывав даже в Петербурге. Наибольшее впечатление на него произвела Англия, которая представлялась ему страной свободы благодаря ее парламенту. Во время путешествий Альфьери познакомился с сочинениями Гельвеция, Монтескье, Вольтера, Руссо и др. Из античных авторов он особенно любил Плутарха.

Самым плодотворным в творческой биографии писателя было начало 1780-х годов, когда он написал свои лучшие трагедии и оды. В это же время он начал писать и свои мемуары "Жизнь Витторио Альфьери из Асти, рассказанная им самим" (опубл. 1804).

В XVIII в. трагический театр в Италии находился в состоянии упадка и встал вопрос о реформе трагедии. Первоначально интерес к ней проявляли главным образом теоретики искусства, а затем и писатели, пытавшиеся возродить жанр, возникший еще в эпоху Возрождения в Италии, но так и оставшийся в основном книжным. Классическая трагедия в XVII в. воспринимала многие черты популярной на итальянской сцене испанской драмы, для которой были характерны энергичное действие, бурное проявление страстей, а также смешение трагического и комического, - так появилась в Италии "средняя трагедия". В противовес испанской драме и французской классической трагедии, стремясь к обновлению итальянского трагического театра, Шипьоне Маффеи (1675 - 1755) создал трагедию "Меропа" (поставлена в 1713 г). Отстаивая воспитательную роль театра, Маффеи вступил в полемику с эстетикой классицистской трагедии. Сюжет для "Меропы" он взял не из мифологии, а из греческой истории. На фоне политической борьбы в Древней Греции Маффеи показал драму Меропы, у которой тиран и узурпатор престола убивает мужа и сыновей (кроме самого младшего) и заставляет ее вступить с ним в брак, чтобы примирить враждующие партии и усмирить народ. Сын Меропы вырастает, убивает тирана и возвращает себе престол. В трагедии преобладал политический интерес, который и захватывал зрителей. Трагедия имела большой успех и была наиболее популярной из всего созданного в Италии до появления трагедий Альфьери.

Чтение трудов французских просветителей способствовало усвоению Альфьери сенсуалистической философии и закономерно привело его к этике утилитаризма. Себялюбие, по мнению Альфьери, движет человеком в стремлении к истине и красоте, является основой художественного творчества и искусства. На любви человека к себе основано и его стремление к славе и добродетели, потому что оно включает в себе желание быть полезным обществу и получить одобрение других людей. Только человек, одержимый высокой

страстью, полагает Альфьери, способен на героический поступок, например на борьбу с тиранией. На утилитарной этике основана вера Альфьери в героя, который, освободив себя, способен освободить и других от власти тирана.

Политические взгляды Альфьери обосновал в трактате "О тирании" (1777 г., опубл. 1789 г.), в котором он высказался против теории "просвещенного абсолютизма". Альфьери вступил в полемику с Монтескье, который в своем сочинении "О духе законов" разделил все формы правления на деспотию, монархию и республику. Альфьери не согласился с такой классификацией. Он утверждал, что абсолютная монархия - это и есть деспотия; в ней господствует страх, а не честь. Тиранией он называл такой режим, при котором бездействует закон. Отношения между тираном и подданными строятся на страхе, жестокости и насилии, поэтому народ ненавидит тирана. Тиран правит с помощью первого министра - маленького деспота, от власти которого страдают подданные. Он так же не подчиняется закону, как и сам тиран. При деспотии народ порабощен и бездействует, так как привык повиноваться. Вывести народ из рабства и указать ему путь к свободе может только герой, который, убив тирана, принесет освобождение. Культ героя появляется во взглядах Альфьери как результат его недоверия к народным массам. Свобода будет завоевана жизнью одного человека, но, чтобы удержать ее, потребуются усилия многих, даже насилие над теми, кто добровольно не приемлет нового порядка. В своем трактате Альфьери оправдывал насилие как необходимый инструмент для построения свободного общества. Однако наблюдая события Французской революции, он осудил насилие, которое раньше считал спасительным.

Свои литературные взгляды Альфьери изложил в трактате "О государе и литературе" (1778 - 1786, опубл. 1789), в ответах критикам, в предисловиях к собственным трагедиям и в своих мемуарах. Все эти сочинения пронизывает мысль об общественной значимости и воспитательной роли искусства. Недаром Альфьери утверждал, что при деспотии не может быть свободы творчества, а следовательно, и свободной литературы.

Приступая к написанию своих первых трагедий, Альфьери задался целью реформировать итальянскую трагедию, сделать ее жанром, отвечающим потребностям времени. По своим литературным вкусам Альфьери был классицистом, однако его эстетика создавалась в полемике с эстетикой "высокого" классицизма XVII в. Во французской трагедии его не удовлетворяло многое: центральное место которое занимала любовь в развитии действия; приглаженные, галантные страсти; обилие персонажей; плавный рифмованный стих, т. е. почти все, что составляло своеобразие этого строго регламентированного жанра. В своей реформе трагедии Альфьери опирался на древнегреческую трагедию, в которой ему нравилась простота построения, а также на Шекспира, в трагедиях которого его увлекали правда жизни, динамизм действия и необычайная глубина человеческих характеров, - как раз то, чего, по его мнению, недоставало французскому театру.

Альфьери говорил о себе, что он всегда "послушен правде", имея в виду законы природы. Для того чтобы достичь правды жизни и приблизиться к древнегреческой трагедии, он уменьшил количество действующих лиц, сократив их до четырех, и сосредоточил внимание вокруг одного главного интереса. Желая придать действию больший динамизм и напряженность, Альфьери заменил метод рассказа показом, изображая на сцене то, что в классицистской трагедии считалось предосудительным: поединок, убийство, смерть. Кроме того, он изгнал из трагедии второстепенных персонажей, которым герои обычно рассказывали о том, что свершилось или должно было произойти. Вместо них Альфьери ввел в действие монологи, которые персонажи произносили наедине с собой. Альфьери насытил свои трагедии страстями, понимая под ними не только любовь, но всякую страсть, целиком владеющую человеком и проявляющуюся с неукротимой силой. Страсть была важна для Альфьери и потому, что она побуждала к действию, так как "естественный порыв" является основой всякого поведения. Этот "естественный порыв", выливающийся в действие, создает великого человека, потому что "люди, одержимые сильной страстью... всегда совершают величайшие дела".

Совершенствою форму трагедии, стремясь приблизить ее к греческому образцу, Альфьери не отказался от трех единств, хотя и не всегда соблюдал единство места и времени. К единству действия он относился более требовательно, полагая, что оно является необходимым условием воздействия трагедии на зрителей, так как несоблюдение этого единства раздваивает интерес, и трагедия не достигает своей цели.

Трагедия у Альфьери получилась небольшая по объему, с малым числом персонажей и стремительно развивающимся действием. Его перу принадлежит более 20 трагедий. Обычно их подразделяют на несколько групп.

Первая из них включает в себя трагедии, написанные на темы из новой истории: "Филипп", "Розмунда", "Мария Стюарт", "Дон Гарсиа" и др. Лучшей среди них считается "Филипп" (1775, опубликовано 1783). Трагедия написана на сюжет из испанской истории, обработанный позднее Шиллером в "Доне Карлосе", и посвящена трагической судьбе принца, осужденного на смерть собственным отцом. Главная проблема трагедии - политическая. Филипп показан настоящим деспотом, жестоким и коварным, ненавидящим своего сына. На упреки Филиппа в неповиновении Карлос отвечает:

Меня ты ненавидишь вот в чем  
Единое мое злодейство, жаждешь  
Моей ты крови, оправданье в этом  
Мое одно, и право ты одно лишь  
Имеешь абсолютное правленье

Филипп оправдывает свою политику государственным интересом, но Альфьери показывает, что под благом государства Филипп подразумевает свой личный интерес. Тиран одинок, его окружает атмосфера страха и подозрительности. Перед советом придворных он обвиняет Карлоса в измене и покушении на собственную жизнь. Придворными движет страх, и только друг принца отказывается признать его виновным. Фаворит Филиппа - орудие его черных замыслов - готов на предательство ради милости короля. Жертвами его интриг становятся Карлос и королева, которые кончают жизнь самоубийством; Филипп достиг желаемого:

Крови  
Течет поток (и какой крови!). Мщенья  
Я полного, ужасного добился,  
Но счастлив ли я?..

В этих словах звучит сомненье. Альфьери стремился показать и в деспоте человека. Смещение доброго и злого начал, неожиданное проявление человеческого в душе тирана казалось Альфьери более естественным и соответствующим природе.

Вторую группу трагедий составляют так называемые "трагедии свободы": "Виргиния", "Заговор Пацци", "Тимолон", "Брут Первый", "Брут Второй". Эти трагедии написаны в основном на сюжеты из античной истории. Альфьери полагал, что современная итальянская жизнь не может дать таких героических примеров, как античность. В его представлении древние греки и римляне были героическим народом. Главная проблема "трагедий свободы" - как отстоять или завоевать свободу в условиях тирании. Альфьери проводит свою излюбленную идею о том, что лишь героическая личность способна поднять народ на восстание во имя свободы. Так поступает отец юной римлянки, плебей Виргинии, который, не желая, чтобы его дочь стала наложницей деспота Аппия Клавдия, закалывает ее на форуме. Восставший народ убивает тирана и восстанавливает в Риме власть консулов ("Виргиния").

Лучшей "трагедией свободы" сам Альфьери считал трагедию "Тимолон" (1780, опубликовано 1783), в которой на фоне политических распр в древнем Коринфе он показал, какие страшные мучения испытывает пылкий республиканец Тимолон, когда узнает о властолюбивых мечтах своего брата Тимофана, пытающегося уничтожить республику и установить тиранию. Тимофан оправдывает свои действия тем, что только царская власть прекратит смуты и раздоры; в тирании он видит единственное спасение от беспорядков и

анархии. Он даже предлагает брату разделить с ним власть. Но Тимолеон, верный своим республиканским убеждениям, решает пожертвовать братом во имя сохранения свободы. В трагедии всего четыре персонажа: мать, два брата и их друг; весь интерес сосредоточен на борьбе идей, воодушевляющих персонажей.

Особую группу составляют трагедии на сюжеты фиванского цикла и цикла об Атридах: "Полиник", "Антигона", "Агамемнон", "Орест". К ним примыкает и "Меропа". В этих трагедиях также присутствует политическая проблематика обличение тирании и тирана, власть которого обогрета кровью. Альфьери делает античные трагедии созвучными современности. Но наряду с политической, Альфьери более глубоко разрабатывает здесь и психологическую проблему. Его герои испытывают бурные, всепоглощающие страсти. Изображение этой "ярости страстей", о которой говорил Вольтер, Альфьери ставил себе в заслугу, противопоставляя ее куртуазной галантности французских трагедий. Патетическая страсть, доходящая до мономании, не укладывалась в рамки классической трагедии, и Альфьери расширил эти рамки, оправдываясь тем, что исходил из требования естественности и правды. Он усложнил психологию персонажей. Ориентируясь на Шекспира, он ввел в трагедии призраки. Страшные воспоминания, чувство долга, ненависть, жажда мщения принимали форму смутных образов: отвращение к тирану заставляет Меропу увидеть тень убитого мужа; угрызения совести порождают перед Орестом призрак убитого Агамемнона. Привычный для трагедии классицизма рационалистический образ усложнился. Стихия страсти и углубленная внутренняя жизнь персонажей не разрушали классицистскую трагедию, а лишь усиливали те тенденции, которые она в себе заключала.

Еще одну группу составляют трагедии любви и ревности: "Софонисба", "Мирра" и др.

Реформа трагедии коснулась не только ее структуры, но и стиля. Альфьери полагал, что стиль должен помочь показать персонаж, раскрыть его духовный мир и психологию. Исторические деятели или античные герои не могли изъясняться на разговорном языке. Для большего правдоподобия их речь следовало архаизировать. Кроме того, Альфьери считал, что для изображения страстей, обуревавших героев, не подходит плавный рифмованный стих, так как человек, испытывающий сильную страсть, говорит отрывочно, его речь полна восклицаний и неоконченных фраз. Одиннадцатисложный трагический стих Альфьери полон напряжения, часто бывает разорван, драматург намеренно придает стихам суровую шероховатость и отрывочность как бы сближая их со стихами Данте. Это дало основание критикам говорить о "грубости" стиля Альфьери. Новаторство Альфьери заключалось также и в том, что на сцене между героями происходит живой разговор, обмен репликами, восклицаниями, что активизировало действие. Таким образом, реформа трагедии была закреплена и в ее языке.

В области трагического театра Альфьери выступил таким же реформатором, каким Гольдони был в комедии. Иными средствами, чем Гольдони, но так же, как и он, Альфьери' стремился создать искусство, отвечающее задачам его времени, отражающее интересы передовой части итальянского общества, вступившей в борьбу с феодализмом и стремившейся обрести политическую и духовную свободу.

В целом итальянский театр Просвещения - значительное явление в литературном развитии Европы.

#### Раздел IV

### АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### ГЛАВА 16.

#### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Первая английская колония в Северной Америке, Виргиния, была основана в 1607 г. Вслед за ней в 1620 г. возникла колония Массачусетс, а несколько позднее Мэриленд, Коннектикут, Род-Айленд, Нью-Гемпшир, Северная и Южная Каролины, Нью-Йорк (отвоеванный в 1664 г. у голландцев), Пенсильвания, Делавэр, Нью-Джерси и Джорджия.

Переселенцы пришли не на пустую землю. Здесь обитали многочисленные племена индейцев, которые были уничтожены или вытеснены из их исконных владений.

На протяжении XVII в. английские колонии были довольно мало связаны друг с другом, и формирование их экономических и социальных основ имело региональный характер. Так, на Юге складывалось плантаторское хозяйство с использованием рабского труда. В центральных колониях и Новой Англии (как стали называть северные колонии) развивались фермерское сельское хозяйство, ремесла, торговля. Отличие Новой Англии усугублялось тем, что она была основана сторонниками религиозного протестантизма - пуританами, отвергавшими не только официальную англиканскую церковь, но и социальные порядки Великобритании.

Вместе с тем основные тенденции социально-экономического развития колоний были общими. Скваттерство - захват без выкупа безземельными иммигрантами необрабатываемой "свободной" земли, бурное развитие ремесел, торговли, судостроения способствовали интенсивному формированию буржуазных отношений. К середине XVII в. черты буржуазного общества были выражены в Америке достаточно отчетливо, хотя разграничение классов и социальных групп было менее строгим, чем в Европе. Метрополия же стремилась сдерживать развитие колоний протекционистскими законами, повышением налогов, запретом селиться за Аллеганскими горами и т. д. Двойственность административной структуры каждой колонией управляли назначаемый Лондоном губернатор и выборный орган ассамблея - углубляла конфликт, который вылился в политическое, а позднее и военное столкновение. Военные действия продолжались семь лет (1776 - 1783) и закончились победой колонистов и образованием нового государства Соединенных Штатов Америки. В ходе этой войны была не только достигнута политическая независимость, но были ликвидированы все феодальные пережитки, произошла значительная перегруппировка сил внутри самого американского общества, т. е. решены задачи буржуазной революции. Выдающуюся роль в этих событиях сыграло американское Просвещение.

Колонисты всегда уделяли большое внимание просвещению в собственном смысле этого слова. Достаточно сказать, что в колониях существовала не только разветвленная сеть школ, но и ряд колледжей, что делало американцев в области высшего образования независимыми от Старого Света: на протяжении полутора столетий начиная с 1636 г., когда был основан Гарвардский колледж, на территории колоний возникло восемь высших учебных заведений. В обучении упор делался на знания, необходимые для последующей практической деятельности. Во второй половине XVII столетия во многих колониях появились типографии, которые наряду с официальными документами печатали разного рода альманахи, календари, памфлеты, периодические издания. Альманахи включали в себя статьи самого разного содержания: сведения по астрономии и другим естественным наукам соседствовали с притчами и стихами, рекомендации в области ведения сельского хозяйства - с философскими рассуждениями, проповедями. Этот тип издания был чрезвычайно распространен и составлял неотъемлемую часть быта колонистов. Памфлеты же, как правило, посвящались одной теме. Достаточно краткая и вместе с тем емкая форма памфлета делала его незаменимым оружием в пропаганде или дискуссии по религиозным, экономическим, политическим вопросам. В начале XVIII в. американцы переняли у Старого Света периодику. Первая газета "Бостон ньюслеттер" появилась в 1704 г., а первые журналы - в 1741 г.

Идеи Просвещения нашли в Америке XVIII столетия благодатную почву. Американское Просвещение многим обязано трудам английских философов - Локка, Шефтсбери, великого Ньютона, работам французских материалистов. Интерес к рациональному, научному знанию, идея познания мира опытным путем стимулировали давнее стремление американцев узнать и осмыслить окружающую действительность. Теория общественного договора оправдывала в глазах американцев конфликт с метрополией. Значительное распространение получили идеи деизма, чему в большой степени способствовал кризис пуританизма. Однако все заимствованное переосмыслялось в соответствии с исторической и культурной ситуацией в Новом Свете. Идеи Просвещения реализовались в первую очередь в практической политической и социальной борьбе. Они

стимулировали начавшийся процесс формирования национального самосознания. Отсюда и специфика американского Просвещения - ориентация на практическое использование новых теорий познания, права, государства, нового отношения к индивидууму. В отличие от европейских, американские просветители были не только теоретиками, но и практиками буржуазной революции. Задача познания человеческой природы превращалась в задачу познания того, что представляет собой американец, а размышления об идеале "нового человека" и о том, насколько соответствуют ему реальные люди, приобретали конкретную направленность - насколько эти идеалы могут быть реализованы в новом обществе.

Так, американское Просвещение увидело "естественного человека" в американском пионере-первооткрывателе, охотнике, фермере. А разработка концепции "естественного права" человека не только помогла просветителям обосновать правомерность отделения колоний от метрополии, но и сделала большинство из них противниками рабовладения. Франклин, Джефферсон и другие посвятили этому вопросу немало работ, доказывавших, что институт рабовладения противоречит "естественному праву" человека. Но им не удалось преодолеть политическую оппозицию, выражавшую интересы Южных штатов, где рабовладение прочно утвердилось с начала XVIII в. И в отношении религии американские просветители занимали гораздо более умеренные позиции, нежели европейские мыслители. В XVIII в. пуританская идеология уже не могла, как в предыдущем столетии, играть руководящую роль в революционных событиях, но она оказывала им существенную поддержку. Кроме того, целый ряд догматов пуританизма, регламентировавших повседневную жизнь колонистов, таких, как забота о земном благополучии, трудолюбие, умеренность, вполне согласовывались с утилитаристскими элементами просветительской доктрины. Однако в конечном итоге конституционно установив свободу вероисповедания, утвердив научное мышление, американское Просвещение нанесло пуританизму сокрушительный удар.

Своеобразие исторического развития Америки в XVII - XVIII вв. в полной мере отразилось на процессе формирования американской литературной традиции. Одной из существенных особенностей этого процесса было то, что в Америке письменные литературные формы предшествовали возникновению фольклора. Американский фольклор складывался в первую очередь на фронтире (frontier), т. е. в тех областях, где проходила подвижная граница между освоенными и неосвоенными землями в самом конце XVIII - первой половине XIX в., когда движение на Запад стало интенсивным. С другой стороны, вплоть до середины XVIII в. колонисты не мыслили себя отдельно от истории, культуры, литературы метрополии, несмотря на все политические и идеологические конфликты. Лишь во второй половине XVIII в. рост самосознания породил потребность в создании самостоятельной культурной, и в частности литературной, традиции.

Вместе с тем литература колоний, будучи оторгнутой от английской почвы, с течением времени все более отражала специфику бытия и мироощущения человека, оказавшегося в новых для себя условиях. Прежде всего она была гораздо менее богатой в идейном и жанровом отношении, чем литература метрополии. Произведения писателей-пуритан Новой Англии носили преимущественно религиозный характер. Наибольшей самобытностью обладало творчество новоанглийских поэтов, но многие их сочинения в то время не были опубликованы. Другие же колониальные письменные памятники имели по большей части "прикладной" характер. Записки первопроходца-путешественника, хроники жизни колоний, дневники переселенцев, проповеди, частные письма и т. д. все это должно было познакомить тех, кто остался "дома", с новой реальностью, помочь другим переселенцам освоиться на новом месте. Иными словами, большая часть колониальной литературы с самого начала имела непосредственно просветительскую направленность. Обмирщение литературы, связанное с распространением идей Просвещения, не избавило ее от документальности и утилитаризма. Просветительское движение в колониях, имея перед собой конкретные практические задачи, выдвинуло литературные формы, промежуточные между литературой в собственном смысле слова и

журналистикой, решавшей самые актуальные вопросы (распространение периодики во многом этому способствовало). В годы революции и сразу после нее наибольший расцвет получили различные небеллетристические жанры: публицистические статьи и памфлеты, нравоописательные эссе, серии "писем".

Нагляднее всего значение идей Просвещения для формирования самосознания американцев демонстрируют жизнь и творчество выдающегося политического деятеля и писателя XVIII в. - Бенджамина Франклина (Benjamin Franklin, 1706 - 1790).

Начав свой путь учеником типографа, Франклин к сорока годам скопил значительное состояние и смог заняться исключительно общественной деятельностью. Благодаря самообразованию он стал выдающимся философом и крупным ученым-естествоиспытателем.

Литературное наследие Б. Франклина обширно и многообразно. Для всех его произведений характерны практическая направленность и стремление связать идеи Просвещения с жизнью и нуждами американцев, что, однако, не лишает их глубины и масштабности. Так, памфлет "Скромное рассуждение о природе и необходимости бумажных денег" (1729), написанный с целью побудить британское правительство к выпуску бумажных ассигнаций, что способствовало бы развитию торговли в колониях, является выдающимся исследованием по теоретической экономике. Наиболее значительный историографический труд Франклина "Исторический очерк конституции и правительства Пенсильвании" (1759) замечателен не только тем, что политическое устройство колонии проанализировано в нем с позиций просветительской социальной философии, но и актуальными и конкретными выводами, обосновывающими право колонистов вести борьбу с метрополией. В "Заметках относительно дикарей Северной Америки" (1784) Франклин рассказывает о жизни североамериканских индейцев, противопоставив своеобразный демократизм уклада жизни индейских племен государственным структурам и общественным нравам Европы.

На протяжении четверти века (1732 - 1757) Б. Франклин издавал пользовавшийся огромной популярностью "Альманах Бедного Ричарда". Известность альманаху принесли не заметки о сельском хозяйстве и ремеслах, не другие традиционные для подобных изданий сведения, а многочисленные изречения в стихах и прозе, "вложенные" автором в уста фермера Ричарда Сондерса. Позднее они были опубликованы Франклином отдельным изданием - как памфлет "Наука Бедного Ричарда". (В России перевод книги под названием "Учение добродушного Рихарда", вышел в 1784 г.) Самому Франклину принадлежала лишь часть изречений, другие были заимствованы из европейского фольклора, из сочинений Ларошфуко, Рабле, Свифта и других писателей. Отобранные и обработанные с позиций Просвещения, изречения стали своего рода сводом жизненных правил человека нового времени. Важнейшим элементом этого нравственного кодекса был отказ от религиозности. Известная фраза "На Бога надейся, но сам не плошай" не только провозглашала новое отношение к Богу и религии, но и подчеркивала самостоятельность, активность человека. Наивысшей добродетелью, по мнению Франклина, является трудолюбие: "Усердие - мать удачи, и без труда нет добра". Об этом же и самое, пожалуй, знаменитое изречение Бедного Ричарда: "Помни, что время - это деньги". "Наука бедного Ричарда" была, безусловно, сводом практических правил жизни буржуа, высказанных с небывалой доселе открытостью. Недаром уже в XIX в. высказывания Сондерса трактовались лишь как проповедь буржуазного преуспевания. Но в XVIII в. буржуазный пафос высказываний Франклина имел революционный характер.

Следует отметить и последовательный демократизм Б. Франклина. Он решительно противопоставлял простолюдина аристократу: "Крестьянин на ногах лучше, чем дворянин на коленях. Тот, кто растет при дворе, должен начинать с ползанья". Он выражал интересы мелкой и средней буржуазии и поэтому резко возражал во время обсуждения проекта конституции против установления каких бы то ни было привилегий для крупных собственников.

Бедный Ричард, "человек, создавший самого себя", не смирившийся с судьбой и

добившийся благополучия трудолюбием и огромной жизненной активностью, стал первым литературным героем Америки.

Самое значительное произведение Бенджамина Франклина - "Автобиография", первая часть которой была написана в 1771 г., а вторая - в 1788 - 1790 гг. Она была опубликована посмертно в 1791 г. "Автобиография" построена в форме письма к сыну Уильяму, но явно рассчитана на широкую аудиторию. "Хотя по своему происхождению я не был ни богат, ни знатен, а первые годы моей жизни прошли в бедности и безвестности, я достиг выдающегося положения и стал в некотором роде знаменитостью... а потому не исключена возможность, что мои потомки захотят узнать, какими способами я этого достиг и почему с помощью Провидения все для меня так счастливо сложилось. Кто знает, вдруг они, находясь в подобных же обстоятельствах, станут подражать моим действиям" так на первой же странице сформулирована дидактическая цель произведения.

Воспитательная функция книги двойка. Повествуя о своей жизни, Франклин сделал примером для подражания судьбу реального человека. В согласии с предшествующей традицией "Автобиография" ориентирована на жизненную практику. С другой стороны, автор предложил читателям схему нравственного совершенствования личности и показал конкретные способы реализации этой схемы в жизни. Франклин привел перечень тринадцати добродетелей, которые, по его мнению, необходимы для морального совершенствования, таблицу, в которой он ежедневно отмечал свои успехи и неудачи, рассказал, как пытался овладеть этими добродетелями, подчиняя поставленной цели каждый поступок. Франклин был предельно конкретен в своем рассказе, но все же схематизировал и упростил свой жизненный путь, чтобы подчеркнуть главную идею повествования: человек третьего сословия может возвыситься за счет использования всех возможностей, заложенных в повседневной жизни буржуа. Впервые в литературе XVIII в. был представлен герой-плебей, чей путь "наверх" не связан с отречением от своего сословия или с утопическим уходом от общества. Наоборот, возвышение героя проявлялось в первую очередь через признание его окружающими. Напомним, что первая часть произведения писалась незадолго до начала революционных событий, вторая - после победоносного их завершения, когда американская буржуазия уничтожила все преграды для своего развития и перед нею раскрылись огромные возможности. Оптимистическую уверенность американцев того времени в своих силах и выразил Бенджамин Франклин

Американский мыслитель разделяет веру философов Просвещения в то, что в благоприятных условиях непременно проявятся все положительные свойства человеческой натуры. В конкретно-исторической ситуации Америки конца XVIII в. для Франклина, как и для многих других его соотечественников, главным благоприятным условием становится материальное благосостояние. Франклин понимает, что "человеку, находящемуся в нужде, труднее поступать всегда честно". Во г почему, говоря о "выдающемся положении", которого он достиг, писатель имеет в виду не только известность и уважение современников, но и нажитые капиталы. В достижении богатства и признания ему помогают тринадцать "добродетелей", т. е. норм поведения. Они имеют сугубо светский, земной характер. Главной из них для Франклина по-прежнему является "трудолюбие", при помощи которого можно добиться и богатства, и известности. Почти все остальные добродетели подчинены трудолюбию и должны приносить практическую пользу: "бережливость", "прилежание", "соблюдение порядка", "решимость" помогают добиться успеха в делах, "умеренность" и "воздержание" сохраняют физическое здоровье. Лишь "справедливость", "искренность" и "смирение" можно отнести к отвлеченным нравственным категориям. В этом утилитаризме видна еще одна характерная черта американского Просвещения, которое должно было решать практические задачи строительства нового общества.

Американское Просвещение не проявляло интереса к эстетическим проблемам, и ни одно свое сочинение Франклин не рассматривал с этой точки зрения. Тем не менее его заслуги перед отечественной словесностью достаточно велики. Прежде всего стиль публицистики философа - легкий, лаконичный оказал значительное воздействие на

формирование литературного языка нового времени. Главное же, в образах бедного Ричарда и героя "Автобиографии" отразились многие качества, характерные для людей эпохи. Эти образы стали первым шагом на пути американской литературы к воплощению национального характера

Выдающимися публицистами были и другие видные деятели американского Просвещения.

Томас Джефферсон (Thomas Jefferson, 1743 - 1826) - один из самых значительных государственных и политических деятелей США XVIII в. С самого начала своей общественной деятельности он включился в борьбу за освобождение колоний от английской зависимости. Как и другие американские просветители, Джефферсон избрал своим оружием публицистику. В своих памфлетах, таких, как "Общий обзор прав Британской Америки" (1774), он подвергал резкой критике всю систему отношений метрополии и колоний. Самым значительным трудом Джефферсона явился проект Декларации независимости (принята в июле 1776 г.), провозгласившей создание самостоятельного государства США. Творчески применив к американской действительности теорию "естественного права", он разграничил понятия "общество" и "государство" и обосновал для американцев, как и для любого другого народа, возможность "учредить новое правительство, основанное на таких принципах и с такой организацией власти, какие, по мнению этого народа, всего более могут способствовать его безопасности и счастью". В дальнейшем Джефферсон занимал высокие государственные посты: был государственным секретарем, вице-президентом, а с 1801 по 1809 г. президентом США.

Значительным вкладом Джефферсона в историю национальной литературы стали "Заметки о штате Виргиния" (1781 - 1783, опубл. в 1784 г.). Формально это ответы на вопросы секретаря французского посольства в Филадельфии. Они состоят из 23 глав, в которых автор рассказал о географии, животном мире, населении, истории, административном устройстве, традициях, экономике штата. Одновременно Джефферсон изложил здесь свои взгляды на самые важные для всей Америки проблемы. Он представил модель нового государства, выразил свое отношение к религии, рабовладению. Вместе с тем в книге можно найти живые зарисовки, яркие описания, поэтические отступления.

"Заметки о штате Виргиния" стали продолжением и развитием американской традиции документальной литературы, в частности многочисленных "записок о новой земле", которые создавались колонистами на протяжении двух веков. Этой традиции Джефферсон следует и в "Автобиографии". В отличие от одноименного произведения Франклина, она не сосредоточена на изображении личной жизни. Произведение Джефферсона является, по сути, историческими мемуарами, записками, где основное внимание уделено не личности автора, а фактам и событиям.

Не менее важны для характеристики эпохи работы еще одного видного деятеля американской революции Томаса Пейна (Thomas Paine, 1737 - 1809). Англичанин по рождению, Пейн приехал в Америку в возрасте 37 лет по приглашению Франклина и там активно включился в антиколониальную борьбу. Он был и солдатом армии Вашингтона, и пропагандистом. Огромную популярность имели памфлеты, написанные Пейном в годы Войны за независимость, - "Здравый смысл" (1776) и "Американский кризис" (13 выпусков, 1776 - 1783). Они были адресованы самой широкой аудитории. Пейн подробно толковал смысл таких абстрактных понятий, как государство, право, демократия и т. д. Все общие рассуждения он связал с американской действительностью, с конкретными событиями. Анализируя политическую обстановку, Пейн утверждал свою точку зрения эмоционально и резко. Его нападки на Англию были яростны, порой даже грубы, а прославление Америки не знало границ. Вместе с тем его сочинения логичны, просты и доходчивы по стилю. Все это и обеспечивало им известность.

В 1787 г. Пейн уезжает в Европу, сначала в Англию, а в 1792 г. - в революционную Францию. Его произведения этого времени "Права человека" (1791 - 1792) и "Век разума" (1794 - 1795) отличаются подлинно революционным духом. Памфлет "Права человека"

написан в ответ на "Размышления о Французской революции" английского философа Эдмунда Берка, не принявшего событий во Франции. Опровергая рассуждения Берка, Пейн последовательно защищает принципы и установки революции, раскрывает ее причины.

Памфлет "Век разума" представляет собой аргументированную и последовательную критику ортодоксальной религии. Пейн доказывает абсурдность многих библейских текстов, раскрывает их легендарный характер. Рационалистическое научное мышление приводит американского просветителя к выводу, что все "национальные церковные учреждения" являются "человеческим изобретением, предназначенным для того, чтобы запугивать и поработать человечество, монополизировать власть и доходы".

Радикализм взглядов Томаса Пейна вызвал возмущение умеренных деятелей Просвещения и в Европе, и в Америке. Вернувшись в США в 1802 г., он оказался в одиночестве и умер в нищете и безвестности.

Развитие в Америке художественной литературы сдерживалось равнодушным отношением к ней просветителей. И все же революционные события и образование независимого государства дали столь мощный толчок росту национального самосознания, что в конце XVIII в. начинается постепенное формирование художественной традиции. Как и публицистика, художественное творчество было в большой степени подчинено прагматическим целям поучения или злободневной полемики. Это хорошо видно на примере так называемых "Хартфордских остроумцев" (Hartford wits) - группы поэтов, живших в городе Хартфорд, штат Коннектикут. Юристы, священники, коммерсанты, они в годы Войны за независимость принимали активное участие в общественной жизни, поэзия служила для них средством пропаганды. В конце 80-х годов многие из них оставили занятия литературой.

Наиболее крупными представителями этой группы являются Тимоти Дуайт (Timothy Dwight, 1752 - 1817), Джон Трамбулл (John Trumbull, 1750 - 1831) и Джоэл Барло (Joel Barlow, 1754 - 1812). Большая часть их произведений имеет сатирическую направленность. Так, поэма Трамбулла "Мак-Фингал" (1782) политическая сатира; в "Триумфе неверия" (1788) Дуайт резко выступает против распространения материализма и деизма в Новом Свете.

Если большинство "Хартфордских остроумцев" принадлежало к умеренному крылу Просвещения и придерживалось консервативных убеждений, то Джоэл Барло, примыкавший к ним долгое время, под влиянием революционных событий во Франции, куда он уехал по делам службы, стал убежденным демократом. Он вошел в историю американской литературы как автор первой эпической поэмы "Колумбиада" (1807). Первый ее вариант под названием "Видение Колумба" был написан еще в 1787 г. В ней американская революция была представлена как самое блистательное событие в истории человечества. Патриотический пафос и безудержный оптимизм произведения, в котором Барло предрекал Америке великое будущее, вызвали восторженную реакцию современников. Однако тяжеловесный стиль, перегруженность аллегорическими образами делают поэму громоздкой и трудночитаемой. Гораздо больший интерес представляет его поэма "Маисовый пудинг" (1796), где картины жизни сельской Новой Англии проникнуты лиризмом и юмором.

Все творчество "Хартфордских остроумцев" было отмечено сильным влиянием английской поэзии. Причем авторы в равной мере использовали художественные формы и приемы как классицизма, так и сентиментализма. Американские поэты обращались к самым разным традициям просветительской поэзии для решения своей главной задачи - художественного освоения отечественной действительности.

Наиболее значительных результатов на этом пути добился Филип Френо (Philip Freneau, 1752 - 1832). Поэт, публицист, издатель, он был активным общественным деятелем - сторонником Джефферсона. В юношеской "Поэме о растущей славе Америки" (1771) в соавторстве с будущим романистом Х. Г. Брекенриджем он в классицистской манере воспел великие возможности "Нового Света". Этой же теме была посвящена и его поэма "Американская деревня" (1772), написанная в форме сентиментальной элегии. Избрав образцом "Покинутую деревню" Голдсмита, Френо конкретизировал антитезу

сентиментализма "естественный человек - противоестественное общество" и противопоставил счастливую жизнь американских фермеров на лоне природы бедствиям европейцев.

События революции Френо трактовал как борьбу демократии против деспотии. Приверженец просветительских идей, он верил, что эта борьба приведет человечество к мировой гармонии, в которой будут реализованы "естественные права" человека. Поэтому через несколько лет после окончания войны он включился в борьбу за принципы демократии, сформулированные Джефферсоном. До середины 90-х годов гражданская тема доминировала в его произведениях. В таких стихотворениях, как "Британская плавучая тюрьма", "Памяти храбрых американцев", "Скрытому роялисту", Френо воспел мужество соотечественников и жестоко высмеял англичан, а в "Американском солдате" и "Ложных системах правления" с беспощадной иронией обрушился на противников Джефферсона. На события Французской революции поэт откликнулся одой "Боже, спаси права человека" (1791), серией "Пробных од Джонатана Пиндара, эсквайра" (1793), другими стихами, где выразил свою мечту о великом царстве всемирной свободы и обрушился на всех тех, кто, по его мнению, мешал приходу этого царства. Френо часто создавал стихи "на случай", в которых нашла отражение острая полемика тех лет по различным политическим проблемам. Эти многочисленные песни, оды, сатиры соответствовали канонам классицизма, но в то же время им были свойственны повышенная эмоциональность и чувство личной причастности поэта. Столь же страстен и непримирим был Ф. Френо в публицистике. В издававшихся им газетах и журналах, особенно в "Нэшнл газетт" (1791 - 1793), он вел активную пропаганду демократических идей, нападая на правящие круги.

Гражданская поэзия не исчерпывает всего творческого наследия Френо. В конце 80-х годов он создает ряд стихотворений, в которых получает дальнейшее развитие идиллический взгляд на Америку, характерный для "Американской деревни". Просветителю Френо сельская Америка, жизнь индейцев представляются эталонами "естественного существования", которое он считает залогом грядущего развития и процветания страны. Этим стихотворениям присущи тонкий лиризм, добродушная усмешка, внимание к неприметным деталям быта. Именно в них Френо удается в наибольшей степени избавиться от влияния стереотипов английской поэзии. Так, одно из самых знаменитых стихотворений поэта "Индийское кладбище" (1788) лишь тематически связано с "кладбищенской поэзией". Не столько о тщете человеческой жизни размышляет поэт, сколько о живописных обычаях и легендах коренных обитателей континента, об их близости к природе, а значит, и истинным законам жизни. Его стихи о море (Френо много лет плавал капитаном торгового судна), о природе (например, знаменитое "К дикой маргаритке", 1788) открывают традицию пейзажной лирики в литературе США. А юмористические зарисовки "Жуликоватый сапожник", "Пьяный солдат" и другие становятся первыми поэтическими "очерками нравов" провинциальной Америки. Френо во многом подготавливает почву для романтической поэзии, хотя сам не принимает ее.

В последнее десятилетие XVIII в. в Америке началось формирование жанра романа. Как и поэты, первые американские романисты опирались на опыт европейской литературы и пытались, как можно точнее воспроизведя стилевые, сюжетные, психологические клише, заполнить их своим американским материалом. Однако эпистолярные сентиментальные романы, посвященные прославлению добродетелей частной жизни, менее всего подходили для изображения американской действительности, хотя таких произведений появлялось множество.

Более удачной представляется попытка, предпринятая Хью Генри Брэкенриджем (Hugh Henry Brackenridge, 1748 - 1816) в его обширном произведении "Современное рыцарство, или Приключения капитана Джона Фарраго и Тига О'Ригана, его слуги" (1792 - 1797). С 1804 по 1815 г. Брэкенридж создал дополнительно еще два тома, ставшие, однако, лишь публицистическим приложением к основному тексту.

В "Современном рыцарстве" модели для подражания очевидны. Прежде всего, главные

герои - явная пародия на образы Дон Кихота и Санчо Пансы. Фабула романа - череда разнообразных приключений, выпавших на долю героев, восходит к "роману большой дороги". Брэкенридж, как когда-то Филдинг, вводит в повествование философско-публицистические отступления, в которых комментирует и оценивает происходящее. Широко использованы в произведении сатирические приемы, заимствованные у Свифта, Стерна. Но использование приемов и стереотипов европейской литературы последовательно подчинено задаче изображения жизни послереволюционной Америки.

Капитан Фарраго и его слуга, отправившись в путешествие, посещают поселения на фронтире, города на востоке страны, столицу. В результате предметом изображения и оценки становятся политика, государственная власть, образование, церковь, пресса, частная жизнь. Книжник Фарраго все время пытается соотнести априорные установки демократии и реальную действительность. Они практически никогда не совпадают, причем в одних случаях "виновата" действительность, в других - абстрактные теории. Так, в одном из поселков фронта жители избирают депутатом не своего добродетельного земляка, а человека, который произносит такую предвыборную речь: "Друзья... я добрый демократ и не терплю британцев... Все вы знаете, что мою бедную маму убили индейцы. А теперь все, кто за меня, подходи и угощайся". Выпивка за счет кандидата и решает дело. Но вот самому Фарраго представляется случай действовать: девушка, оказавшаяся в публичном доме, просит капитана вызволить ее из беды. Фарраго готов помочь, но считает, что первым делом должен объяснить девушке, насколько греховна ее жизнь. Он делает это столь "успешно", что она кончает с собой.

По выражению одного из американских писателей XIX в., "Современное рыцарство" - "это сатира на демократию, написанная демократом и опубликованная в наиболее демократическом обществе". И действительно, Брэкенридж принимает демократию, гордится ею, но стремится избавить ее от недостатков и нелепостей, очевидных уже в первые годы существования США.

Одной из слабых сторон народовластия Брэкенридж считает то, что на государственные и общественные посты избираются люди честолюбивые, но невежественные и беспринципные, рассматривающие власть лишь как средство обогащения и самоутверждения. Воплощением этих качеств писатель делает Тига О'Ригана. Капитан Фарраго все время занят тем, чтобы не допустить туповатого Тига к сколько-нибудь ответственной деятельности. Таким образом, сюжетная конструкция, заимствованная из европейской литературы, оказывается ориентированной прежде всего на американскую действительность. При этом Брэкенридж не ограничивается простым ее воспроизведением. Сама авторская установка - высмеять, чтобы исправить, - отражает оптимистическое мировосприятие американцев того времени. Вот почему роман Х. Г. Брэкенриджа по праву считается одним из наиболее самобытных произведений эпохи.

Видное место в американской литературе XVIII в. принадлежит и Чарльзу Брокдену Брауну (Charles Brockden Brown, 1771 - 1810), автору ряда "готических романов". Юрист по образованию, он оставил деятельность адвоката и посвятил себя литературе. В течение нескольких лет - с 1798 по 1801 г. он написал шесть романов и четыре из них получили известность не только в Америке, но и в Европе. Это романы "Виланд" (1798), "Ормонд" (1799), "Эдгар Хантли" (1799), "Артур Мервин" (1799 - 1800).

В своих произведениях Браун широко использует жанровую основу "готических романов" - нагнетание ужаса чередой таинственных трагических событий. Так, "Виланд" открывается рассказом о пожаре, в котором гибнет отец Теодора и Клары Виландов. Злодей Карвин, используя дар чревоуказания, расстраивает свадьбу Клары и доводит до умопомешательства Теодора, которому кажется, что он слышит "голос свыше", повелевающий убивать. Он убивает жену, детей, пытается убить сестру, но от ее криков разум возвращается к нему, но для того только, чтобы он смог осознать ужас содеянного. Смерть становится для него избавлением. Примечательно, однако, что и в этом, и в других

произведениях Брауна ужасное не является результатом действия каких-либо сверхъестественных сил. Все события имеют вполне рациональное объяснение.

Вместе с тем Браун далеко не однозначен в своем отношении к разуму. Он принадлежит к тому поколению американцев, которое выросло после революции и уже начинало осознавать, что в процессе нового исторического опыта происходила существенная трансформация категорий и принципов Просвещения. Теодор Виланд - жертва не столько негодяя-чревоугодника, сколько своего религиозного фанатизма, который расшатал его психику. Но и рационалистически мыслящий Генри Плейель, жених Клары, не в состоянии понять смысл происходящего. Героя следующего романа Брауна - Ормонда - последовательный рационализм приводит к полной беспринципности и преступлению. Преодолеть все испытания оказываются способны лишь те персонажи, в ком гармонично сочетаются разум и чувства. Таковы Констанция Дадли, девушка сильного характера, превыше всего ценящая духовную свободу и отважно противостоящая совратителю Ормонду, и Артур Мервин, герой одноименного романа, деревенский парень, подвергающийся беспощадному преследованию со стороны преступника, тайну которого он случайно узнал. Сила духа, сознание своей правоты и невинности помогают им одержать победу. Но и они зачастую неточно или неверно оценивают события. Люди же слабые духом, а таковы, например, центральные персонажи "Эдгара Хантли", не выдерживают ударов судьбы. Эдгар Хантли под влиянием пережитого становится сомнамбулой, а его друг Клиффо гибнет. В этом произведении Браун продолжает начатое в "Виланде" исследование ума, пораженного недугом, предприняв попытку углубленного психологического анализа.

Пытаясь приспособить жанр романа к отечественной действительности, писатель решился на принципиальный шаг. Действие его романов происходит в Америке, а не в условной средневековой Италии: одинокая ферма заменила старинный замок, индейцы - разбойников и колдунов, дикий девственный лес таинственные лабиринты. И все же местный колорит его романов условен. Самобытность произведений Брауна в другом. Он первым отразил в американской литературе ощущение нестабильности, неясности перспектив, которое появилось у многих американцев на рубеже веков.

Таким образом, своеобразие литературной ситуации в Америке связано с переходным характером эпохи и появлением независимого государства США. Собственно художественная литература еще во многом подражательна, а ведущее место принадлежит философской и политической публицистике. Но именно в это время начинается процесс формирования национального самосознания и, следовательно, самостоятельного художественного мышления.

#### Раздел V

#### НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### ГЛАВА 17.

#### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Литература немецкого Просвещения развивалась в условиях, существенно отличных от передовых стран Европы - Англии и Франции. Тридцатилетняя война (1618 - 1648) стала для Германии национальной катастрофой. Потерявшая четыре пятых своего населения, перенесшая глубокую хозяйственную разруху, страна оказалась отброшенной назад и в области культурного развития. Отсутствие единого политического, экономического и культурного центра болезненно сказывалось и в материальной, и в духовной сфере. Замкнутость и изолированность немецких княжеств (в XVIII в. их насчитывалось 360 с многочисленными вкраплениями еще более мелких феодальных владений) закрепляли различия между местными диалектами и тормозили создание единого литературного языка.

Абсолютизм в Германии принял специфическую мелкодержавную форму: усвоив все отрицательные особенности абсолютной монархии крупного масштаба произвол и деспотизм, фаворитизм и развращенность двора, бесправие и приниженность подданных, он был не в силах взять на себя централизующую функцию. Даже постепенное возвышение наиболее крупных немецких государств (в первую очередь Пруссии) не могло заложить

основы национального и государственного объединения.

Эти обстоятельства наложили особый отпечаток на социальную структуру немецкого общества - прежде всего на роль и место буржуазии, которая была экономически слабой, политически приниженой. Этим определялся и медленный рост ее духовного и социального самосознания. Недаром чаще она именуется бюргерством, ибо тем самым подчеркивается ее отличие от буржуазии передовых европейских стран.

Немецкое дворянство либо служило в армии, либо группировалось вокруг княжеских дворов, либо проводило жизнь в своих имениях, предаваясь праздности, охоте, примитивным и грубым развлечениям. Круг его духовных интересов был крайне ограничен.

Специфически немецким явлением были вольные имперские города, формально подчинявшиеся непосредственно имперской власти, которая в начале XVIII в. уже была чисто номинальной. Они не зависели от местных князей, управляла ими патрицианская верхушка бюргерства, и внутри городских стен как бы снимались представления о сословных привилегиях дворянства

Крестьянство изнемогало под бременем непосильных поборов, повинностей и рекрутчины, которая превратилась для многих немецких князей в постоянный источник дохода: они поставляли наемных солдат для крупных держав, ведущих войны в колониях, и за этот счет содержали свой непомерно пышный двор, сооружали увеселительные замки и т. д. Массовое обнищание крестьян приводило к возникновению стихийного социального протеста; состоявшие из беглых крестьян разбойничьи банды орудовали в лесах и на больших дорогах.

Для политически раздробленной Германии характерна множественность культурных центров, сменявших друг друга или сосуществовавших. Они возникали в княжеских резиденциях, в университетских и вольных имперских городах своеобразных оазисах духовной культуры. Такими центрами были Лейпциг, Гамбург, Геттинген, пока, наконец, в последней четверти века приоритет не утвердился за Веймаром - резиденцией маленького княжества, в котором сосредоточился весь цвет немецкой литературы - Гете, Шиллер, Виланд, Гердер.

Одной из особенностей немецкой культурной атмосферы XVIII в. была совершенно очевидная диспропорция между возраставшим (особенно с середины века) интеллектуальным и творческим потенциалом, с одной стороны, и низким уровнем духовных потребностей общества - с другой. Немецкие писатели, происходившие большей частью из малоимущих слоев общества, лишь с трудом могли пробить себе путь к образованию, а получив его, вынуждены были довольствоваться жалкой участью домашнего учителя или сельского священника. Литературный труд не мог обеспечить даже самого скромного существования; большинство немецких писателей сполна познали горечь нужды и унижительной зависимости от случайных покровителей.

Специфика социально-исторического развития Германии определила своеобразие немецкого Просвещения. Вплоть до второй половины века оно не ставило серьезных политических проблем, до которых общественное сознание немецкого бюргера еще не доросло. Просветительские идеалы свободы и личного достоинства, обличение деспотизма отразились в литературе в самой общей и довольно отвлеченной форме. Только в "Эмилии Галотти" Лессинга (1772) и в драмах молодого Шиллера, в стихах и очерках его старшего земляка Кристиана Даниеля Шубарта они получили конкретное воплощение.

Религиозная проблематика, игравшая такую важную роль в католической Франции, в Германии была отодвинута на второй план наличием двух официально признанных религий - католичества и лютеранства, а также множества сект и религиозных течений (некоторые из них, например, пиетизм, сыграли заметную роль в развитии литературы сентиментального направления). Но и здесь борьба против церковной ортодоксии и догматизма не снимается с повестки дня. Она ведется с позиций "естественной религии", просветительского идеала терпимости и пантеизма. Это получило отражение в публицистике и драматургии Лессинга и в философской лирике Гете, опосредованно сказалось и на развитии немецкой философии.

В целом немецкое Просвещение тяготело к отвлеченным теоретическим проблемам, оно широко разрабатывало вопросы эстетики, философии истории, философии языка. В этих областях немецкая духовная культура в последней трети века даже опережает другие европейские страны.

Немецкая философия эпохи Просвещения носила в основном идеалистический характер. У ее истоков стоит Готфрид Вильгельм Лейбниц, выдающийся математик и философ рационалистического направления. Его идеи "предустановленной гармонии" мира, порождающей баланс добра и зла, причинно-следственной связи, управляющей миром, наконец, учение о множестве "возможных миров" оказали большое влияние на литературу и длительное время господствовали над умами не только немецких, но и европейских просветителей. Но если в Германии идеи Лейбница и во второй половине века сохраняли свой авторитет, то в других европейских странах они подверглись решительной переоценке (см. гл. 10). К этому же времени относится деятельность и других философов-рационалистов Кристиана Томазиуса, последователя Лейбница Кристиана Вольфа, друзей Лессинга - Мозеса Мендельсона, журналиста и книгоиздателя Фр. Николаи и др. Появляются к концу века и разные течения иррационалистического плана (Ф. Г. Якоби, Гаман и др.).

Сенсуализм поначалу не получил в Германии такого широкого распространения, как в Англии и Франции, однако в эстетическую теорию он проникает уже начиная с 1730-х годов, заметно усиливается в эстетических и литературно-критических трудах Лессинга и окончательно торжествует в мировоззрении и творчестве Гердера, Гете и писателей "Бури и натиска" (1770-е годы). Подлинный взлет немецкой классической философии приходится на последние десятилетия века (И. Кант). При этом именно в недрах немецкого идеализма рождается диалектический подход к решению основных философских вопросов. Диалектическим толкованием исторического процесса отмечены теоретические труды Гердера и философские искания молодого Гете. Диалектичным оказывается и само художественное постижение мира в его зрелом творчестве.

Периодизация немецкого Просвещения в целом соответствует общеевропейской. Однако литературное развитие здесь отличалось своеобразными перепадами и колебаниями ритма - сначала явно замедленного, затем все более убыстренного. По-иному выглядит и соотношение художественных направлений.

Первая треть века - это период становления журналистики, выполняющей просветительскую и объединяющую функцию, период утверждения нормативных тенденций. Разработка теоретических вопросов в этот период явно опережает художественную практику. Раннепросветительский классицизм, представленный Готшедом и его школой, в основном ориентируется на французские, отчасти на английские образцы. К концу 1740-х годов он практически исчерпал себя, выполнив свои нормализаторские задачи, но не породив подлинно значительных литературных произведений. Около середины века наступает перелом, ознаменованный появлением на литературном горизонте яркой поэтической личности - Клопштока (см. гл. 19), а десятилетием позже - резко полемическими выступлениями Лессинга. С этого момента немецкая литература вступает в полосу чрезвычайно интенсивного развития - острого столкновения различных течений. Борьба за национальную самобытность немецкой литературы, ее освобождение от влияния французского классицизма ведется Лессингом, развивающим идеи Дидро; Клопштоком, тяготеющим к сентиментализму, и поколением 1770-х годов - Гердером, Гете, писателями "Бури и натиска", существенно обогатившими и трансформировавшими наследие европейского сентиментализма (в особенности, идеи Руссо). Более скромное место в этом противостоянии разных направлений занимает литература стиля рококо, представленная преимущественно лирикой 1740 - 1760-х годов и творчеством Виланда (см. гл. 19).

В последние два десятилетия века происходит переоценка теоретических и творческих завоеваний писателей движения "Бури и натиска" с их выраженным индивидуализмом и субъективизмом, намечается постепенное уравнивание, смягчение крайностей, переход к более объективному, порою - более дистанцированному отражению действительности.

Складывается новая художественная система, именуемая "веймарским классицизмом" и не имеющая прямых аналогов в литературе Англии и Франции. Она получает свое воплощение в совместно выработанной эстетической теории Гете и Шиллера и в их творчестве 1780-1790-х годов.

Становление немецкой просветительской литературы связано с деятельностью Иоганна Кристофа Готшета (Johann Christoph Gottsched, 1700-1766). Сын прусского пастора, он обучался богословию в Кенигсбергском университете, но его влекли литература и философия. С 1730 г. и до конца жизни он состоял профессором Лейпцигского университета, читал лекции по поэтике, логике, метафизике, опираясь в своих курсах на идеи Кристиана Вольфа (1679 - 1754), популяризатора философии Г.В. Лейбница. Готшед неоднократно избирался ректором университета и возглавлял литературное Немецкое общество, которое стремилось уподобить Французской академии. Одновременно он выступил как создатель нравоучительных еженедельников "Разумные порицательницы" и "Честный человек" (1725 - 1729) по образцу английских сатирико-нравоучительных журналов Стила и Аддисона. Главной целью этих еженедельников было воспитание нравов на "разумной" основе, борьба с неумеренным следованием моде, щегольством, расточительностью и скупостью и т. п. Политические и социальные вопросы в журналах не обсуждались, а критика действительности редко приобретала сатирический характер. Однако именно еженедельники Готшета дали решающий толчок развитию немецкой журналистики.

Наиболее значительным был вклад Готшета в поэтическую теорию, в формирование нормы немецкого национального литературного языка и в становление немецкого театра. В 1730 г. он выпустил свой главный труд "Опыт критической поэтики для немцев", в котором выдвинул основные положения нормативной классицистской теории. Готшед опирался главным образом на рационалистическую поэтику Буало ("Поэтическое искусство", 1674), но внес в нее прагматический дидактизм, отсутствующий у Буало. Исходным пунктом трагедии Готшед считал "моральный тезис", которому подчиняется весь замысел и его художественное претворение. Он сформулировал конкретные правила построения трагедии: деление на пять актов, пресловутое "сцепление сцен", вытекающих одна из другой, правило трех единств. Говоря о единстве действия, Готшед выступил против старых барочных пьес, в которых переплетались разные темы и фабульные линии. Вообще решительное отрицание принципов барочной литературы проходит сквозь все теоретические сочинения Готшета. Оно во многом определило пренебрежительное отношение и в конце концов забвение литературы XVII в. в эпоху Просвещения.

Трактат Готшета написан тяжеловесной прозой. Каждое положение, педантично изложенное, иллюстрируется классическими примерами. Дидактизм, который пропагандирует Готшед, характерен и для его труда. Тем не менее "Опыт критической поэтики" сыграл важную роль в формировании раннепросветительской литературы, в частности просветительского классицизма. Он положил конец хаотическому произволу и неряшливости, поставил перед немецкой литературой морально-общественную задачу, выдвинул требование профессионального мастерства, приобщил ее к достижениям европейской литературы.

В таком же нормативном духе написаны и "Подробная риторика" (1728), и "Основы искусства немецкого языка" (1748). В последнем труде Готшед также выступает с позиций чистой рассудочности, к которой его учитель К. Вольф свел рационализм Лейбница: язык для него - выражение логической мысли, отсюда и главные достоинства языка - рассудочная ясность, логичность и грамматическая правильность. При этом Готшед не делает принципиальной разницы между языком науки и поэзии. Для поэзии он, правда, допускает "украшения", но лишь в той мере, в какой они не противоречат "разуму". Так, ограничивая употребление метафор, он требует, чтобы они были ясны и понятны, а потому - привычны и традиционны. В дальнейшем проблема литературного и в особенности поэтического языка станет одной из центральных в дискуссиях 1760 - 1770-х годов. Стилистические принципы Готшета окажутся мишенью яростных нападок и насмешек со стороны поэтов и теоретиков

следующих поколений - сначала Клопштока, позднее - Гете и Гердера. Благодаря Готшеду единым немецким литературным языком становится верхнесаксонский (или мейссенский).

Особенно большое значение Готшед придавал театру - в этом он был истинным просветителем. Прекрасно понимая значение театра в духовном развитии нации, он предпринял театральную реформу, которую последовательно проводил не только в своей "Критической поэтике", но и на практике. Она была направлена, с одной стороны, против пережитков барочного театра, с другой - против народного театра с его шутовскими элементами, грубоватыми комическими эффектами и неизменным любимцем "непросвещенной" публики потешным персонажем Гансвурстом (он же - Пикельхеринг или Кашперле). Этим двум традициям он противопоставлял "высокий" литературный репертуар, почерпнутый у французских классиков минувшего века (Корнель, Расин, Мольер), а также у современных драматургов Франции. Готшед выступил как переводчик трагедий, его жена переводила комедии. В содружестве с выдающейся актрисой Каролиной Нейбер, долгие годы возглавлявшей странствующую театральную труппу, Готшед пытался заложить в Лейпциге основы немецкого национального театра. В 1737 г. на сцене театра "Нейберши" (как ее фамильярно называли современники) состоялось демонстративное изгнание Гансвурста палочными ударами. По мысли Готшеда, эта акция должна была символизировать окончательный разрыв с традициями грубого и "непристойного" театрального зрелища.

Театральное предприятие Готшеда и Каролины Нейбер натолкнулось на серьезные финансовые трудности, и это привело к разрыву между ними. Театр Каролины Нейбер так и не стал (да и не мог в ту пору стать) национальным театром. Не стали им и другие труппы, возникавшие позднее то в Гамбурге (при участии Лессинга, см. гл. 18), то в Мангейме (где ставились первые драмы Шиллера). Приблизиться к осуществлению этой заветной мечты немецких просветителей суждено было только Гете, возглавившему в конце 1780-х годов Веймарский театр.

Поэтическое творчество самого Готшеда не отличалось ни яркостью, ни оригинальностью. Он писал стихи в традиционных классических жанрах (оды, послания и т. п.), но самым значительным его произведением явилась трагедия "Умиравший Катон" (1731), написанная александрийским стихом. Этот стих (шестистопный ямб с парными рифмами, ориентированный на французский образец) господствовал на немецкой сцене, пока его не вытеснила проза - сначала в мещанской драме, потом в драматургии "Бури и натиска". Возрождение стихотворной трагедии происходит уже в преддверии веймарского классицизма в философской драме Лессинга "Натан Мудрый" (1779, см. гл. 18). С этого времени драматурги пользуются шекспировским пятистопным нерифмованным ямбом.

Образцом для Готшеда послужила одноименная трагедия Дж. Аддисона. Однако в немецком варианте высокая гражданская тема из истории республиканского Рима приобрела заметно суженный моралистически-назидательный характер. Тем не менее "Умиравший Катон" Готшеда был первым опытом немецкой трагедии в духе просветительского классицизма.

Высокий авторитет Готшеда, его разнообразная и активная деятельность и не в последнюю очередь ее ярко выраженный нормализаторский характер рано сделали его своего рода диктатором немецкой литературной жизни. У Готшеда появилось много последователей, как правило, обладавших весьма незначительными литературными дарованиями. Но вместе с тем уже в середине 1730-х годов возникает оппозиция его системе. Она зародилась в Швейцарии, в Цюрихе, где социальная и духовная атмосфера заметно отличалась от Саксонского курфюршества, культурным центром которого был Лейпциг. Республиканское устройство сочеталось здесь с несколько архаичной патриархальностью и демократизмом нравов, глубокой религиозностью (в отличие от сдержанно-рассудочного отношения к религии рационалиста Готшеда). С этим было связано и традиционное недоверие к театру.

В качестве главных оппонентов Готшеда и его направления выступили швейцарские

критики Иоганн Якоб Бодмер (Johann Jakob Bodmer, 1698 - 1783) и Иоганн Якоб Брейтингер (Johann Jakob Breitinger, 1701 - 1776) - оба выходцы из пасторских семей Цюриха. Связанные тесной дружбой и единством литературных позиций, они основали в 1720 г. литературное общество и начали издавать еженедельник "Беседы живописцев" (1721 - 1723). В отличие от Готшеда "швейцарцы" (как их обычно именуют в истории литературы) в своей теории опирались на английскую литературу, отчасти на английский сенсуализм, элементы которого различимы в их сочинениях по эстетике. Эстетические вопросы у них явно преобладали над нравственными. Вершиной поэзии был для них "Потерянный рай" Мильтона, который Бодмер перевел на немецкий язык, сначала прозой (1732), потом, много лет спустя - стихами (1780). Результатом этой работы явились труды "Критическое рассуждение о чудесном в поэзии и о связи чудесного с правдоподобным на основе защиты "Потерянного рая" Мильтона" и "Критические размышления о поэтических картинах у стихотворцев" (1741). В этих сочинениях Бодмер выступает в защиту поэтической фантазии, которой он предоставляет гораздо большую свободу, чем это допускала классицистская доктрина. Права поэтической фантазии, "чудесного", он распространяет на сказку, которую решительно отвергал Готшед как порождение "непросвещенного" сознания. "Чудесное" - полноправный элемент художественного творчества, даже если оно отступает от наших привычных, повседневных представлений о правдоподобном.

Космическая фантастика в библейском эпосе Мильтона получает у Бодмера свое оправдание в учении Лейбница о "множестве возможных миров", конструируемых нашим сознанием умозрительно. Ее сила и значение - в непосредственном воздействии образного воплощения на наши чувства. Тем самым, не покидая почвы рационалистической эстетики, Бодмер вводит в свою концепцию явственный сенсуалистический элемент. Вопрос о "зримых образах", "картинах" в поэзии в ту пору широко дебатировался в европейской эстетике, в частности в книге француза Жака Дюбо "Критические размышления о поэзии и живописи" (1719). В дальнейшем эту проблему подверг всестороннему рассмотрению Лессинг в "Лаокооне". В рационалистической эстетике Готшеда для нее не нашлось места.

Те же проблемы обсуждаются в главном теоретическом труде Брейтингера "Критическая поэтика" (1741, с предисловием Бодмера), который направлен непосредственно против почти одноименного сочинения Готшеда. Принципиальная новизна теории "швейцарцев" - в исключительной роли художественного воображения, воспроизводящего чувственные впечатления. Поэзия изображает аффекты, сильные чувства, не контролируемые рассудком. В этом проявляется ее близость природе. И воздействует она не только на сознание, на разум, но и на чувства (отсюда - особо оговоренное значение "трогательного" изображения). Сенсуалистически окрашены и суждения Брейтингера о поэтическом языке, его особой экспрессивности, получившие дальнейшее развитие в поэзии и теоретических статьях Клопштока.

Итак, к началу 1740-х годов наступление на доктрину Готшеда велось по широкому фронту проблем, как в чисто эстетическом, так и в социальном плане: если Готшед, следуя Буало, призывал ориентироваться на "двор и город", на просвещенную верхушку общества, то "швейцарцы" в полном соответствии с демократическими устоями и традициями своей родины имели в виду гораздо более широкую аудиторию. В этом смысле вполне объяснимо их тяготение именно к английской, а не к французской литературной традиции. Вместе с тем восторженное преклонение перед Мильтоном совсем не означало понимания ими политической и гражданской значимости его поэмы. "Швейцарцы" восхищались "Потерянным раем" прежде всего как религиозным эпосом и искренне мечтали о появлении подобного произведения на немецкой почве. Именно поэтому они с энтузиазмом восприняли появление первых песен "Мессиады" Клопштока. Поэтическое творчество Бодмера шло в этом же направлении: он писал поэмы на библейские темы - "патриархалы" (самая значительная из них "Ной", 1750), в которых пытался реализовать поэтические открытия Клопштока. Но художественное дарование Бодмера заметно уступало пронизательности и остроте его теоретической мысли. "Патриархалы" были восприняты современниками скорее

иронически.

Гораздо большее значение имела работа Бодмера и Брейтингера по возрождению памятников средневековой немецкой поэзии. В 1748 г. вышли "Образцы швабской поэзии XIII в." - первая публикация песен Вальтера фон дер Фогельвейде и некоторых других миннезингеров (за несколько лет до этого Бодмер посвятил этой поэзии специальную статью). В 1758 - 1759 гг. появилось обширное собрание стихотворений 140 средневековых поэтов. За год до этого Бодмер издал рукопись двух поэм из цикла "Песни о Нибелунгах" - "Месть Кримхильды" и "Плач". Эта последовательная пропаганда средневековой поэзии величайшая заслуга Бодмера, который явился здесь первооткрывателем, и также проявление новой тенденции, прямо противоположной установкам Готшеда. В совокупности своей все начинания "швейцарцев" свидетельствуют о поисках национально-самобытных путей для немецкой литературы и во многом предвосхищают литературный подъем 1770-х годов. Однако попытка совместить сенсуалистические позиции с традиционным рационализмом, некоторая провинциальная замкнутость и архаичность тормозили развитие эстетики, разрабатываемой "швейцарцами". Этот компромиссный характер особенно отчетливо дает себя знать в 1760 - 1770-е годы, когда споры с Готшедом уже давно стали пройденным этапом, а молодое поколение, пришедшее на смену "швейцарцам", гораздо более последовательно и решительно развило те начатки нового, которые содержались в их трудах.

## ГЛАВА 18.

### ТВОРЧЕСТВО ЛЕССИНГА

Готхольд Эфраим Лессинг (Gotthold Ephraim Lessing, 1729 - 1781) стоит у истоков немецкой классической литературы. Выдающийся деятель Просвещения в Германии сочетал в себе страсть борца за культурное объединение нации с последовательной ориентацией на общеевропейские просветительские идеалы. Его литературно-критические и эстетические труды оказали существенное влияние на развитие философской и художественной мысли не только Германии, но и Европы, а драматические произведения заложили основы национального театрального искусства.

Лессинг родился в саксонском городке Каменц, в семье лютеранского священника. В 1746 г. он поступил на богословский факультет Лейпцигского университета, но довольно скоро Лессинга увлекла театральная и литературная жизнь Лейпцига, одного из главных культурных центров Германии тех лет; он переводил для театра Каролины Нейбер французские пьесы, написал и поставил на сцене свою первую комедию "Молодой ученый".

В 1748 г. Лессинг переселился в Берлин, столицу Пруссии, где с небольшими перерывами провел двенадцать лет. Он избрал профессию свободного журналиста и литератора. Этот выбор был чреват постоянными материальными лишениями, однако позволял не склоняться перед авторитетами, ощущать себя внутренне свободным. Молодой автор пробовал свои силы почти во всех литературных жанрах того времени. Деятельность Лессинга - литературного критика и переводчика, поэта и баснописца, автора нравоучительных комедий наполнена стремлением внедрить в сознание соотечественников прогрессивные идеи европейского Просвещения. Он вел непримиримую борьбу против верноподданнических настроений в литературе, против литературных сект и группировок, стремившихся "превратить истину в предмет личной корысти". Остроумная и беспощадная полемика Лессинга основывалась на его вере в идею свободного развития личности, руководимой Разумом.

В 1753 - 1755 гг. Лессинг издал первое собрание своих сочинений. В последний, шестой том автор включил пьесу "Мисс Сара Сампсон", принесшую ему славу реформатора немецкой сцены.

В раздробленной феодальной Германии театральные подмостки были, пожалуй, единственным местом для широкой пропаганды демократических идей, для просвещения бюргерства Лессинг активно выступал за создание национального театра. Его юношеские комедии (1747 - 1749) были еще во многом подражательны и представляли собой своего рода "драматические иллюстрации" отдельных постулатов просветительской идеологии

("Женоненавистник", "Вольнодумец", "Еврей"). Особое место в творчестве Лессинга этих лет занимает отрывок незавершенной трагедии "Самуэль Генци" (1749), в которой он обратился к событиям только что разгромленного революционного заговора против патрициата в Бернской республике. К своим высшим художественным достижениям Лессинг шел через теоретическое осмысление новых способов и форм отражения жизни, через действенную критику многих положений эстетики французского классицизма XVII в.

В бюргерской трагедии "Мисс Сара Сампсон" (1755) Лессинг опирался на драматическую теорию Дидро и на достижения английского буржуазного театра, в частности на пьесу Лилло "Лондонский купец", в которой благородные помыслы, возвышенные чувства становятся достоянием обыкновенных людей. Но, в отличие от английских образцов, в "Мисс Саре Сампсон" конфликт был лишен социальной окраски. История любви и трагической гибели юной и доверчивой Сары должна была воздействовать на непосредственное моральное чувство каждого человека, "расширять" его способность к состраданию. Для бюргерской трагедии Лессинга характерно отчетливое морализаторское начало, опора на врожденные качества человеческой природы.

К концу 50-х годов Лессинг приобрел славу и авторитет ведущего литературного и театрального критика Германии. В Берлине его друзья книгоиздатель Ф. Николаи и философ М. Мендельсон - предприняли публикацию еженедельного журнала "Письма о новейшей литературе" (1759 - 1765). Лессинг два года был главным сотрудником и автором "Литературных писем". Многочисленные статьи и рецензии позволяют судить об определенной системе взглядов Лессинга на роль и задачи искусства в обществе, на природу поэзии и на художественные средства, соответствующие потребностям современной литературы.

В знаменитом семнадцатом "Литературном письме" (1759) автор подверг острой критике деятельность Готшеда за то, что тот в своей театральной реформе ориентировался исключительно на искусство и эстетику французского классицизма. "Офрануженный" театр Готшеда, по мнению Лессинга, оторван от национальной почвы, не соответствует духу немецкой культурной традиции. Вкусу и характеру немецкого зрителя гораздо ближе театр Шекспира и его младших современников. Великий английский драматург "почти всегда достигает цели трагедии", идя своим путем, подражая самой природе. Французские же драматурги следуют традиционными путями, пользуются целым сводом "правил" при построении пьес; им удается создать лишь "слабые копии" с античных оригиналов. Лессинг сохраняет общие для классицизма представления о художественных целях трагического искусства, выведенные из "Поэтики" Аристотеля, однако выступает против нормативного подхода к способам их достижения. Он отдает явное предпочтение демократическому театру буржуазной Англии как средству пропаганды просветительских идей. Свои мысли Лессинг подкрепляет ссылкой на старую немецкую драму о докторе Фаусте. В текст "Литературного письма" он включает и отрывок из собственной обработки этого сюжета.

В конце 1760 г. Лессинг покинул Берлин. Он принял на себя обязанности секретаря одного прусского генерала, обосновавшегося в Бреславле. Служба оказалась не слишком обременительной, и Лессинг воспользовался возможностью углубить свои познания в теории и истории искусства. Накопленный материал и наблюдения пригодились ему, когда, вернувшись через пять лет в Берлин, он опубликовал свой знаменитый эстетический трактат "Лаокоон, или О границах живописи и поэзии" (1766).

В "Лаокооне" Лессинг поднимает вопрос о своеобразии различных видов искусства, в определенной мере отталкиваясь от "Критических размышлений о поэзии и живописи" (1719) известного теоретика искусств аббата Ж.-Б. Дюбо. Лессинг борется против "ложного вкуса и необоснованных суждений" о тождестве принципов живописи и поэзии. Он отвергает отношение к поэтическому искусству как к "говорящей картине". Пассивная описательность резко ограничивает способность поэзии правдиво изображать окружающий мир, лишает ее активного, действенного начала. Все искусства имеют своей целью подражание природе, однако они "весьма различны как по предметам, так и по роду

подражания". В изобразительном искусстве господствует пространственный принцип. Основной предмет живописи составляют "тела с их видимыми свойствами", изображенные одновременно, в один момент действия. В поэтическом искусстве основным материалом является звучащее слово. Таким образом, поэзия "изображает движения", показывает явления в их временной последовательности, отражает длящееся действие.

В "Лаокооне" Лессинг продолжает плодотворную критику эстетических принципов французского классицизма. Поэзия классицизма сосредоточивает свой интерес на внутренней жизни героев, изображаемой главным образом через рассказ, через словесную характеристику психологических переживаний. Лессинг отвергает статический принцип изображения человека в поэзии. Действие предстает как основной предмет изображения и как главное средство для отражения противоречий в характере героя и в окружающей его жизни. Возникает иной подход к проблеме художественного воздействия на читателя и зрителя. Главная задача поэта - не только быть понятным, создавать ясные и отчетливые образы. Поэзия воздействует на чувства, стремится породить иллюзию подлинности, достоверности изображаемого.

Различия между живописью и поэзией Лессинг устанавливает, сравнивая скульптурную группу, изображающую гибель троянского жреца Лаокоона и двух его сыновей, с описанием этого эпизода в "Энеиде" Вергилия. Древний скульптор выбрал наиболее "плодотворный момент" для изображения героя, сообразуясь с особенностями своего искусства, существующего в пространстве, но не развивающегося во времени. Он избегает показа "страсти в момент наивысшего напряжения", поскольку в этом случае воображение зрителя не было бы способно к динамическому восприятию страданий Лаокоона.

Теория для Лессинга всегда была областью размышлений, прочно связанных с творческой практикой и общественной жизнью. Наиболее отчетливо просветительская, антифеодалная направленность представлений Лессинга об искусстве и действительности проявилась в его полемике с Винкельманом, выдающимся немецким теоретиком искусства. Главной особенностью античной скульптуры Винкельман объявил "благородную простоту и спокойное величие", порождаемые особым идеалом человеческой красоты, который сложился в условиях "свободы, царствовавшей в управлении и государственном устройстве". Однако возвышенный идеал героического человека Винкельман связывал лишь с внутренней, духовной свободой: Лаокоон переносит страшную физическую и душевную боль, сдерживая крик, обнаруживая стоическое начало, сознавая свое человеческое достоинство.

Лессинг отвергает концепцию стоического героизма у греков, отстаиваемую Винкельманом. Творец скульптурной группы следовал природе пластического искусства, ставящей известные пределы изображению боли и страдания. Напротив, в трагедии Софокла "Филоклет" герой кричит и плачет от боли, но "сохраняет величие во всех своих страданиях". Героическое начало способно сочетаться с человеческим. Лессинг выступает против созерцательного отношения к миру, утверждает идеал действенного искусства, способного полнее и многообразнее отражать реальность.

Свои представления об особенностях и закономерностях развития искусства Лессинг связал также с вопросами театральной практики и теории драмы. После неудачных попыток обосноваться в Берлине он принял приглашение организаторов гамбургского театра, первого постоянного национального театра в Германии. В течение года (1767 - 1768) Лессинг в качестве советника и рецензента театра выпускал специальный еженедельный журнал "Гамбургская драматургия", который затем издал отдельной книгой.

Это произведение - выдающийся труд по теории драмы и вместе с тем ярчайший образец театральной критики. Основываясь на анализе пьес текущего репертуара, Лессинг дает критическую оценку всей театральной системе французского классицизма с позиций теоретика буржуазной драмы, далеко не всегда объективных. По Лессингу, высшим законам поэзии противоречат искусственное величие классицистских героев, их неправдоподобные

характеры, напыщенный язык и аффектированные жесты. Корнелю он отказывает в подлинном величии: "Не может быть великим то, что неправдиво". Герои Корнеля воплощают на сцене абстрактные представления о человеке, они неестественно возвышены или ужасающе бесчеловечны.

Другой объект ожесточенной критики Лессинга - театр Вольтера. Вольтер, по мнению Лессинга, "завладел головою от трагического костра Шекспира". Его театру недоступны ни правдивость в изображении характеров, ни простота выражения человеческого чувства. Лессинг "не замечает" просветительского пафоса в трагедиях Вольтера, хотя позднее он во многом последует за французским драматургом в философской драме "Натан Мудрый", в которой принцип правдивости характеров отступит на второй план.

Утверждая эстетику нового театра, Лессинг отчетливо сознавал его первостепенное значение в развитии социального самосознания "третьего сословия". В центре его теоретических размышлений - человек, отстаивающий право на личную свободу и на существование в разумно организованном обществе. В трагической поэзии наиболее верно отражается дисгармонический характер внешней реальности. Необходимо выявлять скрытую закономерность бедствий и страданий человека, обнаруживать в диссонансах проявление внутренней гармонии действительности. "Вечную и непрерывную связь всех вещей" герой трагедии способен выявить в борьбе, которая проистекает из его трагической вины, из столкновения индивидуальных интересов с мировым порядком.

Лессинг усматривал сущность трагического катарсиса (очищения и исправления) в том, что зрители относят непосредственно к самим себе изображаемые на сцене трагические судьбы. Сильнее всего воздействует "неизжитое несчастье", трагические события и переживания героев современников зрителей. Драматург должен стремиться к раскрытию общезначимых характеров, создавать такие сюжетные ситуации, которые позволили бы выяснить, "что сделает каждый человек с известным характером при известных обстоятельствах". Правдивость и воспитательное воздействие трагедии определяются правдивостью выведенных на сцене характеров.

Представления Лессинга о развитии искусства имеют для того времени новаторский характер, однако в целом "художественные взгляды Лессинга развиваются в общей рамке эстетического рационализма XVIII века и теории классицизма"[1]. Античность воспринимается Лессингом как период высшего расцвета искусства, как некая "норма" для всех последующих эпох. Лессинг определяет прекрасное как идеал, основанный на разуме и единый для всех времен и народов. Однако третьесословно-демократические тенденции в творчестве и критической деятельности Лессинга существенным образом влияют на переосмысление им многих принципиальных положений эстетики классицизма. Его теоретические труды подготавливают основу для формирования эстетической концепции реалистического искусства.

Конец 60-х - начало 70-х годов - время подлинного расцвета драматического таланта Лессинга. Его пьесы оказывали огромное воздействие на развитие немецкой сцены. Лессинг отыскивал своих героев в повседневной жизни, заставлял их говорить живым и образным языком. Комедия "Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье" (1767) целиком построена на самом злободневном материале. Лессинг начал работу над ней еще в 1763 г., опираясь на впечатления от событий Семилетней войны. Он создал образец "серьезной" комедии, в которой комический элемент сочетается с разрешением глубоких нравственных и социальных проблем. Впервые на немецкой сцене появились персонажи подлинно демократические, соответствующие представлениям просветителей о гармонической личности.

В одной из гостиниц прусской столицы майор фон Телльхейм ждет решения своей судьбы. Причиной злключения героя является его человеческое отношение к побежденным саксонцам. Это гордый и независимый в своих суждениях и поступках человек, который превыше всего ставит чувство долга, достоинство личности, самоотверженность в отношении к окружающим его людям. Он сторонится "большого света", одобряет

солдатскую службу лишь "ради блага своей родины", а не во имя карьеры и личного обогащения. Майор - тот идеальный человек, которого стремятся воспитать идеологи "третьего сословия".

Саксонская аристократка Минна фон Барнхельм, невеста майора, - самая яркая и живая героиня в драматическом наследии Лессинга. Она энергична, наделена острым умом, ей свойственно чувство юмора. Ее оптимистическое отношение к жизни помогает влюбленным преодолеть возникающие на их пути препятствия и недоразумения. В комедии в негативном свете предстает прусская государственная система. Честность и преданность Телльхейма не ограждают его от произвола властей. Несовершенству социальной организации страны, раздробленности Германии в угоду ее многочисленным правителям Лессинг противопоставляет своих героев, исповедующих личную свободу, справедливость и подлинную человечность.

Значительное место в пьесе занимают народные персонажи - слуги Юст и Франциска, вахмистр Вернер, активно участвующие в судьбе главных героев. Автор обнаруживает свои демократические симпатии, наделяя этих людей из "низкого" сословия благородными характерами.

В антифеодальной бюргерской трагедии "Эмилия Галотти" (1772) находят воплощение взгляды Лессинга на искусство и действительность, сформулированные им в "Гамбургской драматургии". Драматург отталкивается от сюжета из "Римской истории" Тита Ливия о трагической гибели дочери римского плебея Виргинии. Тиран Аппий Клавдий вознамерился силой овладеть ею. Отец заколол Виргинию собственной рукой, ограждая дочь от позора. Это событие привело к восстанию плебеев и к гибели тирана.

Лессинг переносит действие в современную Италию, в которой, как и в Германии, царит деспотический произвол мелких князей. Принц Этторе Гонзага безраздельно властвует над своими подданными, он волен распоряжаться их честью, жизнью и состоянием в угоду своим прихотям. По складу характера князь Гвасталлы - вовсе не законченный злодей. Он наделен тонким умом, неплохо разбирается в искусстве, способен на возвышенные и страстные чувства. Однако он развращен лестью двора, безграничностью самовластия, не знает меры в стремлении к наслаждениям. Лессинг в своей трагедии обвиняет не отдельного человека, а всю феодально-абсолютистскую систему, уродующую и искажающую личность. Характер Этторе Гонзага более всего сформирован обстоятельствами, его положением в социальной иерархии.

Практика самодержавной власти подвергается в "Эмили Галотти" всесторонней критике с позиций просветительства. Законы при дворе обращаются в свою противоположность, поскольку их применяют лишь исходя из выгод или минутных капризов монарха. Например, принц готов подписать смертный приговор неизвестному человеку, не вникая в суть дела, поскольку в это время он увлечен своими любовными переживаниями. Этторе Гонзага превращается в слепое орудие собственных страстей, чем ловко пользуется его фаворит Маринелли, коварный и расчетливый придворный. Именно его стараниями совершается кровавое преступление - убийство графа Аппиани, жениха юной и прекрасной Эмилии.

Лессинг выводит на сцену героев, пытающихся противостоять деспотизму княжеской власти и ее разлагающему влиянию. Полковник Одоардо Галотти и граф Аппиани презирают нравы двора, отстаивают свое право на человеческое достоинство. Отец Эмилии переживает подлинную трагедию. Робкой покорности и бесчестьем он предпочитает гибель дочери, похищенной по приказу принца. Одоардо по просьбе Эмилии предает ее смерти и готов предстать перед божьим и человеческим судом как грозный обвинитель безнравственного и несправедливого князя. Но поднять руку на тирана он не решается. Формируя в демократически настроенных зрителях внутренний протест против старого мира, Лессинг обращается к их моральному сознанию, не призывая их к открытой борьбе.

"Эмилия Галотти" имела огромный и длительный успех на сцене и оказала значительное влияние на немецкую литературу. Лессинг создал удивительно стройную

драматическую композицию, все элементы которой способствуют глубокому и целенаправленному воплощению авторской идеи. Великий просветитель стоял у истоков немецкой тираноборческой литературы последующих десятилетий. Под прямым влиянием его художественных и теоретических достижений молодой Шиллер создал первую немецкую политическую драму "Коварство и любовь".

Завершил трагедию Лессинг уже в Вольфенбюттеле, где он провел последние годы жизни (1770 - 1781), вынужденный после закрытия гамбургского театра снова искать пристанище. По приглашению брауншвейгского герцога Лессинг занял скромную должность ученого библиотекаря. Его творческие усилия в эти годы были обращены главным образом на изучение философии и религии. В 1774-1778 гг. он опубликовал отрывки из трактата немецкого философа-просветителя Реймаруса, критиковавшего священное писание с позиций "естественной религии", поддержав в своих примечаниях к "Фрагментам из сочинений неизвестного" критику легенды о воскресении Христа и Библии в целом. Однако, по мнению Лессинга, недостаточно выявить противоречия, содержащиеся в евангельских книгах. Следует рассмотреть историю возникновения и развития религии, связать ее с историей изменения человеческого разума.

Публикация Лессингом "Фрагментов", в особенности же -комментариев к ним, была воспринята церковью как попытка разрушить самые основы христианства и вызвала ожесточенные нападки на немецкого просветителя со стороны обскурантов, среди которых выделялся гамбургский пастор Геце. Лессинг отстаивал право мыслящего человека быть свободным в поисках истины. Острополемические памфлеты, объединенные под общим названием "Анти-Геце" (1778), содержали уничтожающую отповедь его главному преследователю.

Борьба Лессинга с официальной религией вызвала немедленную реакцию властей. Герцог запретил своему библиотекарю публиковать что-либо без предварительной цензуры. Однако Лессинг нашел способ продолжить опасный спор. В философско-историческом сочинении "Воспитание человеческого рода" (1777 - 1780) он изложил свои взгляды на эволюцию религии и морали. "Бог-воспитатель" проводит человечество через разные стадии религиозного сознания (язычество, иудаизм, христианство), которые соответствуют его "детству" и "юности". По мере приближения рода человеческого к зрелости нужда в "религии откровения" отпадает. Новая вера, новое моральное состояние человечества будут основываться на разуме и "естественной" добродетели, не нуждающейся в потустороннем поощрении.

В своих суждениях о религии Лессинг окончательно не порывал с идеалистической философией. Однако материалистические тенденции его мировоззрения нашли определенное отражение в философском диалоге "Эрнст и Фальк" (1780) и в особенности в опубликованном уже после смерти Лессинга разговоре с Якоби 6 и 7 июля 1780 г., в котором он объявил пантеизм Спинозы единственной разумной философией.

"Натан Мудрый" (1779), первая немецкая стихотворная драма, написанная пятистопным ямбом, создавалась Лессингом как прямое продолжение его спора с идеологами церкви. В философской драме немецкий просветитель обратился к критике религиозного сознания, его претензий служить единственной основой человеческой морали. В Иерусалиме эпохи крестовых походов он свел вместе представителей трех мировых религий - иудаистской, мусульманской и христианской. Иерусалимский патриарх воплощает в себе все худшие свойства церковников: абсолютный догматизм, безграничную жестокость и ненависть к представителям иной веры. Ему противостоит богатый купец - еврей Натан, который проповедует идею гуманности и всеобщего братства, основанного на любви, терпимости и "добрых делах". Отважный и благородный рыцарь-храмовник Курт оказывается в центре столкновения двух идеологий. Натан одерживает победу в этой опасной борьбе. Терпением и мудростью он преодолевает презрительную враждебность христианского рыцаря и высокомерную недоверчивость мусульманского властителя Саладина.

Философский смысл драмы сконцентрирован в притче о трех кольцах, которую купец рассказывает султану. Лессинг заимствовал эту старинную легенду из "Декамерона" Боккаччо, но ввел в притчу новый мотив, меняющий ее главный смысл. Подлинное кольцо наделено свойством делать владельца любимым другими. Мудрый судья советует братьям доказать силу своего талисмана благородными делами и помыслами, любовью и милосердием к окружающим. Пройдут тысячелетия, и на новой, более высокой ступени развития человечества будет вынесено решение о том, какой из народов-братьев лучше послужил идеалам гуманизма. Нравственное начало Лессинг связывал не с обладанием "истинной" религией, а с естественным стремлением к добродетели, порождаемым эволюцией человеческого разума. Рационалистическая основа представлений Лессинга о становлении и развитии морали нашла отражение и в развитии сюжета драмы, который сам по себе представляет своеобразную притчу. Чудесным образом раскрывается тайна рождения Курта и Рехи, приемной дочери Натана. Герои, не уступающие друг другу в деятельной любви и благородстве, объединяются в сфере чистой человечности. Философская драма Лессинга имела замечательную сценическую судьбу. Воплощенные в "Натане Мудром" свободолюбивые устремления выдающегося немецкого просветителя, его вера в преобразующую силу разума, в грядущее братское единение человечества, способного возвыситься над религиозным фанатизмом, национальной замкнутостью и расовыми предрассудками, не теряли своей остроты на протяжении последующей двухвековой истории Германии.

-----  
[1] Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 193.

#### ГЛАВА 19.

#### СЕНТИМЕНТАЛИЗМ И РОКОКО: ТВОРЧЕСТВО КЛОПШТОКА И ВИЛАНДА

В 40-е годы XVIII в. в немецкой литературе зарождается сентиментализм. Вождем этого направления на первом этапе его развития становится Фридрих Готтлиб Клопшток (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724 - 1803).

Он родился в саксонском городке Кведлинбурге, в благочестивой бюргерской семье, учился в Лейпцигском университете, одном из центров немецкого Просвещения. Клопшток рано стал литературной знаменитостью, первым поэтом Германии. С 1751 по 1773 г. он живет в Дании под покровительством просвещенного монарха Фредерика V. Вернувшись в Германию в период расцвета сентиментализма, Клопшток пережил новый взлет поэтической славы, а затем в 80 - 90-е годы - ее медленное увядание.

В отличие от большинства немецких писателей XVIII в. Клопшток, по словам Гегеля, "первым почувствовал в свое время особое самостоятельное достоинство певца"[1]. Его основным занятием всегда оставалась поэзия, которую он рассматривал как высокое призвание, не терпящее суеты.

Под влиянием швейцарских критиков Бодмера и Брейтингера Клопшток обращается к жанру религиозного эпоса в духе поэмы Мильтона "Потерянный рай". Долгие годы он трудится над эпической поэмой в 20 песнях "Мессиада" (1748 - 1773) на евангельский сюжет смерти Христа. По примеру Мильтона он включает этот сюжет в сферу космического противоборства небесных и адских сил, но трагическому мироощущению английского поэта XVII в. в "Мессиаде" противостоит незыблемая вера немецкого просветителя в гармонию мироздания, где зло есть лишь необходимая ступень на пути к добру. Поэма лишена драматически напряженного действия, а ее герой - активности эпического героя. Вместо духа мятежа и борьбы, которым отмечен революционный эпос Мильтона, для нее характерен пафос смиренного страдания и мужественного терпения; в этом проявляется пассивно-созерцательный характер немецкой третъесловной идеологии.

Подлинная тема "Мессиады" - обретение человеком нравственного совершенства, условием которого является глубина и напряженность переживаний. Особенно выразителен образ сентиментального демона Абадонны, падшего ангела, скорбно тоскующего об

утраченных небесах и жаждущего прощения. Для современников поэмы он стал символом благородства человека, воплощением идеи о спасительной силе чувства.

Центр тяжести "Мессиады" - в эмоциональном отражении событий в душах участников и свидетелей действия, ее основной тон - патетика высоких чувств. Поэт сам выступает как один из потрясенных свидетелей изображаемых им событий, и объективный стиль эпической поэмы классицизма сменяется новой лирической манерой повествования. Весь рассказ окрашивается эмоциональным участием автора, его взволнованно-лирическим отношением к словам и поступкам персонажей. Александрийский стих, принятый в классицистской эпоху, Клопшток заменил гекзаметром - размером гомеровского эпоса, который считался образцом национально-самобытной, безыскусственной поэзии чувства. Немецкий гекзаметр Клопштока явился существенным элементом нового поэтического стиля "Мессиады"; его введение способствовало борьбе молодой немецкой литературы с влиянием французского классицизма.

Первые три песни поэмы, опубликованные в 1748 г., встретили восторженный прием. Однако вскоре интерес к "Мессиаде" заметно упал, что объясняется отвлеченностью ее стиля и образов.

Лирический характер художественного дарования Клопштока полнее всего раскрывается в его одах. Содержанием оды впервые становится душевный мир поэта, хотя энергия личного чувства еще не взрывает у Клопштока классический жанровый канон, а лишь трансформирует его на новой эстетической основе сентиментализма. Только масштабность и возвышенность чувств делает их для Клопштока достойными поэзии, и в его дружеских и любовных одах интимные переживания неизменно соотношены с понятиями добродетели и славы, свободы и отечества, истины и бессмертия ("К моим друзьям", "К Фанни", "Цюрихскоеозеро" и др.). Воспевая восторженную дружбу, чистую любовь и красоту природы, Клопшток возвеличивает благородное чувство как источник и критерий ценности человеческой личности. В тяготеющих к свободному стиху гимнах, лучшим из которых является "Весеннее празднество", скорбь о бренности жизни и ничтожестве человека на фоне грандиозной картины мироздания побеждается пламенной верой в благость Творца и бессмертие души.

Уже современники называли Клопштока "реформатором немецкой поэтической речи". Рассудочному языку прозы он противопоставляет яркий и образный язык возвышенного чувства. В основе его поэтического словаря узкий круг высоких, эмоционально выразительных слов. Таковы любимые поэтом абстрактные существительные, обозначающие чувство: "восторг", "вдохновение", "душа", "слезы". Таковы неопределенно-динамические глаголы, допускающие игру прямыми и переносными значениями: "парить", "содрогаться", "изливаться", "трепетать", "простирает". Таковы прилагательные, подчеркивающие субъективное авторское отношение к предмету: "печальный мох", "сладостное солнце".

Язык поэзии получает в лирике Клопштока новую символическую функцию. Слова, вместо того чтобы передавать точный смысл и рисовать отчетливые зрительные образы, служат для создания лирического настроения, становятся символами смутных и неуловимых волнений души, не поддающихся логическому определению. Чем шире круг эмоциональных ассоциаций, вызываемых словом, тем большую эстетическую ценность представляет оно для Клопштока. Отсюда пристрастие поэта к смелым метафорическим неологизмам, которые стали объектом нападок готшедианца Шенайха в его пародийном "Словаре неологизмов" (1754).

Символическому словоупотреблению соответствует свободный эмоциональный синтаксис с присущими ему инверсиями и эллипсисами, риторическими вопросами и восклицаниями, параллелизмом конструкций и словесными повторами. Используя эти средства, поэт намеренно разрушает логический порядок раскрытия темы. Сюжет оды определяется ассоциативным сцеплением образов; основным принципом лирической композиции становится нагнетание эмоции.

Личная тема рано переплетается в поэзии Клопштока с темой национально-политической. Страстный пропагандист свободы и социальной справедливости, Клопшток возрождает традицию гражданской оды XVII в. Поэзия для него - священный долг и нравственный подвиг, поэт - жрец и пророк, которому дано право вершить суд над современностью от имени вечности. В творчестве Клопштока монарх предстает либо как исполнитель гражданственных устремлений поэта ("Фридриху V", "Королю", "Новое столетие"), либо как сила, ему противостоящая ("Ученик греков", "Веления рока", "Наши князья").

С начала 60-х годов Клопштока все больше увлекают патриотические мотивы. Идею свободы он воплощает в образе патриархально-добродетельной древней Германии, сужая руссоистскую утопию до национальных рамок. Борьба древних германцев с римлянами представляется ему подвигом освобождения народов от рабства и тирании. Патриотическое воодушевление поэта питается сознанием тождества между любовью к отечеству и любовью к свободе ("Мое отечество", "Герман и Туснельда"). Одами Клопштока положено начало так называемой "поэзии бардов", сотканной из мотивов "Оссиана", древнескандинавской "Эдды" и рассказов Тацита о нравах и мифологии германцев. От имени древнего барда Клопшток возвещает близкое падение деспотизма, грядущее торжество свободы и разума ("Пророчество", "След подковы"). В оде "Холм и роца", построенной на противопоставлении германского барда античному поэту, грациозная игра муз отвергается во имя бурного чувства и общественного долга.

Клопштоку принадлежат также три драмы о древних германцах: "Битва Германа" (1769), "Герман и князья" (1784), "Смерть Германа" (1787). Личность вождя древних германцев Германа, победителя римлян в знаменитой битве в Тевтобургском лесу (9 г. н. э.) вырастает здесь в символ немецкого национального героизма, одушевленного идеей свободы и объединения Германии. Сознательно пренебрегая сюжетной интригой, Клопшток создает своеобразный жанр лирической драмы, где прозаический текст чередуется с песнями бардов и все внимание сосредоточено на душевной борьбе героев.

С наибольшей силой гражданские мотивы прозвучали в поэтических откликах Клопштока на американскую и особенно на Французскую революцию, которую он называет "благороднейшим подвигом столетия". В первой революционной оде "Генеральные штаты" поэт радостно приветствует созыв демократического парламента во Франции как "восход сладостного солнца свободы". В оде "Познайте себя" создание свободной Франции сравнивается с сотворением мира, а герои революции объявляются достойными Олимпа. В позорном молчании немцев поэт ощущает предгрозовую тишину, за которой последуют удары грома. Эту тему продолжает ода "Они, а не мы", исполненная скорби о том, что не Германия, а Франция первой "поднялась на вершину свободы". В 1792 г. Клопшток был избран почетным гражданином Французской республики. Однако в период якобинской диктатуры его восторженное отношение к революции сменяется горьким разочарованием. Подобно многим немецким интеллигентам, он отвергает реальность во имя абстрактного гуманистического идеала, утверждению которого служило все творчество поэта-сентименталиста.

Рядом с патетическим сентиментализмом Клопштока в Германии развивается сниженный вариант чувствительности, для которого типичны пассивная погруженность в личные переживания, в частную жизнь и повседневные конфликты. Между 1740 и 1780 годами этот вид сентиментализма определяет жанры семейно-бытового романа, "мещанской драмы", и "серьезной комедии", идиллии и анакреонтической поэзии. Несмотря на ничтожность объектов эмоции и мелкую, слащаво-слезливую форму ее проявления, эта литература сыграла заметную роль в утверждении ценности человеческой личности. С начала 60-х годов образцом для немецких сентименталистов становится Стерн.

Но, подражая Стерну, немцы не владеют его искусством объединения чувствительности и юмора, ибо еще безоговорочно верят в спасительность чувства. Из немецких современников Стерна наиболее близок ему Виланд, в творчестве которого

получил отражение кризис сентиментализма.

Кристоф Мартин Виланд (Christoph Martin Wieland, 1733 - 1813) вступил в литературу в начале 50-х годов как эпигон Клопштока и ученик Бодмера, который в 1752 г. приглашает молодого поэта к себе в Цюрих. В Швейцарии Виланд пишет произведения, проникнутые христианским благочестием и религиозным мистицизмом. Однако уже в конце этого "серафического" периода (1752 - 1759) намечается перелом в его мировоззрении.

В 1760 г. Виланд возвращается на родину в город Биберах, где его ждет сугубо прозаическая служба чиновника магистрата. Стремясь вырваться из мещанского окружения, в котором он оказался, Виланд становится частым посетителем аристократического салона в соседнем замке Вартхаузен, где он впитывает скептический дух французского Просвещения. Разрыв между прекраснотушным идеалом сентиментализма и реальной действительностью порождает в его сознании острый идейный кризис, выход из которого он находит в учении английского философа Шефтсбери о гармонии духовного и чувственного начал в природе человека. Это учение он подвергает проверке в романе "История Агатона" (1767), который Лессинг называет "первым и единственным романом для мыслящего человека с классическим вкусом".

Местом действия "Истории Агатона" служит Древняя Греция с ее культурно-историческими реалиями и политическими конфликтами, с ее жрецами, философами и гетерами. Но идеи и чувства, волнующие героев и автора, принадлежат XVIII веку. Сюжетная канва романа вполне традиционна: в поисках возлюбленной Агатон попадает в различные города и страны, претерпевая многочисленные превратности судьбы. Принципиальная же новизна романа в том, что стремление к добродетели соединяется в сознании Агатона с эгоистическими чувствами, и все капризы судьбы раскрываются как импульсы развития его личности. Традиционному рассказу об испытаниях идеального и изначально не меняющегося героя Виланд противопоставляет историю становления "смешанного характера" под воздействием окружающей действительности. Тем самым он становится основоположником "романа воспитания", характернейшего явления немецкого Просвещения.

Своей задачей автор "Истории Агатона" провозглашает исследование нравственной природы человека, он хочет выяснить, "насколько способен преуспеть в добродетели смертный, подчиняющийся силам природы". Замысел романа был оптимистичен: наивному мечтателю предстояло стать добродетельным мудрецом. Однако к концу своей истории Агатон оказывается перед выбором между циническим гедонизмом и отречением от мира, а автор должен либо нарушить логику развития характера, либо отказаться от правдоподобия формирующих его обстоятельств. Заключительный эпизод, изображающий идеальное государство Тарент, переводит "правдивую историю" в утешительную утопию, которую сам автор сопровождает ироническим комментарием.

В 60-е годы Виланд нередко прерывает работу над "Агатоном" ради менее серьезных произведений, в которых он не так скован положительным идейным заданием. В романе "Дон Сильвио де Розальва, или Победа природы над мечтательностью" (1764), построенном по схеме "Дон Кихота", он исследует сознание фантазера, подменяющего объективную действительность сентиментальной иллюзией. В игривых "Комических рассказах" (1765) по мотивам Лукиана поэт с изящным лукавством представляет читателям скандальную хронику Олимпа, описывает любовные приключения античных богов и богинь, одетых в модные костюмы XVIII в. Поэма "Музарион, или Философия граций" (1768) рисует очаровательный идеал "приветливой добродетели", противопоставленный крайностям аскетизма и распущенности. В поэмах "Идрис и Ценида" (1768) и "Новый Амадис" (1771) Виланд обращается к волшебнo-авантюренному сюжету: странствия рыцаря в поисках идеала превращаются в серию комически-фривольных эпизодов, снижающих образ добродетельного и чувствительного героя.

С этими произведениями Виланда связано понятие немецкого литературного рококо, течения, развивавшегося в сложном взаимодействии с сентиментализмом. К признакам этого

течения относятся культ грации, легкости и изящества, эпикурейский идеал безмятежного наслаждения, интерес к жанрам пасторали и волшебной сказки, к стилизации и пародии. Основным стилистическим приемом поэзии рококо является фикция рассказчика, т. е автор не скрывается за своими героями, а вступает в личный контакт с читателем, давая то эмоционально-сочувственное, то ироническое освещение событиям рассказа. В романах и поэмах Виланда мир всегда раскрывается в двух аспектах - с позиций героя-идеалиста и стоящего рядом с ним автора, который сочувствует своему герою и одновременно над ним смеется, эмоционально удостоверяет идеальную картину мира и тут же опровергает ее при помощи иронии.

Такой же скептической двойственностью отмечены общественно-политические взгляды Виланда. Полемизируя с Руссо, он защищает теорию общественного прогресса и просвещенной монархии. Но красноречивые доказательства и яркие художественные иллюстрации этой теории неизменно сопровождаются у него недоверчивой усмешкой по поводу человеколюбивых гипотез, которые никогда не подтверждаются историей, и благородных утопий, которые никогда не становятся реальностью. Шах Гебаль из романа "Золотое зеркало" (1772) безмятежно засыпает в самых патетических местах поучительной истории своего царства, а противоречивые комментарии бесчисленных переводчиков этой истории окончательно превращают ее в ироническую игру. Лишь непримиримая критика феодального произвола и религиозного фанатизма свидетельствует о твердости просветительских позиций Виланда.

В 1769 - 1771 гг. Виланд - профессор философии и изящных искусств в Эрфуртском университете. Политический роман "Золотое зеркало" привлек к нему внимание веймарской герцогини Анны-Амалии, которая в 1772 г. пригласила знаменитого поэта воспитателем будущего герцога. С этих пор Виланд до конца своих дней живет в Веймаре в дружеском общении с Гете, Шиллером и Гердером, способствуя вместе с ними превращению этого города в культурную столицу Германии. Однако и в годы "Бури и натиска", и в период "веймарского классицизма" Виланд сохраняет идейную и эстетическую независимость - в немецком Просвещении он представляет линию скептической критики идеализма. Главными произведениями Виланда веймарского периода являются сатирический роман "История абдеритов" (1774) и волшебнo-авантюрная поэма "Оберон" (1780).

"История абдеритов" - блестящий образец остросоциальной антимещанской сатиры, перерастающей в обличение феодальных и религиозных предрассудков. Абдерой назывался легендарный античный город глупцов наподобие немецкой Шильды или русского Пошехонья. Виланд строит роман на контрасте разума и неразумия, как столкновение философа Демокрита, переживающего в Абдере своеобразное "горе от ума", и абдеритов - воплощения глупости и предрассудков, поданных в гротескном аспекте. Главный источник комизма заключается в несоответствии подлинного облика абдерита его высоким представлениям о себе и о порядках, царящих в Абдере. Сквозь античный фасад явственно проступает та немецкая действительность, которая служит подлинным объектом сатиры Виланда. Он создает собирательный образ немецкого мещанина, благоденствующего в мире пошлости и беззакония.

Лучшим поэтическим произведением Виланда является поэма "Оберон". Написанная легкими, звучными стансами, она вобрала все богатство красок и настроений, присущих виландовскому рококо. Содержание поэмы составляет повествование об испытаниях любви, верности и душевного благородства, которым подвергает влюбленных царь эльфов Оберон, усомнившись в человеческой добродетели. Виланд раскрывает это содержание путем виртуозной стилизации разнообразных литературных источников, главным из которых является рыцарский роман. Лирический пафос, утверждающий просветительскую веру в человека, он объединяет с намеренным заострением сказочного неправдоподобия и идейной ограниченности, свойственных его средневековому источнику. Так, игра элементами средневекового и просвещенного сознания становится для Виланда выражением коренного противоречия идеального и реального. Высокое поэтическое мастерство и своеобразное

сочетание красочной фантазии с лиризмом и юмором ставит "Оберона" в один ряд с "Неистовым Роландом" Ариосто и "Русланом и Людмилой" Пушкина.

В Веймаре Виланд на протяжении многих лет издает журнал "Немецкий Меркурий", один из самых популярных и влиятельных журналов своего времени. В годы Французской революции Виланд печатает в нем свои политические статьи и диалоги, в которых отражены колебания автора между признанием исторической закономерности революции и страхом за судьбу гуманистической культуры века Просвещения. Фанатизму обеих борющихся сторон он противопоставляет скептицизм мудреца, ставящего превыше всего духовную независимость личности.

-----  
[1] Гегель. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 536.

ГЛАВА 20.

### ГЕРДЕР И ДВИЖЕНИЕ "БУРИ И НАТИСКА"

На пороге 1770-х годов немецкая литература вступает в новую фазу развития. Возросшее общественное и нравственное самосознание немецкого бюргерства, нарастающий социальный протест против приниженности и несправедливости, косности и провинциализма культурной жизни вылились в кратковременное, но интенсивное и плодотворное движение, представленное молодым поколением. Оно получило название "Буря и натиск" ("Sturm und Drang") по заглавию драмы Ф. М. Клингера, одной из самых ярких фигур этого течения.

Движение "Бури и натиска" составляет неотъемлемую часть эпохи Просвещения. Оно вырастает на основе просветительской идеологии и органически связано с ее идеалами эмансипации личности от политического и духовного гнета. Вместе с тем в нем появляются качественно новые моменты. Прежде всего это отказ от последовательно рационалистического подхода к общественным, нравственным и эстетическим проблемам, который господствовал в Просвещении ранее. Следуя идеям европейского сентиментализма, писатели-штюрмеры (от слова "Sturm" - буря) восстают против диктата разума и "здорового смысла", прагматической рассудочности, в которой они видят проявление мещанской ограниченности и эгоизма. В качестве альтернативы они выдвигают культ сердца, чувства, страсти. Обезличивающему влиянию цивилизации с ее условностями, приличиями и обязательным этикетом поведения они противопоставляют спонтанное, ничем не скованное проявление неповторимо индивидуальной "сильной" личности. В духе идей Руссо они ратуют за простую, неискаженную человеческую природу против искусственности современного уклада жизни. Но, восприняв нравственный аспект учения Руссо, его критику прогресса и цивилизации, штюрмеры остались далеки от его радикальных политических и социальных идей, подхваченных впоследствии Великой французской революцией. Для судьбы немецкого руссоизма характерно применение импульсов, полученных от Руссо, к сфере эстетической - прежде всего открытие фольклора как проявления простой и "естественной" сущности человеческой природы.

Теоретическим вождем нового литературного движения был Иоганн Готфрид Гердер (Johann Gottfried Herder, 1744 - 1803), оказавший влияние на все поколение 1770-х годов, прежде всего на молодого Гете. Жизненный путь Гердера типичен для судьбы немецкого интеллигента той эпохи. Он родился в маленьком местечке Морунген в Восточной Пруссии в семье бедного звонаря и причетника местной церкви, одновременно и сельского учителя. Талантливому и любознательному юноше удалось получить доступ к высшему образованию. Он поступил на богословский факультет Кенигсбергского университета, но гораздо больше его увлекала философия и литература. Ему посчастливилось слушать лекции Канта, впервые познакомившего его с идеями Руссо. Немалое влияние оказал на него философ-интуитивист И. Г. Гаман (1730 - 1788), представлявший и по своим взглядам, и по форме их изложения полную противоположность традиционной академической науке рационалистического толка. Экстатический "пророческий" стиль Гамана наложил свой отпечаток и на манеру письма самого Гердера и некоторых его последователей. По окончании университета Гердер получил место пастора в Риге, где провел пять лет (1764 - 1769). В этом городе, входившем в

состав Российской империи, ему вскоре удалось обратить на себя внимание своими необычными проповедями, смелыми по содержанию, блестящими по форме и лишь весьма отдаленно отвечавшими своему прямому назначению. И здесь, и в дальнейшем Гердер использовал церковную кафедру в истинно просветительских целях, раскрывая перед слушателями свое понимание истории, философии, морали и религии. К этому времени он уже обратил на себя внимание и как автор двух книг: "Фрагменты о новейшей немецкой литературе" (1767) и "Критические леса" (1769), в которых полемически развивал некоторые идеи Лессинга.

К этому времени ему уже удалось сделать церковную карьеру, но он внезапно бросил все и отправился в путешествие, вскоре прервавшееся из-за безденежья. В 1770 г. он оказался в Страсбурге, где произошла его встреча с юным Гете, студентом Страсбургского университета. Завязавшаяся между ними дружба продолжалась и после того, как Гердер покинул Страсбург и отправился в качестве проповедника ко двору ландграфа Бюкебургского. Здесь он написал ряд крупных работ, определивших его основополагающую роль в изучении литературы, языка, философии истории, фольклора. В 1776 г. Гете, незадолго до того переехавший в Веймар, выхлопотал Гердеру приглашение на должность главы церковного ведомства, и отныне до конца своих дней Гердер жил в Веймаре, совмещая свои официальные обязанности с широкой программой по реорганизации просвещения и с литературной и научной деятельностью.

Ключом к пониманию новаторской роли Гердера является переворот, совершенный им в философии истории. На фоне двух полярных концепций прогресса - прямолинейно положительной, как у большинства просветителей, и резко отрицательной, как у Руссо, позиция Гердера предстает гораздо более диалектической и во многом предвосхищает философию истории великих мыслителей следующего поколения - Вильгельма Гумбольдта и Гегеля.

Гердер признает поступательное движение человеческой цивилизации и его благотворные последствия для рода человеческого - не только материальные, но и духовные, нравственные. Это сближает его с просветителями предшествующего периода. Но прогрессивное развитие, по его мысли, не означает безусловного отрицания пройденных этапов (в особенности в области культуры). Каждая ступень в развитии человечества отличается своим неповторимым своеобразием и своей ценностью, которые невосполнимо утрачиваются на следующей ступени. Движение происходит как отталкивание, неприятие ушедшей культурной эпохи со стороны той, которая пришла ей на смену. В этом принципе борьбы противоречий и противоположностей как основы поступательного развития - величайшее диалектическое прозрение Гердера-историка. Он далек от безоговорочной идеализации патриархальной старины в учении Руссо, но призывает бережно сохранять ее следы, прежде всего народную поэзию, простую и безыскусную, выражающую в естественной, не искаженной книжной ученостью форме народные чаяния, строй чувств и отношений, исчезнувших или исчезающих в условиях современной цивилизации. "Предназначение рода людского - в смене сцен, культуры и нравов. Горе человеку, если ему не по душе та сцена, где он должен выступать, но горе и тому философу, изучающему человечество и нравы, которому его сцена кажется единственной, а каждая предшествующая непременно представляется плохой!" - пишет он в статье "Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов" (1773). Из этой позиции Гердера вытекает несколько основополагающих выводов.

Прежде всего единство исторического развития человечества как поступательного движения включает все многообразие социальных и культурных эпох, разных народов, больших и малых, цивилизованных и "диких". Гердер отвергает традиционное иерархическое деление, признающее культурный авторитет и "совершенство" только за классической древностью и ее современными подражателями - французами, итальянцами и другими просвещенными европейскими народами. Малые народы и племена также создали свою неповторимую, своеобразную поэзию - зачастую устную, бесписьменную,

фольклорную, которую необходимо собрать, записать, сделать доступной культурному сознанию европейцев.

И в самой Европе, по мнению Гердера, немало неизведанных сокровищ народной поэзии. Лишь с конца 1750-х годов стали известны песни скандинавской "Эдды", вслед за ними - английские и шотландские народные песни и баллады, совсем еще не собраны и не изучены немецкие. Гердер призывает своих соотечественников последовать примеру англичан (сборник Перси "Памятники старой английской поэзии", 1765) - записывать и издавать песни и предания старины, пока еще живут в глухих уголках их носители, ибо нивелирующее влияние обезличенной салонной и книжной ("буквенной") культуры проникает и туда, поглощая и вытесняя подлинную поэзию, рожденную в недрах народной жизни.

Эти призывы Гердер подкрепил собственной практикой, издав в 1778 - 1779 гг. обширный сборник "Народные песни" (после его смерти он многократно издавался под названием "Голоса народов в песнях"). Он включил туда кроме немецких английские, итальянские, испанские, скандинавские, сербские, эстонские, литовские, латышские, лапландские, индейские и другие образцы народной поэзии в своем переводе. Многочисленные работы Гердера о народной поэзии заложили основы будущей фольклористики. Его поэтические переводы и соображения о том, как нужно переводить стихи, положили начало новым принципам перевода, которые были развиты немецкими романтиками, а позднее восприняты В. А. Жуковским. Гердер, в частности, впервые потребовал от переводчика поэзии безупречного сохранения звуковой стороны оригинала соблюдения ритма, характера рифмовки, звукописи, строфики, всего того, что составляет национальное своеобразие стиха.

Настаивая на индивидуально-неповторимой ценности каждой культурной эпохи, Гердер тем самым отвергает нормативный подход, утвердившийся в эстетике классицизма, ориентацию на абсолютный художественный идеал, обычно связываемый с античностью. По мысли Гердера, нормативный подход к искусству опровергается относительностью обычаев, нравов, жизненного уклада, которая явственно выступает при сопоставлении цивилизованных и "диких" народов. Народ создает поэзию сообразно своим потребностям и сам выступает ее судьей и ценителем. Эти идеи впоследствии получают развитие в книге Стендаля "Расин и Шекспир" (1823) - в одном из манифестов романтической школы во Франции. Национальное и историческое своеобразие исключает вневременной, вненациональный, всеобщий идеал красоты, который утверждала эстетика классицизма. Таким образом, Гердер в своей критике французского классицизма идет дальше Лессинга.

Историзм Гердера имеет прямым следствием реабилитацию средневековой культуры, полностью отвергавшейся на предшествующих этапах Просвещения. И в этом вопросе, как и во многих других, концепция Гердера дала толчок идеям романтиков.

Важное значение имела статья Гердера "Шекспир", напечатанная вместе со статьей об Оссиане в сборнике "О немецком характере и искусстве" (1773). Этот сборник, в который вошла также и работа Гете "О немецком зодчестве", стал манифестом "Бури и натиска". Сопоставляя драму Шекспира с греческой, Гердер приходит к выводу, что у них нет ничего общего, кроме названия: каждая порождена своими особыми условиями жизни, характером общества и государства, сложностью человеческой личности и отношений между людьми. Значительно более простая в своей основе жизнь древних греков естественно воплощалась в простой структуре их драм и столь же естественно отражалась в аристотелевских правилах. Иначе обстояло дело на севере Европы в эпоху Шекспира: "Перед Шекспиром, вокруг него были отечественные обычаи, деяния, склонности, исторические традиции, которым менее всего была присуща простота, составляющая основу греческой драмы". Отсюда - усложненность созданных им ситуаций и характеров, композиций и фабулы, протяженность действия во времени и насыщенность этого времени событиями, частая смена места, всегда конкретно связанного с обстоятельством, описываемым и характером события.

Особое внимание Гердер уделяет вопросу о месте и времени. Он впервые поднимает

проблему несоответствия художественного времени и бытового, астрономического. Проблема эта сохраняет свою теоретическую остроту и в наши дни. В статье о Шекспире противопоставлены две великие, но в корне разные драматические системы: античная и шекспировская (в отличие от Лессинга, который подтверждал величие Шекспира его близостью к древним). С другой же стороны, Шекспир противопоставлен французской классической трагедии, которую Гердер считает вторичной, подражательной. Это типологическое противопоставление французской трагедии и Шекспира будет также впоследствии развито романтиками.

Новое слово сказал Гердер и в вопросе о языке. В трактате "О происхождении языка" (1770), написанном на конкурсную тему Прусской академии, Гердер впервые приближается к диалектическому решению этого вопроса, занимавшего многих его современников. Полемизируя с теологической идеей "божественного происхождения" языка, а также и с некоторыми представлениями просветителей (Кондильяка, Руссо), он связывает происхождение языка с развитием мышления. В "Фрагментах о новейшей немецкой литературе", в этюде "О возрастах языка" Гердер называет язык поэзии юностью, изящной прозы - зрелостью, науки - старостью языка. Именно в такой последовательности сменяют они друг друга в процессе исторического развития. В противовес рационалистической концепции Готшета, в любом случае требовавшего от языка ясности и правильности, Гердер подчеркивает специфику поэтического языка - образность и метафоричность, богатство синонимов, которых старательно избегает язык науки, свободу инверсий и грамматических связей.

Все эти идеи, взаимосвязанные и дополняющие друг друга, были изложены преимущественно в работах начала 1770-х годов. В сочинениях 1780-х и 1790-х годов Гердер продолжает их разработку ("Идеи о философии истории", "Письма для поощрения гуманности"), но полемическая заостренность здесь смягчается, и во многих вопросах заметно сближение с общепросветительскими позициями которые ранее оспаривались Гердером.

Истинно просветительская позиция Гердера проявилась в его подходе к проблеме национального характера в искусстве: впервые выдвинув идею национального своеобразия, отстаивая ценность немецкой национальной культуры (прежде всего фольклора), Гердер был решительным противником всякой национальной ограниченности и высокомерия.

Принципиально новый подход Гердера к литературе сказался и на форме его критических статей, для которых характерно эмоционально взволнованное "вживание" в предмет. Гердер - противник систематического анализа, которым с таким мастерством владел Лессинг. Он намеренно фрагментарен, изложение материала у него представляет собой непринужденный, порою запальчивый диалог с читателем.

Поколение писателей, вступивших в литературу в начале 1770-х годов, стоит под знаком влияния идей Гердера и творчества молодого Гете. Их объединяет возросшее национальное самосознание, поиски самостоятельного пути, освобождения от нормативной поэтики французского классицизма, в ряде случаев - пересмотр отношения к античному наследию, обращение к конкретной действительности и ее социальным и нравственным конфликтам. Руссоистское требование возвращения к природе приводит к отрицанию "искусства" (эта антитеза присутствовала и в статьях Гердера), а в художественной практике нередко к нарочитому огрублению ситуаций, характеров и языка. Это была закономерная реакция на условность, изящную сглаженность и благопристойность французских образцов. Вместе с тем литература "Бури и натиска" при всем своем стремлении приблизиться к природе, показать человека и жизнь, каковы они на самом деле, без прикрас, была неспособна дать объективную картину действительности - слишком доминировала субъективная авторская точка зрения, слишком часто герои драм и романов были просто сколком личности и переживаний самого автора. Отсюда проистекает и противоречивое сочетание полярных стилевых принципов - нарочитой сниженности и аффектации, просторечия и возвышенной, сугубо "литературной" патетики. Обе крайности преследовали

одну цель - усилить индивидуальную экспрессивность языка.

Среди писателей этого поколения выделяются две группы, различающиеся по своим идейным позициям, по литературным образцам, служившим им ориентирами, и по жанровой природе творчества.

Одна из них (иногда ее называют "рейнские гении") группировалась вокруг Гете и Гердера и проявила себя в основном в драматургии. Это Я. М. Р. Ленц, Ф. М. Клиндер, Г. Л. Вагнер. Другая, преимущественно поэты-лирики, объединившаяся в 1772 г. в "Геттингенский союз роши", избрала своим кумиром Клопштока, хотя с большим сочувствием откликалась на произведения Гете и Гердера.

Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц (Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751-1792) - одна из самых сложных и трагических фигур "Бури и натиска". Сын пастора из Восточной Пруссии, он учился в Кенигсбергском университете, слушал лекции Канта, которые познакомили его с учением Руссо. В дальнейшем Ленц стал одним из самых страстных последователей этого учения в Германии. Отказавшись от навязываемой ему отцом карьеры священника, он вынужден был поступить гувернером в прусскую офицерскую семью и сопровождать своих воспитанников (которые были немногим моложе его самого) на военную службу в Эльзас. Таким образом судьба свела его с литературным кружком, сложившимся в 1770 г. в Страсбурге, где в то время учился Гете. Ленц вступил с Гете в переписку, и между ними возникли дружеские, хотя и неравные отношения. Гете поддерживал литературные начинания Ленца. Однако материальная неустроенность, чувство социальной неполноценности, обостренная чувствительность, постепенно переросшая в психическую болезнь, заставили Ленца часто менять место жительства. После неудачной попытки в 1776 г. обосноваться в Веймаре Ленц вернулся на родину, а оттуда отправился в Россию в качестве домашнего учителя. Он умер в Москве, сломленный нуждой и болезнью.

Ленц писал в разных жанрах. Его интимная лирика, испытавшая заметное влияние поэзии Гете, отличается задушевностью, искренностью чувства, она свободна от литературных шаблонов и банальных красот. Короткий динамичный стих, пронизанный порывистым движением, музыкальность, естественный, простой язык, прозрачная образность - все это приметы той новой поэтики, которая вошла в немецкую литературу как воплощение национального самобытного начала, в противовес салонному изяществу и искусственности. Из прозаических сочинений Ленца нужно назвать неоконченный роман в письмах "Лесной отшельник" (издан в 1797 г.), в котором он с некоторой предвзятостью изобразил свой разрыв с Гете после неудачи в Веймаре. Написанный в духе "Вертера" Гете, роман этот несет на себе печать крайнего субъективизма и "портретности", умаляющих его художественную ценность.

Однако в историю немецкой литературы Ленц вошел главным образом как драматург. Он начал с переводов-переделок Плавта и Шекспира, затем обратился к социальной драме на современную тему. Есть у него и пьесы, в которых причудливо сочетаются философская и психологическая проблематика, фантастика, гротеск и условная восточная экзотика. Самая известная и значительная пьеса Ленца - "Гувернер, или Преимущества домашнего образования" (написана в 1772 г., издана анонимно в 1774 г.). Действие начинается со спора двух братьев - майора фон Берга, неотесанного, грубого и вспыльчивого ретрограда, сторонника домашнего образования по старинке, и советника фон Берга - здравомыслящего "резонера", проповедующего в духе новых идей общественное образование в школе и университете. И хотя картина бесшабашных студенческих нравов, показанная красочно и предельно достоверно, отнюдь не способна идеализировать эту систему образования, Ленц явно отдает ей предпочтение перед домашней, которую он с поистине руссоистской страстью клеймит как безнравственную, развращающую и учеников, и учителей. Лейфер, молодой человек, окончивший университет, вынужден за грошовое жалованье обучать майорского сына - недоросля и балбеса - всем наукам, давать уроки рисования, музыки и французского дочке. В душе его просыпается желание утвердить свое личное достоинство наперекор своим спесивым и тупым хозяевам, которые третируют его, как

лакея, постоянно осыпая упреками и оскорблениями. Он заводит роман с хозяйской дочкой Густхен, соблазняет ее и, когда последствия их связи становятся известны, спасается от неминуемой расправы бегством. Густхен также бежит из дома и находит приют в хижине старой нищенки, где и родится ее незаконный ребенок. Дальнейшее развитие сюжета происходит в виде парадоксальных зигзагообразных событий: Лейфер, скрывшийся в доме бедного сельского учителя, в конце концов венчается с наивной деревенской простушкой, пленившейся его ученостью и красноречием. Густхен пытается утопиться, но ее вовремя спасает майор, готовый все простить любимой дочери, а двоюродный брат Густхен, студент Фриц, когда-то предмет ее сентиментальной любви, женится на ней и усыновляет ее ребенка. Основной сюжетный узел пьесы в сниженном, почти пародийном плане повторяет ситуацию "Новой Элоизы" Руссо - любовь бедного учителя и знатной ученицы. Однако высокое и сильное чувство героев Руссо оборачивается в пьесе Ленца пошлой и заурадной связью: Лейфером движет не любовь, а ущемленное социальное самосознание, Густхен же отдается ему скорее от скуки, на самом деле продолжая мечтать о забывшем ее Фрице.

Главная фабульная линия "Гувернера" пересекается привходящими эпизодами, в которых перед зрителем проходят характерные социальные типы, показанные в сатирических, порою гротескных тонах. Меткие жанровые зарисовки достоверно отражают жизнь разных социальных слоев, но эта достоверность контрастирует с маловероятной благополучной развязкой - всеобщим примирением и преодолением сословных и моральных предрассудков. Новую сценическую жизнь "Гувернер" обрел в обработке Бертольда Брехта (1952).

Одновременно с "Гувернером" Ленц написал теоретическое сочинение "Заметки о театре", в котором вслед за Гердером и Гете призывал обратиться к опыту Шекспира. Однако на деле предлагаемая им реформа драматического искусства в большей степени ориентирована на теорию и практику французского писателя-руссоиста Луи-Себастьяна Мерсье. Вторая социальная драма Ленца "Офицеры" рисует судьбу соблазненной офицером бюргерской девушки, ставшей жертвой собственного легкомыслия и тщеславия. Отвергнутая своим любовником, она оказывается "на дне" общества. Однако и здесь Ленц пытается завершить пьесу благополучной компромиссной развязкой и фантастическим проектом создания "питомника" будущих офицерских жен, который, по его мысли, мог бы содействовать укреплению нравственных устоев в армии.

Аналогичной теме посвящена и пьеса драматурга, также входившего в Страсбургский кружок, Генриха Леопольда Вагнера (Heinrich Leopold Wagner, 1749 - 1779), "Детоубийца" (1776). Трагедия соблазненной офицером-дворянином бюргерской девушки, которая, боясь публичного позора и поношения, убивает своего ребенка, стала одной из актуальных тем литературы "Бури и натиска". Она получила отражение и в написанной в те же годы первой части "Фауста" Гете. Вагнер трактует эту тему в подчеркнuto огрубленной манере.

Иную линию в драматургии "Бури и натиска" представляет Фридрих Максимилиан Клингер (Friedrich Maximilian Klinger, 1752 - 1831). Уроженец Франкфурта-на-Майне (земляк Гете), он был сыном бедной поденщицы. Ему посчастливилось получить бесплатное гимназическое образование и поступить в университет. В 1775 - 1776 гг. он написал и опубликовал несколько драм, обративших на него внимание: "Отто", "Страдающая женщина", "Близнецы", "Буря и натиск". После неудачной попытки устроиться в Веймаре он два года странствовал в качестве постоянного драматурга с театральной труппой, намеревался отправиться в Америку и участвовать в Войне за независимость, но в 1780 г. принял предложение стать чтецом у великой княгини Марии Федоровны, супруги будущего императора Павла I. С этого времени судьба его была прочно связана с Россией. Он сделал придворную и военную карьеру, занимал высокие посты, был директором кадетского корпуса и попечителем Дерптского (Тартуского) университета, где и поныне хранится его библиотека. В эти годы в его мировоззрении и творчестве происходит перелом. Он обращается к повествовательным жанрам. Самое значительное произведение этих лет - роман "Жизнь, деяния и гибель Фауста" (1791). От старого бунтарского духа "Бури и

натиска" сохраняется лишь критическая оценка социальных и политических проблем немецкой истории и отчасти современности и обращение к излюбленному герою его литературного поколения - Фаусту.

Ранние драмы Клингера пронизаны тем мятежным индивидуализмом, который характерен для молодой немецкой литературы 1770-х годов. В центре их стоит сильная личность, пренебрегающая сословными барьерами, общественными условностями и предрассудками, а порою и нравственным законом. В поисках такого героя Клингер обращается к эпохе итальянского Возрождения. В драме "Близнецы" он изображает непримиримую вражду двух братьев-соперников, которая заканчивается убийством одного брата другим. Исходная ситуация и в особенности напряженная, патетически приподнятая стилистика этой пьесы оказала влияние на первую драму Шиллера "Разбойники". В других пьесах Клингер обращается к современной теме: в драме "Буря и натиск" действие разворачивается в Америке. Однако автора привлекает не столько политическая проблема борьбы колоний за независимость, сколько возможность показать сильную, мятежную личность. Этой установкой определяется и художественная структура пьес Клингера: ему в принципе чужд "бытовизм" Ленца и Вагнера, он не стремится ни к жанровым зарисовкам, ни к правдоподобию социального типажа, ни к имитации непринужденной разговорной речи. В его драмах все подчинено одной задаче - воплотить в поступках и речи страстную, незаурядную, более того - враждебную всякой заурядности натуру. Отсюда экспрессивная, прерывистая, взволнованная речь героев, обилие восклицаний, недоговоренных фраз и т. п. Полный контраст этому стилю представляет поздний философский роман Клингера о Фаусте, написанный в спокойной, уравновешенной манере, дающий последовательную смену картин европейской жизни в эпоху исторического Фауста (XVI в.), сквозь которую в обобщенном виде проступают современные темы.

Лирическая поэзия этого периода представлена питомцами Геттингенского университета Людвигом Хёльти (Ludwig Holty, 1748 - 1776), Иоганном Генрихом Фоссом (Johann Heinrich Voß, 1751 - 1826) и братьями Штольберг, образовавшими в 1772 г. "Геттингенский союз роции". Это название подсказано, с одной стороны, реальным местом их собраний, с другой одаой Клопштока "Холм и роца", где эти образы эмблематически воплощают древнегреческую и национальную германскую поэзию. Благоговейное преклонение перед Клопштоком определило многие черты и темы творчества геттингенских "бардов" (как они себя называли в подражание Клопштоку): глубокое религиозное чувство, культ сентиментальной дружбы и возвышенно-идеальной любви (в подражание Клопштоку Хёльти и Фосс посвящают стихи "Будущей возлюбленной"). Отдали они дань и "кладбищенской поэзии", пришедшей из Англии. В особенности это относится к Хёльти, тяжело болевшему и предвидевшему свою раннюю смерть. Патриотические и тираноборческие мотивы, гимны свободе трактуются у геттингенцев в довольно расплывчатом и абстрактном духе ("Освобожденный раб" Хёльти, "Застольная песня для свободных людей" Фосса, некоторые стихи Штольбергов). Геттингенские барды не поднимаются до гражданского пафоса политических стихов Клопштока. Вместе с тем поэзии Хёльти и Фосса, с юных лет узнавших нужду и зависимость, а затем вкусивших горьких хлеб домашнего учителя, присущ глубокий демократизм, подлинный интерес и сопричастность жизни простого народа, его радостям и заботам. В этом плане к ним близко примыкает Матиас Клаудиус (Matthias Claudius, 1740 - 1815), поэт и журналист, мужественно избравший полуголодное существование профессионального литератора. Истинным выражением национального чувства становится у геттингенцев пейзажная лирика, с любовью нарисованные ими картины родной природы, бесхитростных радостей и повседневных трудов простых крестьян ("Майская песня" и "Песня жнецов" Хёльти, "Вечерняя песня", "Мать у колыбели", "Колыбельная при лунном свете" Клаудиуса). В этих стихах чувствуется уже не влияние Клопштока с его подчеркнута индивидуальной манерой и поисками новой формы, а интерес к народной песне, пробудившийся под воздействием Гердера. Музыкальность, напевность, динамичный короткий рифмованный стих,

непритязательная образность составляют характерные черты их поэтики.

Геттингенский союз просуществовал всего два года. Его органом был регулярно выходивший "Геттингенский альманах муз", в котором печатались и многие поэты из других областей Германии. В дальнейшем судьбы участников союза резко разошлись. Наиболее значительный поэт этого кружка Фосс прославился как автор идиллий на темы из близко знакомой ему крестьянской жизни, как превосходный знаток классической филологии и переводчик "Одиссеи" (1781) и "Илиады" (1793).

С Геттингенским союзом связано и творчество замечательного поэта Готфрида Августа Бюргера (Gottfried August Burger, 1747 - 1794), создателя немецкой литературной баллады. От геттингенцев Бюргера отличает смелое и непочтительное отношение к религии, просветительское свободомыслие (оно отразилось в сатирической балладе "Госпожа Шнипс", 1777), откровенное изображение чувственной, земной любви, наконец, гораздо более конкретная и острая трактовка социальных и политических тем ("Крестьянин своему сиятельному тирану", "Дворянин и крестьянин", баллада "Дикий охотник", "Разбойный граф"). Подобно Клопштоку, он приветствовал начало Великой французской революции.

В историю немецкой и европейской поэзии Бюргер вошел как автор баллады "Ленора" (1773). Мотив о мертвом женихе, который является ночью за своей невестой, широко встречается в фольклоре европейских народов в частности звучит он в английской балладе "Дух нежного Вильяма", вошедшей в сборник Перси. Бюргер перенес этот мотив в современную ему обстановку - время Семилетней войны (1756 - 1763). Баллада Бюргера стала идеальной моделью этого жанра, широко использованного в последующей литературе (особенно в эпоху романтизма); в ней сочетаются лирический, повествовательный и драматический моменты (диалог). Фантастический сюжет свободно вписывается в реальную обстановку, что подтверждается упоминанием царствующих монархов и Пражской битвы. Для Бюргера в "Леноре" и других балладах характерен простой, порою даже огрубленный язык, стилизация под приемы народной поэзии (повторы, восклицания, звукоподражательные слова). Баллада пронизана динамизмом. В ней органично сочетаются поэтика народной песни и "штюрмерская" поэтика. "Ленора" была переведена на многие европейские языки. Русские переводы, созданные В. А. Жуковским ("Людмила", 1808) и П. А. Катениным ("Ольга", 1816), стали центром литературных споров тех лет.

Бюргер писал и прозу. Самое известное его прозаическое произведение "Приключения барона Мюнхгаузена" (1786), в котором фольклорные традиции сочетаются с сатирической картиной современности.

В целом эпоха "Бури и натиска", чрезвычайно интенсивная и насыщенная, практически исчерпала себя к началу 1780-х годов. Те писатели, которые сохранили верность позициям и принципам своей юности, выглядели в условиях изменившейся литературной атмосферы 1780 - 1790-х годов архаичными. Это ясно показала рецензия Шиллера на сочинения Бюргера (1791).

## ГЛАВА 21.

### РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕТЕ

На фоне трудного, подчас трагического жизненного пути писателей своего поколения Иоганн Вольфганг Гете (Johann Wolfgang Goethe, 1749 - 1832) выглядит баловнем судьбы. Она не только одарила его редким в ту пору долголетием, но изначально поставила в необычно благоприятные внешние условия. Ему посчастливилось родиться не подданным мелкого деспота, а гражданином вольного имперского города Франкфурта-на-Майне, в котором семья его занимала высокое и почетное место. Мальчик получил хорошее домашнее образование; кроме обычного комплекса гуманитарных знаний, в него входили и естественные науки - обстоятельство, сыгравшее немаловажную роль в последующем развитии его научных интересов и самостоятельных изысканий.

В 1765 г. отец отправил его в Лейпцигский университет изучать право. Но юного студента гораздо больше привлекала оживленная литературная и театральная жизнь этого крупного торгового и культурного центра Германии. Литературные вкусы и собственные

первые опыты Гете формировались под влиянием господствовавшей в Лейпциге со времен Готшета ориентации на французскую поэзию и театр. Его ранние стихи написаны в традициях поэзии рококо. В шаловливо-кокетливом, шутовском тоне они воспевают радости чувственной любви, автор в них использует типичные для рококо малые формы и т. п. Но нередко сквозь устоявшиеся формулы и привычные штампы прорывается подлинное чувство и индивидуально-поэтическое видение мира. В дальнейшем этот личный элемент в творчестве Гете резко усилится и станет неотъемлемой частью его поэзии. Присутствует он и в раннем драматическом опыте пасторали "Причуды влюбленного" (1768). Другая пьеса этого времени "Совиновники" написана в жанре комедии нравов (обе пьесы - в стихах).

Занятия в Лейпциге были прерваны серьезной болезнью. Полтора года, проведенные в родительском доме, были для Гете временем духовного перелома, жадного и разнообразного чтения, философских исканий. Его не удовлетворял механистический и метафизический материализм французской просветительской мысли, статичное, аналитически систематизированное описание мира и природы, которую он воспринимал как живой, находящийся в постоянном движении организм, для которого характерна тесная взаимосвязь составляющих его элементов ("Одно живет и творит в другом", как скажет впоследствии Фауст). Ответ на волновавшие его вопросы он пытался найти в истории религиозных ересей, в учении мистиков и натурфилософов - современников его будущего героя Фауста.

Весной 1770 г. Гете отправился в Страсбург, чтобы завершить свое университетское образование. Страсбург в это время стал очагом растущего немецкого национального самосознания. Там сложился кружок молодых людей, объявивших войну французскому влиянию на немецкий язык и литературу. Гете сразу оказался в центре этих интересов.

Здесь, в Страсбурге, произошло переросшее в дружбу знакомство Гете с Гердером, которое сам писатель позднее в своей автобиографии назвал "самым значительным событием" в его жизни. Гердер привил ему вкус и интерес к средневековью, к национальной истории, раскрыл красоту народной песни (под его влиянием Гете много ездил по Эльзасу, записывая народные песни "из уст старых бабушек"), заразил его своим преклонением перед Шекспиром, который воплощал для них обоих принцип "оригинального творчества" (по Э. Юнгу). Этими настроениями окрашено и личное переживание - любовь к дочери сельского пастора Фридерике Брион, простой и наивной девушке, которой посвящены лучшие лирические стихи этого периода. Резко меняется и само понимание любовного чувства, и его поэтическое выражение: любовь предстает здесь в своем индивидуально-неповторимом проявлении, преображает и одухотворяет окружающий ландшафт. Сглаженно обобщенные формулы анакреонтической поэзии сменяются яркими, необычными метафорическими образами, запечатлевшими мгновенный порыв:

Душа в огне, нет силы боле,  
Скорей в седло и на простор,  
Уж вечер плыл, лаская поле,  
Висела ночь у края гор.  
("Свиданье и разлука";  
пер Н Заболоцкого)

Параллельно с подчеркнуто субъективной манерой в лирике Гете этих лет намечается и другая линия - подражание народной песне, подсказанное его увлечением фольклором ("Степная розочка"). Лирическое начало господствует в творчестве Гете 1770-х годов независимо от избранной жанровой формы. А поиски жанра и стиля заставляли его обращаться то к лирическим формам (ода, песня, идиллия, притча в стихах), то к драме - исторической, философской, стилизованным фарсам, бытовой буржуазной драме, то, наконец, к роману ("Вертер").

Занятия в университете Гете на этот раз сумел связать с кругом своих новых интересов: экзамен по истории права привел его к эпохе рубежа XV - XVI вв., которую он справедливо считал переломной в истории Германии и изобразил в исторической драме "Гёц фон Берлихинген" (1773). Он защитил диссертацию, которую чуть было не отклонили из-за

чересчур вольной трактовки вопроса об установлении религиозного культа и откровенно высказанного принципа свободы совести. Летом 1771 г. Гете вернулся домой обладателем ученой степени доктора прав. Во Франкфурте ему пришлось заняться адвокатской деятельностью, но все его помыслы были заняты литературой. Он лелеет мечту написать драму о великом человеке, "апостоле, пророке", о сильной личности, возвышающейся над толпой и способной повести ее за собой. Идея богоравной личности постепенно перерастает в идею о личности богоборческой. В эту пору Гете решительно противопоставляет себя официальной религиозной догме, его привлекает пантеистическая философия Спинозы. Она получает отражение в одах (или гимнах), написанных вольными ритмами. В них явственно сказывается влияние философских од Клопштока с их смелой образностью, языкотворчеством, вольностью грамматических связей, порывистым ритмом. Наиболее ярким новаторством поэтической формы отличается "Песнь странника в бурю" (1772). Странник, застигнутый бурей и грозой, с трудом пробивает себе дорогу. Это мятущаяся сильная натура, ставшая в творчестве Гете символической. Герой Гете отвергает мирные идиллические радости, воспетые Феокритом, чувственную негу Анакреона во имя поэзии борьбы, бурного движения, прославляемого Пиндаром. Это - своего рода отречение от собственного поэтического прошлого, поворот в сторону новых философских и эстетических ценностей. Те же идеи составляют содержание од "Песнь Магомета" и "Прометей", написанных также вольными ритмами.

Сильная мятежная личность, утверждающая свое равенство с богами, бросающая им вызов, проецируется на фигуру всемирно-исторического масштаба (Магомет) и на античный миф о Прометее. Отвлеченной философской мысли соответствует свободная форма оды, не связанная каноническими строфами, рифмами, метром. В "Песни Магомета" пророк символизируется в образе горного потока, увлекающего за собой мелкие ручьи и родники ("своих братьев") и несущего их в объятия "вечному отцу - океану" (пантеистически понимаемому божеству). В "Прометее" богоборец, восстающий против отца-Зевса, бросает ему в лицо слова гневного презрения и упрека:

Мне тебя чтить? За что?  
Разве смягчил ты мученья  
Обремененного?  
Разве утишил ты слезы  
Страхом объятого?  
(Пер А. Кочеткова)

По-иному подошел Гете к проблеме сильной личности, восстающей не против божественного, а против установленного людьми порядка, в исторической драме "Гёц фон Берлихинген". Она была написана осенью 1771 г. и послана на суд Гердеру, который подверг ее суровой критике. Во второй, переработанной редакции драма вышла в свет в 1773 г. По примеру Шекспира Гете обратился к переломному моменту национальной истории - эпохе Крестьянской войны 1524-1526 гг. и Реформации. В ней он видел корни тех зол и бедствий современности, которые так болезненно ощущало его поколение. Своим героем он избрал имперского рыцаря Готфрида фон Берлихингена, чье жизнеописание, составленное им самим, попало Гете на глаза в городской библиотеке. Среди имперских рыцарей XVI в., сражавшихся за свою независимость с крупными князьями, таких, как Франц фон Зикинген, великий гуманист Ульрих фон Гуттен и другие, историческому Гёцу принадлежало весьма скромное место. Гете поднял эту фигуру до масштаба сильной личности, воплощавшей для него величественное прошлое, энергию и волю к действию, неистребимую жажду справедливости и любовь к свободе, утраченные современным изнеженным, слабым и лживым поколением. По словам самого Гете, он хотел изобразить "буйного самоуправца в анархическую эпоху". Гёц выступает поборником справедливости, как ему подсказывает чувство и совесть - более надежные судьи, чем те, которые опираются на статьи и параграфы римского кодекса (противопоставление чисто руссоистского плана). Но свой справедливый суд он вершит с помощью кулачного права, подстерегая своих недругов на большой дороге.

Он ведет неутомимую и безнадежную борьбу против могущественного епископа Бамбергского, превосходящего его не только военной силой и богатством, но и искусством интриги и клеветы. Политическое противостояние мелкого имперского рыцаря и крупного феодала - вполне реальная историческая ситуация XVI в. Но в драме Гете она перерастает в противостояние идеализированного прошлого с его патриархальным благородством и честностью и презренного настоящего, в котором принципы и повадки епископа Бамбергского дали пышные всходы.

Нравственным антагонистом Гёца выступает его друг юности Вейслинген, дважды предавший его. Слабый и безвольный, плохой воин, но галантный кавалер, Вейслинген, постепенно возвышаясь благодаря поддержке епископа, в конце пьесы подписывает смертный приговор Гёцу, судимому за участие в крестьянском восстании. Враги Гёца, живущие и действующие, как и он сам, в исторической обстановке XVI в., одновременно принадлежат и другой эпохе эпохе автора. Окончательное крушение высоких нравственных принципов, утверждаемых Гёцом, символизируется гибелью его самого, его друзей и возможных продолжателей его дела, наконец, жалкой участью его родного сына изнеженного и боязливого мальчика, беспомощного в наступающем на него мире зла и коварства. "Горе эпохе, которая отринула тебя! Горе потомству, которое не признает тебя!" - эти слова над телом умершего в темнице Гёца завершают драму.

Пьеса Гете полифонична по своей идейно-художественной структуре. Кроме проблем политических, правовых, нравственных, в ней затронуты (в чисто руссоистском духе) вопросы воспитания, "естественного человека" (сцена в цыганском таборе), религии. Особо нужно сказать о трактовке Крестьянской войны в двух редакциях драмы. В первой расправа восставших крестьян над феодалами в известной мере оправдывается рассказом о том, как были заживо замурованы в подземелье замка крестьяне, убившие в господском лесу оленя, "чтобы накормить своих голодных жен и детей". Во второй редакции этот эпизод снят, и жестокость крестьянских вожаков лишается мотивировки, выглядит как проявление их кровожадности. Соответственно и участие Гёца в восстании в качестве начальника отряда мотивировано во второй редакции "благородной целью" - предотвратить жестокости и кровопролитие. В сложном переплетении социальных конфликтов XVI в. внимание Гете привлекала не столько Крестьянская война, сколько фигура "буйного самоуправца" и связанные с ней проблемы, но он сумел показать его на фоне массового народного движения, в чем принципиальная новизна созданного им типа драмы. Это, по существу, драматическая хроника в духе шекспировских хроник, широкая панорама жизни Германии XVI в. с обилием действующих лиц, охватывающих всю социальную иерархию тогдашнего общества - от императора до простого латника, трактирщика, крестьянина. Такой "шекспиризирующий" подход к истории определил и композицию драмы: переплетение двух самостоятельных сюжетных линий, множество сцен, ненужных для развития действия, но необходимых для полноты общей картины, растянутость во времени на несколько лет, частую смену места действия, перенесение его из одной области Германии в другую. Элементы эпической структуры в построении драмы определили ее сценическую неудачу - она осталась "драмой для чтения". Но эти же элементы обусловили ее влияние на последующее развитие исторического романа XIX в. Недаром она привлекла внимание Вальтера Скотта, который в 1799 г. перевел ее на английский язык.

Однако Гете не отказался полностью от жанра традиционной драмы с компактно развивающимся, лаконичным действием и хотя бы относительным соблюдением единств. В "Клавиго" (1774) и "Стелле" (1775) он использует форму мещанской драмы, но вкладывает в нее совершенно иное содержание, связанное с постепенной переоценкой "штюрмерского" сильного героя. Помещенный в реальные условия современной жизни герой обнаруживает свою несостоятельность, неправомочность своих притязаний на то, чтобы подняться над нравственной нормой, поправить чужую судьбу во имя своей "свободы" и исключительности. В основу сюжета "Клавиго" лег эпизод, рассказанный в только что вышедших "Мемуарах" Бомарше (см. гл. 13), о его дуэли с испанским писателем Клавиго, покинувшим сестру

Бомарше после обещания жениться на ней.

К современному герою обращается Гете и в самом знаменитом произведении этого периода - эпистолярном романе "Страдания юного Вертера" (1774). В основе этого романа, проникнутого глубоко личным, лирическим началом, лежит реальное биографическое переживание. Летом 1772 г. Гете проходил адвокатскую практику в канцелярии имперского суда в маленьком городке Вецларе, где он познакомился с секретарем Ганноверского посольства Кестнером и его невестой Шарлоттой Буфф. Уже после возвращения Гете во Франкфурт Кестнер сообщил ему о самоубийстве их общего знакомого, молодого чиновника Иерусалема, которое глубоко потрясло его. Причиной была несчастная любовь, неудовлетворенность своим общественным положением, чувство униженности и безысходности. Гете воспринял это событие как трагедию своего поколения.

Роман возник годом позже. Гете избрал эпистолярную форму, освященную авторитетами Ричардсона и Руссо. Она давала ему возможность сосредоточить внимание на внутреннем мире героя - единственного автора писем, показать его глазами окружающую жизнь, людей, их отношения. Постепенно эпистолярная форма перерастает в дневниковую. В конце романа письма героя обращены уже к самому себе - в этом отражается нарастающее чувство одиночества, ощущение замкнутого круга, которое завершается трагической развязкой.

В начале романа доминирует просветленное радостное чувство: покинув город с его условностями и фальшью человеческих отношений, Вертер наслаждается уединением в живописной сельской местности. Руссоистское преклонение перед природой сочетается здесь с пантеистическим гимном Вездесущему. Руссоизм Вертера проявляется и в сочувственном внимании к простым людям, к детям, которые доверчиво тянутся к нему. Движение сюжета отмечено внешне незначительными эпизодами: первая встреча с Лоттой, деревенский бал, прерванный грозой, одновременно вспыхнувшее у обоих воспоминание об оде Клопштока как первый симптом их духовной близости, совместные прогулки - все это обретает глубокий смысл благодаря внутреннему восприятию Вертера, эмоциональной натуре, целиком погруженной в мир чувств. Вертер не приемлет холодных доводов рассудка, и в этом он - прямая противоположность жениху Лотты Альберту, к которому он заставляет себя питать уважение как к достойному и порядочному человеку. Это противостояние особенно ясно выступает в их разговоре о самоубийстве: рассудительный прагматик Альберт отказывается понять добровольный уход из жизни, считая его безнравственным и проявлением слабости, Вертер возражает на это: "Если народ, стонущий под нестерпимым игом тирана, наконец взбунтуется и разорвет свои цепи, - неужто ты назовешь его слабым?" Эти слова не только предвещают трагический конец самого Вертера, но и дают ему истолкование.

Вторая часть романа вводит социальную тему. Попытка Вертера реализовать свои способности, ум, образование на службе у посланника наталкивается на рутину и педантичную придирчивость его начальника. В довершение этого ему в унижительной форме дают почувствовать его бюргерское происхождение. Заключительные страницы романа, повествующие о последних часах Вертера, его смерти и похоронах, написаны от имени "издателя" писем и выдержаны в совершенно другой, объективной и сдержанной манере. Роман заканчивается лаконичными строками:

"Гроб несли мастеровые. Никто из духовенства не сопровождал его". Эта точная деталь (самоубийц не хоронили по церковному обряду) подчеркивает отверженность Вертера, его одиночество.

Духовный мир Вертера, смена его настроения отражаются в его чтении - в начале романа он погружается в гармоничный мир "Одиссеи" с ее картиной патриархальных нравов, в конце романа Гомера сменяет скорбный Оссиан (Гете включил в текст романа свои переводы из Оссиана, сделанные под влиянием Гердера). В ночь самоубийства на его столе лежит раскрытая "Эмилия Галотти". Эта невыдуманная деталь (она взята из обстоятельств самоубийства Иерусалема) подчеркивает смысл поступка Вертера - протест незаурядной,

мятущейся природы против убожества немецкой действительности.

Гете показал духовную трагедию молодого бюргера, скованного в своих порывах и устремлениях косными, застывшими условиями окружающей жизни. Но, глубоко проникнув в душевный мир своего героя, Гете не отождествил себя с ним, он сумел взглянуть на него объективным взглядом большого художника. Много лет спустя он скажет: "Я написал "Вертера", чтобы не стать им". Он нашел для себя выход в творчестве, что оказалось недоступным для его героя.

Успех романа был невиданным - он сразу сделал Гете знаменитым не только в Германии, но и за ее пределами. "Вертер" вызвал множество подражаний не только в литературе, но, к смущению автора, и в жизни - в ответ прокатилась волна самоубийств. Но если молодежь из сентиментальных кругов приняла роман восторженно, то Лессинг отнесся к нему скептически: он решительно отказывал в сочувствии молодому человеку, покончившему с собой из-за несчастной любви. Друг Лессинга книгоиздатель Николай с позиций плоского рационализма обрушился на роман пошлой пародией. Тем не менее в последующие десятилетия продолжалось триумфальное шествие "Вертера" по Европе: Робеспьер носил одежду тех же цветов, что и Вертер, Наполеон зачитывался романом. А в эпоху романтизма "Вертер, мученик мятежный", как назвал его Пушкин, был осмыслен в духе новых литературных и нравственных идей.

В 1775 г. Гете через посредство Виланда познакомился с молодым Веймарским герцогом, который пригласил его в Веймар. Для Гете это была благоприятная возможность выйти из личного кризиса, освободиться от опеки отца и попробовать свои силы в новых для него условиях. Осенью 1775 г. он последовал приглашению и остался в Веймаре навсегда. С собой он привез фрагмент своей новой драмы "Фауст", работа над которой растянулась более чем на полвека.

## ГЛАВА 22.

### РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО ШИЛЛЕРА

Шиллер вступил в немецкую литературу на исходе движения "Бури и натиска" как его наследник, многое воспринявший и немало отвергнувший из того, что было накоплено поколением 1770-х годов. В его творчестве в концентрированной форме выразился протест передовой бюргерской молодежи против духовного гнета и политической тирании, которые ему самому довелось испытать с первых лет сознательной жизни.

Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (Johann Christoph Friedrich Schiller, 1759 - 1805) родился в маленьком городке Марбахе Вюртембергского герцогства в семье бедного военного фельдшера. В 14 лет, вопреки его собственному желанию и воле родителей, мечтавших видеть его священником, он был по приказу герцога Карла Евгения зачислен в недавно основанную академию, которая должна была готовить чиновников для герцогской службы. Воспитанники набирались по личному распоряжению герцога из семей бедных офицеров. В академии был установлен военный режим, воспитанники находились на казарменном положении. Вместе с тем в академии было немало известных профессоров, лекции читались на университетском уровне. Шиллер вынес оттуда обширные и глубокие знания по истории, философии, естественным наукам. В качестве специальности он избрал медицину. Круг его чтения включал, наряду с Шекспиром, новинки немецкой литературы - Клоп-штока, Лессинга, Гете, а также сочинения Руссо, оказавшего на него глубокое влияние. На смерть Руссо написана ранняя ода Шиллера, напечатанная позднее в его стихотворной "Антологии 1782 г.". Она заканчивается строками:

Пал Сократ от рук невежд суровых,  
Пал Руссо - но от рабов Христовых,  
За порыв создать из них людей.  
(Пер Л. Мея)

В 1780 г. Шиллер окончил академию, представив диссертацию "О связи животной и духовной природы человека", характерную для направления его философского мышления, и был назначен полковым врачом в Штутгарт - столицу Вюртемберга. В 1781 г. анонимно

вышла его первая драма "Разбойники", поставленная в следующем году одной из лучших театральных трупп в Мангейме (в соседнем курфюршестве Пфальц). Шиллер тайком поехал на премьеру, которая прошла триумфально. На афише впервые стояло имя автора, впрочем, ни для кого уже не составлявшее тайны. Вторая поездка Шиллера в Мангейм стала известна герцогу, как и некоторые особенно дерзкие цитаты из "Разбойников". За самовольный отъезд Шиллер поплатился двухнедельным арестом и получил категорический приказ ничего не писать впредь, кроме сочинений по медицине. Ему была хорошо известна судьба писателя и журналиста Шубарта, схваченного по приказу Карла Евгения и просидевшего в крепости 10 лет без суда и следствия. Он принял отчаянное решение - бежать из Вюртемберга в Мангейм. Побег, обставленный всеми возможными предосторожностями, удался, и для Шиллера началась новая полоса жизни - годы литературной и театральной работы, успехов и разочарований, скитаний и нужды.

Драма, решившая его судьбу, стала событием в истории немецкого театра. Пафос "Разбойников" направлен против тирании в любых ее проявлениях. Это выражено уже в латинском эпиграфе: "Против тиранов". Ее сюжетная основа взята Шиллером из различных литературных источников. Противопоставление двух братьев - внешне добропорядочного, на деле лицемерного и подлого, и легкомысленного, непочтительного, но честного и благородного, - часто встречается в литературе XVIII в. Прямым источником "Разбойников" послужила повесть Шубарта "К истории человеческого сердца", но в некоторых сценах и ситуациях звучат и реминисценции из "Короля Лира" и "Ричарда III".

Другой важный мотив, развивающийся из этой исходной ситуации, - тема "благородного разбойника" - опирается не только на литературную традицию (английские баллады о Робин Гуде, которого упоминает сам герой - Карл Моор), но и на реальные факты - стихийно возникавшие в Германии разбойничьи банды. Стремление Карла Моора противопоставить себя обществу, которое он не приемлет из-за всеобщей фальши и лицемерия, жестокого эгоизма и корысти, вначале носит неопределенный и риторически декларативный характер. Его монолог явно окрашен руссоистскими настроениями: обвинение современному деградировавшему "чернильному" веку, преклонение перед величественными героями Плутарха. Письмо от брата, сообщающее о проклятии отца, толкает его на отчаянный, но психологически уже подготовленный шаг: он становится атаманом разбойничьей банды, состоящей из таких же, как он, недовольных молодых людей, его товарищей-студентов, потерявших надежду найти себе место в продажном обществе. Каждого из будущих разбойников Шиллер наделил индивидуальным обликом, моральными принципами, только ему присущим поведением: у одних бесшабашная удаля оборачивается беззаветной преданностью не на жизнь, а на смерть атаману и товарищам, у других вырождается в садистскую жестокость. Различны и мотивы, приведшие их в банду. Особенно примечательна история молодого дворянина Косинского, брошенного стараниями услужливого министра в темницу, чтобы князь мог овладеть его невестой. Эта реминисценция из "Эмилии Галотти" отчасти предвосхищает решающую драматическую ситуацию будущей трагедии "Коварство и любовь".

Сам Карл Моор, не унижаясь до обычного грабежа и раздела добычи, отдает свою долю беднякам. Но он беспощаден к тем, в ком видит источник произвола и угнетения: к княжескому фавориту, возвысившемуся лестью и интригами, к советнику, торгующему чинами и должностями, к попу, публично скорбящему об упадке инквизиции. Однако к концу драмы Моор убеждается, что его сотоварищи пролили немало крови невинных жертв, что удержать разбойников от жестокости он не в силах, а устранить насилие насилием нельзя. И тогда он сам вершит суд над собой и добровольно сдается властям.

Антагонистом Карла выступает его младший брат Франц. Снедаемый завистью к Карлу - любимцу отца, наследнику графского титула и владений, счастливому сопернику в любви Амалии, Франц цинично глумится над такими понятиями, как совесть, честное имя, узы родства. Устранив со своего пути Карла, он торопит смерть старика отца. Воинствующий аморализм Франца сочетается с властной жестокостью феодального деспота: "Бледность

нищеты и рабского страха - вот цвет моей ливреи". В конце драмы Франц в страхе перед надвигающимся возмездием (разбойники вот-вот ворвутся в его замок) и небесной карой за свои преступления кончает жизнь самоубийством. Полярная противоположность двух братьев отражена и в их гибели - в обоих случаях добровольной, но имеющей совершенно разный нравственный смысл. Принцип антитезы, лежащий в основе драматургической структуры "Разбойников", распространяется и на второстепенных персонажей: двух священников - коварного католического патера, пытающегося склонить разбойников к выдаче властям их атамана, и благородного протестантского пастора, бесстрашно выносящего нравственный приговор своему господину Францу. Контрастами отмечен и язык драмы: сентиментально взволнованные лирические монологи Карла чередуются с грубой речью разбойников. Гиперболизация характеров, сгущение красок, патетическое красноречие - несомненно наследие штурмерской поэтики, но у Шиллера она драматургически оправдана: на всем этом в немалой степени держится трагический накал, нашедший живой отклик у современников и обеспечивший его первенцу долгую сценическую жизнь. Драма Шиллера имела огромный успех не только в Германии, но и в России и прочно вошла в культурное сознание многих русских писателей (см., в частности, "Братья Карамазовы" Ф. М. Достоевского).

В Мангейме Шиллера ожидало разочарование: руководитель княжеской труппы дипломатичный барон фон Дальберг не спешил поддержать опрометчивого молодого автора, оказавшегося в роли политического беглеца. Только в 1783 г. он заключил с Шиллером годичный контракт на постановку трех новых пьес. Две из них - "Заговор Фиеско в Генуе" (1783) и "Коварство и любовь" (1783) были поставлены в 1784 г. Работа над третьей - исторической трагедией "Дон Карло" растянулась на несколько лет и была окончена Шиллером уже после того, как он покинул Мангейм.

В "Заговоре Фиеско" Шиллер впервые обратился к истории. Сюжет подсказало ему чтение Руссо, влияние которого чувствуется и в трактовке материала. Тема этой "республиканской трагедии" заимствована из истории Генуэзской республики XVI в. Шиллер использовал ряд исторических трудов, по-разному освещавших события и личность Фиеско. Он осмыслил их в духе тех задач театрального искусства, которые изложил в статье "О современном немецком театре" (1782) и потом в предисловии к драме - сочетание масштабного исторического обобщения с индивидуализацией изображения, включение философски осмысленного единичного события в движение исторического процесса. Такое понимание этих проблем существенно отличается от позиции Лессинга, видевшего в истории (с точки зрения драматического поэта) лишь имена и сюжеты для воплощения общих характеров и идей.

Исторический материал использован Шиллером для постановки острых политических проблем, волновавших просветительскую мысль. Вместо триады Монтескье - деспотия, монархия, республика - Шиллер выдвигает противопоставление: республика - тирания, какими бы формами последняя ни прикрывалась. Граф Фиеско, возглавивший заговор против старого дожа Андреаса Дориа во имя свободы республики, не выдерживает искушения властью и после недолгих колебаний пытается занять место свергнутого "тирана". Его соратники также действуют сообразуясь с откровенно личными интересами. Только суровый, негиббемый республиканец Веррина (стилизованный в духе героев Древнего Рима у Плутарха) являет пример бескорыстной добродетели и, убедившись в предательстве Фиеско, в последнюю минуту сталкивает его с мостков галеры в море. Заключительная реплика Веррины: "Я иду к Дориа" - символизирует крах республиканской борьбы, возвращение к изначальной тиранической власти.

По требованию Дальберга Шиллер был вынужден внести ряд изменений в сценическую редакцию пьесы, убрать некоторые сцены и ситуации, неприемлемые для княжеского театра, а главное - смягчить концовку: вняв увещаниям Веррины, Фиеско отказывается от утверждения своей единоличной власти. Таким образом, пьеса завершалась их примирением. Тем самым снимался тираноборческий пафос трагедии. Эти изменения, по-видимому,

отчасти обусловили провал "Заговора Фиеско" на сцене.

В "Заговоре Фиеско" получает дальнейшее развитие стилистика "Разбойников": контрастное противопоставление фигур, индивидуализация второстепенных персонажей (особенно колоритна и значительна фигура мавра Мулея Гассана), эффектное чередование патетических монологов с короткими афористическими репликами (такого рода заключительная реплика становится устойчивым композиционным приемом во всех драмах Шиллера). Однако здесь Шиллер избегает стилистических крайностей своей первой драмы.

Кульминацией раннего творчества Шиллера является его третья пьеса "мещанская трагедия" "Коварство и любовь" (1783, первоначальное название "Луиза Миллер").

Шиллер вновь обратился к остросовременной проблематике, но на этот раз ему удалось избежать гиперболической условности изображения, которая присуща "Разбойникам". Характеры и эпизоды "мещанской трагедии" конкретно соотносятся с реальными прототипами и фактами, хорошо знакомыми Шиллеру по вюртембергским годам, но предстают в его драме не портретно, а в обобщенном виде.

Политическая проблема деспотизма, всемогущества фаворитов, бесправия бюргера тесно сплетается с проблемой нравственно-социальной. Речь идет о барьерах, которые воздвигает сословное феодальное общество между любящими. Здесь отчетливо выступает руссоистский пафос Шиллера. Любовь дворянина Фердинанда фон Вальтера, сына всемогущего сановника - президента, к дочери простого мещанина - музыканта Миллера не только немыслима с точки зрения сословных представлений, но и грозит нарушить личные планы президента - женитьбу его сына на любовнице герцога леди Мильфорд. Инструментом интриги, задуманной секретарем президента Вурмом (по-немецки "червь"), становится неограниченное беззаконие, творимое носителями власти. Под угрозой смерти или пожизненного заточения отца Луиза пишет под диктовку Вурма любовное письмо к пошлому и ничтожному гофмаршалу, которое подбрасывают Фердинанду, чтобы доказать ему неверность его возлюбленной. Однако исход интриги оказывается иным, чем его мыслил себе президент, - Фердинанд не в силах пережить крах своей веры в чистоту Луизы, он избирает смерть для нее и себя.

Действие развивается напряженно и экономно - в пьесе ясно ощущается зрелость художественного мастерства Шиллера. Только один эпизод имеет самостоятельное значение, не связанное с основным развитием фабулы (при первой постановке он был снят по цензурным соображениям), - это рассказ камердинера об отправке новобранцев в Америку: их жизнью оплачены подаренные леди Мильфорд драгоценности. Сцена эта (д. 2, явл. 2) несет двойную идейную нагрузку: с впечатляющей силой описана расправа над протестующими против отправки смельчаками. Дополнительный акцент придает этому рассказу то, что немецких рекрутов посылают воевать в английских войсках против восставших колоний.

Разработка характеров также свидетельствует о более глубоком и сложном, чем прежде, отражении действительности. Черно-белые краски, господствующие в "Разбойниках", сменяются более разнообразной гаммой. Особенно рельефно и правдиво обрисован старик Миллер: в этом приниженном бедном музыканте в минуту, когда нанесено оскорбление его дочери, просыпается чувство собственного достоинства - он указывает на дверь президенту, хотя и сопровождает свою речь привычно почтительными формулами и извинениями. Понятие чести, которое для президента и гофмаршала тождественно чинам, титулам, монаршим милостям, для Миллера и Луизы исполнено глубокого нравственного смысла, поддержанного их религиозным чувством. Именно это нравственное сознание не позволяет Луизе нарушить клятву молчания и оправдаться перед Фердинандом. Недаром Вурм цинично успокаивает президента: "Для таких, как они, клятва - это все".

Сложен и образ леди Мильфорд - одной из самых эффектных ролей в театре Шиллера. Традиционную фигуру "падшей женщины" в буржуазной драме Шиллер усложнил и облагородил трагическими обстоятельствами ее юности и идеей "благотворного влияния на герцога", в которое она твердо верит, пока рассказ камердинера не открывает ей истину.

Образ этот динамичен, он развивается по мере развития событий драмы (рассказ камердинера и встреча с Луизой). Есть в драме и характеры, выдержанные в традиционном духе (старая Миллерша) и в шаржированном ключе (гофмаршал).

Успех "Коварства и любви" вполне мог соперничать с "Разбойниками". И эта драма Шиллера прочно вошла в театральный репертуар. При всей разнице между ними, три ранние пьесы образуют идейное и художественное единство. Именно они закрепили за Шиллером славу пламенного поборника свободы. В 1792 г. революционное правительство Франции присвоило автору "Разбойников" почетное звание гражданина Французской Республики.

Положение Шиллера в Мангейме оставалось трудным и неустойчивым. Отношения с Дальбергом и с труппой все более осложнялись, ничтожного жалования не хватало, да и контракт не был продлен, на Шиллера наседали кредиторы. Обострилась общеполитическая обстановка в Мангейме. Предпринятое им издание журнала "Рейнская Талия" (в нем печатались его теоретические статьи о театре и отрывки из "Дон Карлоса") не помогло ему поправить материальные дела. Он решил покинуть Мангейм и в 1785 г. отправился в Лейпциг, куда пригласил его страстный поклонник его творчества Готфрид Кернер. Дружбу с ним Шиллер сохранил до конца дней. Последующие годы Шиллер жил то в Лейпциге, то в Дрездене, то в Веймаре; в это время он написал много стихов, статей, продолжил работу над "Дон Карлосом". В 1785 г. был написан гимн "К радости", воспевающий гармоничное единение людей. Его текст был использован Бетховеном в финале Девятой симфонии. В 1789 г. благодаря покровительству Веймарского герцога Карла Августа Шиллеру удалось получить должность профессора истории в Йенском университете, который ныне носит его имя. Жизнь Шиллера обрела стабильность, но его здоровье было сильно подорвано лишениями минувших лет.

"Дон Карлос" (1787) знаменует перелом в драматическом творчестве Шиллера, сказавшийся как на идейном содержании, так и на внешней форме пьесы. Это первая драма Шиллера, написанная стихами (пятистопным ямбом). В своих последующих драмах, созданных после десятилетнего перерыва, Шиллер будет придерживаться стихотворной формы. Меняется подход и к истории, и к выбору материала. Первоначально Шиллер хотел сосредоточить внимание на драматическом конфликте в семье испанского короля Филиппа II - любви его сына инфанта дон Карлоса к своей молодой мачехе Елизавете Французской, ранее предназначавшейся ему в жены. Источником для Шиллера послужила новелла французского писателя Сен-Реаля (1672). Однако по мере работы над драмой центр тяжести переместился на вопросы политической истории Европы XVI в., осмысленные в духе просветительских идей, и на проблемы нравственного плана. Одновременно с углублением идейного замысла совершился и переход от первоначальной прозаической формы к стихотворной, создававшей приподнятость, дистанцированность и тем самым обобщенность.

Идейный стержень драмы образует борьба восставшего против испанского ига народа Нидерландов, протестантов против воинствующего католицизма. На историческом материале Шиллер ставит одну из основных проблем Просвещения - проблему терпимости и "свободы мысли", о которой с благородной прямоотой и смелостью говорит главный герой драмы маркиз Поза на аудиенции у короля Филиппа. Тем самым понятие свободы претерпевает у Шиллера существенную трансформацию по сравнению с его первой драмой - оно переносится в более "идеальную" плоскость. Нидерландская революция не показана в драме, обнаруживающей явное тяготение к строгой композиции. Все действие происходит при испанском дворе, события в Нидерландах предстают только в рассказе маркиза Позы. В этом проявляется отличие "Дон Карлоса" от "Заговора Фиеско", где все, вплоть до уличных боев, было показано на сцене. Резко возрастает изобразительная функция слова: именно слово становится главной силой, орудием борьбы за идеалы свободы. Готовя тайный отъезд своего друга инфанта дон Карлоса в Нидерланды в качестве наместника взамен жестокого герцога Альбы, маркиз Поза не теряет надежды смягчить сердце мрачного и фанатичного Филиппа II, "просветить" его и убедить дать свободу совести Нидерландам. Но усилия его разбиваются о козни ближайшего окружения короля: "железного герцога" Альбы и

королевского духовника иезуита Доминго, использующих подозрительность и ревность Филиппа к сыну, чтобы погубить принца. Шиллеру удалось тесно сплести политические и личные моменты и создать сложный, психологически глубокий и трагический образ деспота, одинокого в своем величии, окруженного корыстными льстецами и интриганам. Они же искусно гасят вспыхнувший в нем проблеск человечности и доверия к маркизу, который идет на добровольную гибель, чтобы спасти дон Карлоса. Через год Шиллер в своем первом большом историческом труде "История отпадения объединенных Нидерландов" создаст иной, более объективный, так же мастерски написанный портрет Филиппа II.

Мальтийский рыцарь маркиз Поза - пожалуй, самый идеальный из всех созданных Шиллером героев. Отрешенный от всего личного, самоотверженный друг, борец за идеалы свободы, он открывает дон Карлосу, целиком поглощенному своей несчастной любовью к королеве, новый смысл жизни, призывает его посвятить себя сражающимся за правое дело Нидерландам. И вместе с тем он с горечью признает: "Мое столетие / Для идеалов не созрело. / Я - гражданин грядущих поколений". Тем самым идея "просвещенного абсолютизма" объявляется несбыточной иллюзией. Для такого вывода у Шиллера было достаточно оснований в современной ему политической ситуации. Сложность идейного замысла драмы, отчасти, может быть, и непривычная стихотворная форма побудили Шиллера выпустить в 1788 г. "Письма о "Дон Карлосе"", в которых он подробно разъясняет замысел пьесы и в особенности характер маркиза Позы. В драме, стоящей на переломе творческого развития Шиллера, сочетаются некоторые структурно-стилистические приемы его ранних драм с новыми, классицистскими тенденциями, которые полностью раскроются в его поздних трагедиях.

#### ГЛАВА 23.

#### ВЕЙМАРСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Отъезд Гете в Веймар осенью 1775 г. стал вехой не только в его личной и творческой биографии, но создал предпосылки для формирования заключительного этапа немецкого Просвещения и особой разновидности европейского классицизма. Внешние условия жизни Гете в Веймаре сложились чрезвычайно благоприятно. Оказавшись на положении любимца и друга молодого герцога Карла Августа, воспитанного в духе "просвещенного абсолютизма", Гете получил неожиданную возможность разнообразной практической деятельности на государственном поприще. Он был введен в Тайный совет, позднее назначен министром и возведен в дворянское звание. Он энергично занимался усовершенствованием горнорудного дела, упорядочением финансов, вопросами просвещения, культуры и т. д., пытаясь реформировать и обновить жизнь маленького бедного герцогства.

Стремительное возвышение выходца из бюргерской среды встретило сопротивление придворной знати и государственных сановников консервативного толка. Потребовались годы, чтобы Гете был принят социально чуждым ему окружением и чтобы сам вписался в эту среду с ее нормами поведения и этикетом. Постепенно происходил перелом и в нем самом: отход от мятежных порывов и крайностей "Бури и натиска", самоограничение, признание высшего объективного закона - нравственного, социального, эстетического, которому надлежит поклониться.

Программными в смысле полемики со своим поэтическим прошлым являются философские стихотворения Гете "Границы человечества" (1779) и "Божественное" (1783), написанные, как и ранние оды, свободным нерифмованным стихом, но в гораздо более спокойном, уравновешенном тоне. Первое из них прямо противопоставлено богоборческим настроениям "Прометей":

Ибо с богами Мериться смертный да не дерзнет:

Если подымется он и коснется Теменем звезд.

Негде тогда опереться

Шатким подошвам,

И им играют тучи и ветры.

(Пер. А Фета)

Вместе с тем признание высшего закона, властвующего над человеком, не соотносится с какой-либо канонической религией: Гете до конца жизни оставался чужд религиозному сознанию и сам себя характеризовал как "пантеиста" и "политеиста" (язычника).

Второе стихотворение начинается призывом к гуманности: "Чист будь человек, / Милостив, добр!" Далее развивается мысль об избирательности искусства, о праве художника "различать, судить, продлить мгновение". В зрелые годы у Гете все чаще выступает идея преобразующей роли искусства, осмысляющего жизнь и "бессознательную" природу с точки зрения человеческих, нравственных ценностей. Уже на склоне лет Гете сказал своему секретарю Эккерману: "Художник - господин природы и ее раб". В этом диалектическом двуединстве сформулирована мудрость художника, вооруженного многолетним опытом не только поэтического творчества, но и научного познания (с первых веймарских лет Гете углубленно занимался ботаникой, геологией, минералогией, палеонтологией).

Лирика раннего веймарского периода несет на себе печать внутреннего разлада, тоски по гармонии. В этом смысле показательны два маленьких стихотворения с одинаковым заглавием "Ночная песнь странника" (1776 и 1780). Второе вошло в русскую поэзию в вольном переводе Лермонтова: "Горные вершины/Спят во тьме ночной". Те же мотивы звучат в любовной лирике, посвященной самому близкому ему в те годы человеку - Шарлотте фон Штейн, умной незаурядной женщине, оказавшей значительное влияние на становление его личности в этот переломный период. В исповедальном стихотворении к ней 1776 г. (не опубликованном при жизни) Гете писал:

Жар кипящей крови охлаждала,  
Возвращала в бурю мне покой,  
К новой жизни сердце возрождала,  
Прикоснувшись ангельской рукой  
(Пер В. Левика)

Источником внутреннего конфликта было также мучительное для Гете раздвоение между практической, общественной и государственной деятельностью и творчеством; многие произведения оставались долгое время незавершенными. В конце концов, Гете решил тайком бежать от своих обязанностей в Италию. Путешествие продолжалось около двух лет (1786 - 1788). Он посетил Рим, Неаполь, Сицилию, другие города, общался с немецкими и итальянскими художниками, погрузился в мир античного и ренессансного искусства, восхищение которым он сохранил до конца жизни. В Италии Гете по-новому осмыслил труды по древнегреческому искусству Иоганна Иоахима Винкельмана, с которыми был знаком еще в лейпцигские годы. Он принимает формулу Винкельмана "Благородная простота и спокойное величие" и вслед за ним видит эстетический идеал в гармоничном единстве совершенного телесного и духовного облика человека. Этот идеал он противопоставляет социальной действительности, которая уже не внушает ему надежд на коренное обновление.

Итог итальянского путешествия оказался значительным: завершены были драмы "Эгмонт" (1787), "Ифигения в Тавриде" (1787), "Торквато Тассо" (1789), созданы "Римские элегии", множество статей по искусству, продолжена работа над "Фаустом". Три названные драмы представляют последовательные ступени движения Гете к классицизму. "Эгмонт", задуманный еще в духе "Бури и натиска", сохраняет в более сдержанном, "очищенном" виде принципы шекспиризирующей драмы: прозаическую форму, несоблюдение единств времени и места (единство действия уже присутствует), массовые сцены с индивидуализацией второстепенных персонажей. В "Ифигении", по мере работы над ней, Гете перешел от прозы в первой редакции (1779) к пятистопному ямбу, а также к более строгой, соразмерной композиции с соблюдением единства, что соответствовало античному сюжету.

В "Эгмонте" Гете обратился к теме освободительной войны Нидерландов против Испании. Но, в отличие от "Дон Карлоса" Шиллера, действие "Эгмонта" разворачивается в самих Нидерландах и охватывает разные слои общества - от наместницы Маргариты

Пармской и герцога Альбы до простых бюргеров и ремесленников. Их разговоры предваряют первое появление на сцене Эгмонта, в котором они видят главного защитника своих прав и свобод. Эгмонт у Гете полнокровная, жизнелюбивая натура, человек, верящий в свою счастливую фортуна, презирающий всякую осмотрительность и дипломатию, которой в избытке наделен его политический союзник Вильгельм Оранский. Эта открытость и благородство вместе с чрезмерной доверчивостью и политической наивностью приводят его на эшафот. Эгмонт начисто лишен той возвышенной самоотверженности, которой Шиллер наделил маркиза Позу. Он тянется к наслаждениям, не думая об окружающих, порой не щадя их, но в грозную минуту идет на смерть, не поступившись своими принципами и убеждениями. Иначе, чем у Шиллера, трактуется здесь и идея свободы, за которую гибнет Эгмонт: это не идеальная "свобода мысли", а сохранение вполне реальных исконных вольностей и прав нидерландских крестьян, горожан, дворян - некое патриархальное единство народа перед навязываемым извне гнетом. Героическое начало в Эгмонте выглядит более достоверным и человечески убедительным, ибо переплетается с его неизбежными ошибками и слабостями. Недаром эти черты отметил Шиллер в своей полемической рецензии на драму. Только в заключительной сцене в тюрьме перед казнью образ Эгмонта приобретает идеализированные черты, усиленные символическим видением свободы в образе его возлюбленной Клерхен. Его заключительный монолог, пронизанный героическим пафосом, переходит в ямбическую речь. Это героическое начало получило воплощение в бетховенской увертюре "Эгмонт".

В отличие от "Эгмонта", в "Ифигении" нравственная проблема трактуется отвлеченно. В древнегреческий мифологический сюжет, обработанный Еврипидом, Гете вложил идею гуманности, олицетворенную в Ифигении - жрице Дианы, спасенной богиней от заклания в Авлиде и перенесенной в далекую Тавриду. Высокая душевная чистота Ифигении торжествует и над жестокими обычаями варваров таврийцев - приносить в жертву чужестранцев, и над безумием Ореста, терзаемого Эриниями за убийство матери, и над самим роком - проклятием богов, тяготеющим над преступным родом Тантала. Мир высоких нравственных ценностей предстает в драме Гете в обобщенной, абстрагированной, благодаря мифологическому сюжету, форме, которая соответствует его новым эстетическим взглядам.

Отчетливее всего эти взгляды сформулированы в программной статье "Простое подражание природе, манера, стиль" (1789). В простом подражании природе Гете видит первую ступень мастерства, обычно направленную на объекты "ограниченные, но приятные"; соответственно и художник, владеющий таким мастерством, оценивается как "спокойный, добросовестный, ограниченный". Вторая ступень - "манера" - предполагает субъективное видение предмета, выражение прежде всего личного начала, создание автором своего художественного языка. Совершенно очевидно, что, говоря об этой второй ступени, Гете подразумевает пройденный им самим этап крайне субъективного творчества. Высшей ступенью - "стилем" - он считает художественное постижение мира в его объективных и закономерных чертах; оно дается не только высоким дарованием, но и глубоким знанием природы. Преодоление простого копирования и индивидуально-личного начала во имя объективного закона, диктуемого таким знанием, тесно связано и с задачей самоограничения. Диалектику этого творческого процесса Гете выразил уже значительно позднее в программном сонете "Природа и искусство":

Лишь в чувстве меры мастерство приметно,

И лишь закон свободе даст главенство.

(Пер. М. Розанова)

С другой стороны, избирательность искусства, поднимающегося над единичным к общему и "фокусирующего", по выражению Гете, природу, делает художника ее господином. С этим связано понимание правдивого и правдоподобного, которое возвращает нас к проблеме, поставленной еще в эпоху Буало. Гете вводит соответственно понятия "действительности" (эмпирически данной) и "правды" (художественно осмысленной и обобщенной).

Эти эстетические принципы претворяются и в его собственных произведениях последнего десятилетия века. Одним из важнейших среди них является драма "Торквато Тассо", в которой общая нравственно-философская проблема пронизана лично пережитым. Трагическое раздвоение самого Гете между государственной деятельностью, в результатах которой он разочаровался к моменту своего бегства в Италию, и его поэтическим призванием получило выражение в противостоянии поэта Тассо и министра Антонио ("таланта" и "характера"). В образе Тассо крайней степени достигает болезненный субъективизм художника, не понятого даже вполне благожелательным придворным окружением, художника, мучительно переживающего свою отчужденность, но неспособного на компромисс, которого требуют от него и любимая им принцесса Элеонора, и герцог Феррарский, и в особенности главный его антагонист Антонио. Сам Гете впоследствии говорил, что Тассо - это "Вертер, возведенный в степень". Но вполне конкретный конфликт Вертера с его социальным окружением перенесен здесь в несколько условную атмосферу позднего итальянского Ренессанса. Сквозь ее обобщенные черты лишь смутно просвечивает трагическая судьба исторического Тассо и биографическая ситуация самого Гете - внешне вполне благополучная, но несущая в себе черты внутреннего кризиса. Трагедия гетевского Тассо выходит за рамки его личной судьбы - она в известной мере затрагивает и судьбу искусства в обществе, строго соблюдающем установленную им ценностную иерархию. Внешняя структура драмы полностью ориентирована на классические принципы: высокий стиль, стихотворная форма, обилие афоризмов и сентенций, строгий лаконизм внешнего действия, симметричная расстановка персонажей и отсутствие однозначных оценок в их обрисовке. В последнем моменте нашел отражение принцип объективности, присущий классической манере Гете.

Обращение к художественным формам и традициям античности проявилось в цикле "Римских элегий", воспевающих с чисто "языческой" откровенностью и пластичностью чувственную любовь, и в "Венецианских эпиграммах" (1790). Те и другие написаны классическим элегическим дистихом (гекзаметр + пентаметр). Гекзаметром написана и поэма "Герман и Доротея" (1797), трактующая в духе античной идиллии современный бытовой сюжет из бюргерской жизни, который разворачивается на отдаленном фоне бурных событий Французской революции.

По-иному шло движение к классицизму Шиллера. Отправным пунктом его можно считать завершение Шиллером "Дон Карлоса" и переезд в Веймар. Уже в следующем 1788 г. в журнале Виланда "Немецкий Меркурий" он напечатал стихотворение "Боги Греции", в котором в духе концепции Винкельмана провозглашается глубоко человеческий характер греческой мифологии и всей греческой культуры: "Когда боги были человечней,/Люди приближались к божествам". Чувственному жизнелюбию античности противопоставлен суровый христианский аскетизм, пластичным древним богам, олицетворявшим природу во всех ее проявлениях, - незримый бог, живущий лишь в абстрактном Слове. Поэт сетует и на научное механистическое истолкование "разбожествленной" природы, которая ныне "рабски служит закону тяготения". Стихотворение вызвало резкую критику Фрица фон Штольберга, бывшего "геттингенского барда", ставшего христианским ортодоксом. Он обвинял Шиллера в намерении восстановить языческий культ и в атеизме. Штольбергу ответил блестящей полемической статьей публицист и ученый Георг Форстер, в недалеком будущем радикальный приверженец Французской революции, якобинец и участник Майнцской коммуны.

Одновременно с созданием философских стихов ("Художники" и др.) Шиллер углубленно занимается историей. Получив через посредство Гете внештатную профессуру в Йенском университете, он открыл свой курс речью "Что такое всеобщая история и для чего мы ее изучаем?". По его мысли, изучение истории имеет целью показать развитие человечества от первобытного состояния к полноценной, гуманной и разумно мыслящей личности. Просветительский пафос этой концепции получил преломление и в эстетических трудах Шиллера.

Зрелое мастерство Шиллера-историка в полной мере проявилось в обширном труде "История Тридцатилетней войны" (1791 - 1793), сочетающем драматически напряженное повествование с психологически заостренными характеристиками и философскими обобщениями. Трагическая страница немецкой истории предстает на фоне общеевропейской политической и религиозной ситуации, превратившей Германию в арену кровавых событий. Тогда же у Шиллера возник замысел драмы на ту же тему, но осуществил он его лишь несколько лет спустя - трилогия "Валленштейн" была завершена в 1799 г.

Одновременно с историей Шиллер занимался философией. Большое влияние оказали на его творчество труды Канта, в особенности его этическое учение о торжестве нравственного закона ("категорического императива") над чувственным и эгоцентрическим началом в человеке. Однако трактовка его у Шиллера - и в философских трудах, и в поздних драмах - смягчена и проникнута, гуманистическим оправданием человеческих слабостей, сочувствием к страдающей личности. В своих теоретических работах Шиллер полемически развивает и эстетические идеи Канта ("О грации и достоинстве", 1793). В "Письмах об эстетическом воспитании человека" (1795) он выдвигает мысль о решающей роли искусства в воспитании подлинно "свободного" человека, поднявшегося над "естественным" состоянием, в котором действует только закон необходимости и человек подвластен своим стихийным неосознанным инстинктам. Путь к этой внутренней свободе лежит не через обновление общественных условий, не через государство (как это мыслилось в "Дон Карлосе"), а через воздействие красоты, воплощенной в искусстве. Тем самым искусству отводится важное место между царством природы и необходимости, с одной стороны, и царством разума и свободы - с другой. Такая концепция, возникшая на основе кантовской философии, отражает и восприятие событий Французской революции. Вначале Шиллер, как и другие немецкие писатели - Гердер, Клопшток, Бюргер, восторженно приветствовал ее; но казнь Людовика XVI и якобинский террор заставили его отшатнуться от революции; в террористической практике переустройства мира поэт увидел "страшное злоупотребление идеалом совершенства", не совместимого с человечностью. Оповестив об издании своего журнала "Оры" (1795 - 1797), к работе в котором он привлек Гете и других крупных писателей, Шиллер заявил, что в нем будут обсуждаться не текущие события, а только вневременные, общечеловеческие проблемы. Выдержать этот принцип последовательно ему не удалось, однако он симптоматичен для позиций Шиллера и Гете в этот период.

В 1794 г. начинается сближение Гете и Шиллера. До этого их встречи и отношения носили лишь эпизодический характер. Их разделяли и возраст, и общественное положение, и разные принципы творчества. Сам Шиллер очень точно охарактеризовал это различие, назвав себя "идеалистом", а Гете "реалистом" (в его понимании "реалист" было близко к значению "материалист"). Гете, утверждал он, идет от чувственного опыта и интуиции, тогда как сам он - от отвлеченной идеи и рефлексии. В Гете Шиллер видел воплощение понятия "гений" в противовес "философу". Дело философа - анализ, гения - синтез. Это четкое размежевание, проясненное в длительной беседе в 1794 г., открыло возможность взаимопонимания и выработки общих принципов, которые получили отражение в их переписке - важнейшем документе литературной теории веймарского классицизма. В большой работе "О наивной и сентиментальной поэзии" (1795) Шиллер обобщил эти соображения, поставив их в контекст мирового развития поэзии. Он различает два типа творчества, проистекающих из различного отношения к природе: "Поэт либо является природой, либо ищет ее". Гете олицетворял для него первое, сам он - второе. Наивное сознание не отделяет себя от природы, ему свойственна целостность, чувственная импульсивность, бессознательное, интуитивное творчество. Наивный поэт выполняет свою задачу целиком, но сама эта задача ограничена. Сентиментальный поэт (термин этот употреблен в более широком смысле, чем он утвердился в литературе того времени) остро ощущает свою разобщенность с природой, стремится слиться с ней, но это достижимо только в идеале. Сентиментальная поэзия отражает усложненный нравственный мир, исполненный коллизий и внутренней борьбы, незнакомый наивному сознанию. Наивное - это

гомеровский Одиссей, пирующий вместе со свинопасом, сентиментальное - Вертер, с умилением читающий эти страницы. Наивное сознание господствует по преимуществу в древней поэзии, но встречается и у поэтов нового времени - у Шекспира и отчасти у Гете. В целом, однако, для нового времени характерна сентиментальная поэзия, хотя иногда ее можно встретить и в античности. Таким образом, типология, предлагаемая Шиллером, не приурочена жестко к историческим эпохам. Она отчасти предвосхищает противопоставление романтической и классической поэзии, которое будет заявлено в недалеком будущем теоретиками немецкого романтизма. Эстетический идеал Шиллер видит в синтезе наивной и сентиментальной поэзии, к которому надо стремиться, но который реально не может быть достигнут.

После цикла теоретических работ Шиллер вновь возвращается к поэтическому творчеству. В своей лирике он ставит ту же тему высокой миссии поэта ("Сила песнопения", "Раздел земли" и др.). Особое место в его поэзии занимают баллады, большая часть которых была написана в 1797 г., "Поликратов перстень", "Перчатка", "Ивиковы журавли", "Рыцарь Тоггенбург", "Кубок" (многие из них вошли в русскую поэзию в переводах В. А. Жуковского). Шиллер полностью трансформирует этот жанр, утвердившийся в немецкой литературе со времени "Бури и натиска". Он отказывается от стилизации под народную балладу. В основе каждой его баллады лежит четко вычленяемая моральная идея: неотвратимое возмездие за преступление и потрясающее душу воздействие трагического искусства ("Ивиковы журавли"), самоотверженная дружба, смягчающая душу тирана ("Порука"), верность и самоотречение в любви ("Рыцарь Тоггенбург"). Сюжеты заимствованы Шиллером из античных и средневековых источников, создающих дистанцированно-обобщенную трактовку поставленной темы, ее общечеловеческий смысл. Это подчеркивается и возвышенным стилем. В композиции баллад Шиллера ясно чувствуется драматургический принцип - развитие действия от завязки к кульминации и развязке. Специфика балладного жанра подробно обсуждается в переписке Гете и Шиллера, в особенности в "балладном" 1797 году.

Гете также отдал дань этому жанру, который занимал видное место в его творчестве 1770 - 1780-х годов. Но тогда баллады "Рыбак", "Лесной царь" и другие, рисовавшие таинственные и зловещие силы природы, были ориентированы на фольклорные мотивы и художественные формы. Баллады же классического периода трактуют определенную философскую идею. Но, в отличие от шиллеровских баллад, у Гете она не носит отвлеченно-моралистического характера и отмечена свойственной Гете пластичностью и материальностью образного воплощения. В "Коринфской невесте" ставится по существу та же проблема, что и в "Богам Греции", - неумолимая бесчеловечность христианского аскетизма, сменившего радостное жизнелюбие античных богов. Утверждение чувственной любви здесь не просто декларируется, а облекается в образную, драматически напряженную форму. В "Боге и баядере" (подзаголовок "Индийская легенда") оправдание чувственной, "греховной" любви достигает своего апогея: баядера, "жрица" продажной любви, страстно полюбившая своего случайного гостя - нисшедшего на землю бога Магадева, находит его наутро мертвым и, выполняя добровольно взятый на себя долг законной жены, идет вслед за ним на погребальный костер. Восставший из пламени бог возносит ее с собой на небеса, признав этим очистительную силу ее любви (обе баллады вошли в русскую литературу в замечательных переводах А. К. Толстого).

Последнее десятилетие жизни Шиллера вновь наполнено драматургической деятельностью. В 1796 - 1799 гг. он создает трилогию "Валленштейн", в которой тесно сплетаются историко-политические и нравственно-философские проблемы. На фоне трагической картины Тридцатилетней войны предстает сложная фигура блестящего полководца, кумира сколоченной им армии наемников и мародеров, вынашивающего честолюбивые планы захвата богемской короны. Оскорбленный неблагодарностью императора, обязанного ему многими одержанными победами, Валленштейн после длительных сомнений решается на измену, вступает в переговоры со шведами и гибнет от

руки подосланного императорским двором офицера, некогда обойденного им. Шиллер несколько не идеализирует своего героя, его трагическая вина неоспорима, но смысл ее не в формальном нарушении присяги императору, а в предательстве по отношению к народу, к стране, которую он сначала отдает на разграбление армии мародеров, а потом делает картой в своей политической игре. Для современников личность Валленштейна имела и злободневное звучание - многое в ней ассоциировалось с военным и политическим возвышением Наполеона.

Сложность образа Валленштейна и масштабность исторических событий потребовали раздвинуть композиционные рамки до размеров трилогии. В первой, одноактной, части - "Лагерь Валленштейна" - показана только армия - пестрая по своему составу масса, в которой каждый солдат и офицер, в духе шекспировского метода, наделен индивидуальными и вместе с тем социально-типовыми чертами. Во второй и третьей частях ("Пикколомини" и "Смерть Валленштейна"), напротив, действуют только герои "высокого" плана Валленштейн, его сторонники и враги. Это разделение отразилось и на стилистике драм: "Лагерь Валленштейна" написан сниженным разговорным языком и в нем использован старинный "хромающий" народный стих (книттельферс), вторая и третья части выдержаны в высоком стиле, в пятистопных ямбах, которые сохраняются и в остальных драмах Шиллера. Таким образом, "шекспиризация" в трилогии относительна - она подчинена общим принципам классицистской поэтики, четко разграничивающей народную массу и героев, низкий и высокий пласты.

Вслед за "Валленштейном" Шиллер написал "Марию Стюарт" (1801), "Орлеанскую деву" (1802), "Мессинскую невесту" (1803) и "Вильгельма Телля" (1804). Драма из русской истории о Лжедмитрии "Деметрий" осталась незаконченной. Драматургия Шиллера охватывает важнейшие события европейской истории, однако, в отличие от "Валленштейна", на первый план в "Марии Стюарт" и "Орлеанской девице" выдвигается нравственная проблематика. В "Марии Стюарт", остающейся по сей день одной из самых репертуарных драм Шиллера, Мария и Елизавета Английская предстают не как носители политико-религиозных идей (феодално-католической реакции и передового протестантизма), а как нравственные антиподы: лживой и лицемерной Елизавете, мудрой, но безнравственной правительнице, пекущейся о благе государства, но одержимой властолюбием и завистью, противостоит страстная и грешная Мария, искренняя в своих былых безудержных порывах, преступная и вершащая над собой строгий суд, смирившаяся перед неизбежной казнью, но не терпящая унижения своего человеческого достоинства. Путь очищения через страдания возвышает Марию над ее торжествующей соперницей. В "Марии Стюарт" достигает предела строгость классицистской композиции: участь Марии предрешена с самого начала трагедии, лаконически развивающееся действие уже ничего не может изменить в ее судьбе, какие бы попытки спасти ее ни предпринимали ее сторонники. Но перед зрителем раскрываются разные человеческие характеры, разные нравственные позиции, вырастающие из расстановки политических и религиозных акцентов.

В драме "Вильгельм Телль" Шиллер обработал сюжет из старинной швейцарской хроники о стрелке Телле, герое народной легенды. Восстание швейцарцев против австрийского гнета (XIII в.) возвращает нас к свободолюбивой тематике ранних драм Шиллера. Но здесь борьба за свободу показана как общенародное дело. В "Телле" нет того разделения на "героев" и "массу", которое так ясно было обозначено в "Валленштейне". Каждый из участников "клятвы на Рютли" - одновременно и индивидуальная личность, и выразитель народного протеста. Сам Телль - первоначально спокойный, сдержанный и даже сторонящийся участия в заговоре против австрийцев, постепенно вырастает в народного борца и мстителя жестокому австрийскому наместнику. Перелом в его душе происходит под влиянием чудовищного требования наместника Гесслера - выстрелить в яблоко на голове своего сына. Этот образ Шиллера, подводящий итог его "классическому периоду", свободен от преувеличенной патетики и неистовых страстей его первых драм, а также и от сосредоточенности на нравственном самоанализе, характерной для трагедий позднего

периода.

Последняя завершенная драма Шиллера, возникшая в пору напряженных политических событий, охвативших всю Европу, является своеобразным синтезом его ранних тираноборческих настроений и опыта историка, глубоко проникшего в природу больших общественных движений.

#### ГЛАВА 24.

#### ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕТЕ

Эволюция мировоззрения Гете, ощутимо проявившаяся после возвращения из Италии, не могла не сказаться на его отношении к Французской революции. В отличие от Гердера, Клопштока, Шиллера, он с самого начала отнесся к ней скептически. Прекрасно понимая нежизнеспособность старого режима во Франции, которая привела к революции, он отказывался принять не только крайности периода якобинской диктатуры, но и самый принцип насильственной смены государственного строя. В произведениях и письмах Гете этих лет часто проводится параллель между революцией и катастрофическими стихийными явлениями природы. Им противопоставляется разумная гуманность, реформы, проводимые властью, сознающей свой долг перед обществом и народом, путь эволюционных преобразований. Комедии "Великий Кофта" и "Гражданский генерал" стали непосредственным откликом Гете как на события, предшествовавшие революции, так и на ее ход, в котором поэт увидел повторение ошибок прежнего режима. В эпической поэме "Герман и Доротея" революционному хаосу и анархии, войнам и насилию Гете противопоставил мирную, гармонически упорядоченную жизнь людей с ее подлинно человеческими ценностями, повседневными заботами, в которой есть место любви и счастью. Глубоким пониманием соотношения действующих в истории сил отличаются "Венецианские эпиграммы" (1790), где мы находим проницательные афористические суждения поэта о вождях и толпе, о королях и народе. Однако и здесь Гете отрицает революционный путь развития общества.

Впоследствии Гете не раз возвращался к грандиозным событиям, которые ему довелось наблюдать в непосредственной близости: осенью 1792 г. он сопровождал веймарского герцога в объединенном походе немецких князей против Франции и был свидетелем исторической битвы при Вальми, решившей победу революционной армии. Ровно через тридцать лет, когда он мог оценить весь исторический цикл революции, империи и Реставрации, Гете писал в биографическом очерке "Кампания во Франции": "Здесь и отныне началась новая эпоха всемирной истории".

Самое значительное произведение Гете 1790-х годов - роман "Годы учения Вильгельма Мейстера" (1796). Он был задуман еще в 1776 г. и первоначально назывался "Театральное призвание Вильгельма Мейстера". Это история молодого бюргера, с детских лет страстно увлеченного театром, пробующего свои силы как актер и драматург. Оставив свои коммерческие дела, он странствует с театральной труппой, делит с ней трудности и невзгоды, участвует в спектаклях и, наконец, решает окончательно посвятить себя театру. На этом работа над романом прервалась (рукопись долгое время считалась утраченной, копия ее была обнаружена только в 1910 г.). Вернувшись после десятилетнего перерыва к этому замыслу, Гете в корне изменил его направление. В "Годах учения" многое сохранилось от раннего варианта романа, но дальнейший путь героя ведет его от театра к практической деятельности. Однако это не мелочный практицизм его бюргерского окружения, направленный на приумножение капитала, а широкая и многогранная деятельность на благо общества.

В первой версии просматривается структурный принцип "романа большой дороги": странствия Вильгельма с труппой мотивируют его встречи с людьми разного общественного круга. Однако в окончательном варианте этот принцип перекрывается линией воспитания героя, формирования его личности под влиянием обстоятельств и отношений с другими людьми, осознания своего общественного предназначения. Тип "воспитательного романа", фактически уже существовавший в немецкой литературе со времен Виланда, получил свое

классическое воплощение в "Годах учения Вильгельма Мейстера" (не случайно именно так звучит заглавие). Двадцать лет, отделяющие первоначальный замысел романа от завершения, были насыщены не только богатым личным опытом его автора (в то время возглавлявшего веймарский придворный театр), но и эпохальными общественными потрясениями. После революции, как бы ее ни оценивал Гете, иллюзия "театрального призвания" как решающего фактора формирования личности и ее воздействия на общество неизбежно должна была рухнуть; с другой стороны, идеи Гете о разумной целенаправленной деятельности честных и гуманных людей на благо общества требовали художественного воплощения в ёмкой форме романа.

Многочисленные персонажи, населяющие роман Гете, различны не только по своей социальной природе и человеческим качествам, но и по художественному принципу изображения: наряду с фигурами, вырастающими из непосредственно наблюдаемой реальности - характеров и быта (актерского, бюргерского, аристократического), важную роль в нем играют таинственные, овеванные романтической исключительностью образы старого арфиста и Миньоны болезненно экзальтированной девочки-подростка, странствующей с труппой акробатов, терпящей издевательства и унижения и страстно привязавшейся к своему избавителю Вильгельму. В лирических песнях Миньоны звучит и полусознанная любовь к нему, и горестное предчувствие ранней смерти, и смутное воспоминание и тоска по далекой родине - Италии (написанные еще для первой версии, они отражали мечту самого Гете об этом прекрасном крае). Сюжетная линия Миньоны и безумного арфиста, таинственные нити их общей судьбы, олицетворенное в них поэтическое начало, противостоящее остальному "прагматическому" миру, впоследствии были восторженно подхвачены немецкими романтиками, высоко ценившими роман Гете. Особое место в нем отведено развернутому анализу шекспировского "Гамлета", ставшему одним из классических истолкований этой трагедии.

Уже на склоне лет Гете создал роман "Годы странствий Вильгельма Мейстера" (1821 - 1829), значительно отличающийся от "Годов учения" и по идее, и по структуре. Он лишен внутреннего единства первого романа о Мейстере, фактически состоит из ряда отдельных новелл, объединенных весьма условно. По содержанию он представляет собой своеобразную социальную утопию.

Совершенно иной характер носит роман "Избирательное сродство" (1809; другой перевод заглавия - "Родственные души"), поднимающий семейно-нравственные проблемы. Заглавие, заимствованное автором из труда по химии, подразумевает "естественную" силу притяжения между любящими, наподобие связи между химическими элементами, которая может возникать и рушиться под влиянием притяжения, излучаемого другими элементами. Эта своеобразная научная метафора реализуется в сложном конфликте, возникающем между четырьмя персонажами романа - супругами Эдуардом и Шарлоттой, связанными длительными и гармоничными отношениями, и двумя "посторонними элементами", появление которых вносит тревогу и разлад в их совместную жизнь. Расстановка нравственных акцентов и психологическая разработка этих четырех характеров проведена четко, но отнюдь не упрощенно: одна из тянущихся друг к другу пар - Шарлотта и капитан - выдерживает испытание и готова принести взаимное влечение в жертву долгу и сохранению брака, уже утратившего свой смысл. Эдуард и Оттилия, напротив, не в силах сопротивляться своему чувству. Переживаемая ими внутренняя борьба, в которой проявляется разница их характеров и отношения к жизни, составляют психологический центр романа. По ходу действия подробно обсуждается проблема развода, его оправданность с моральной точки зрения. Это вызвало резкие обвинения в "безнравственности" со стороны консервативно настроенной критики, в особенности церковных ортодоксов, и без того не прощавших Гете его "язычества".

В последние десятилетия жизни Гете создал ряд произведений автобиографического характера. Самым обширным является "Из моей жизни. Поэзия и правда" (1811 - 1814). Оно охватывает весь период от рождения Гете до переезда в Веймар. С высоты жизненного опыта

Гете осмысляет свое становление как человека и художника, подробно описывает и внешнюю, бытовую, и духовную атмосферу своей молодости, в особенности литературную жизнь, внося в реальную картину поправки, подсказанные его нынешним пониманием той давно ушедшей эпохи. Общий тон повествования - эпически дистанцированный, подчеркнута объективность (иногда повествование идет в третьем лице), порою ироничный и критический по отношению к себе - юноше и к другим. "Поэзия и правда" - совершенно новый тип мемуарной литературы: как показывает само заглавие, элемент художественного преобразования реальности органически входит в ее замысел. Вместе с тем, в отличие от "Исповеди" Руссо, - насквозь пронизанной субъективным началом, здесь господствует гармонически уравновешенное соотношение общественной атмосферы и анализа собственной личности.

В первые десятилетия XIX в. поэтическое творчество Гете переживает новый взлет. На фоне многочисленных лирических и философских стихотворений выделяется особенно значительный сборник "Западно-восточный диван" (1819), отразивший наряду с глубоко личными переживаниями увлечение Гете средневековой персидской поэзией (Хафизом). Он открывается программным стихотворением, провозглашающим бегство поэта от бурь, "потрясающих Север, Юг и Запад" (имеется в виду эпоха наполеоновских войн), к истокам человеческой мудрости - на патриархальный Восток. Это вступление характерно для позиции, занятой Гете в пору всеобщего национального подъема освободительных войн и заключающейся в его подчеркнутом нейтралитете и открытом несочувствии нарастающему официальному национализму. Прошедший некогда школу Гердера, Гете с годами все более расширял круг своих литературных интересов и познаний. Именно он в разговоре с Эккерманом впервые выдвинул понятие "всемирной литературы": "Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению". Он знал, изучал, анализировал в критических статьях и очерках произведения западноевропейских, славянских литератур, а также индийской и персидской.

"Западно-восточный диван" разбит на книги, различающиеся по тематике и стилю (книги певца, любви, притч, размышлений и т. д.). Страстный, почти юношеский порыв любовных стихов чередуется со старческой мудростью, философское обобщение - с сатирической остротой. В сборнике сдержанная, ненавязчивая стилизация под восточный образец органически сливается с неповторимо индивидуальным поэтическим выражением.

Самое значительное произведение Гете, дело всей его жизни - трагедия "Фауст". Она была начата еще во Франкфурте около 1773 г. Сюжетный костяк первой части был завершен к моменту переезда в Веймар (так называемый "Пра-Фауст", рукопись которого была найдена лишь через полвека после смерти Гете). После возвращения из Италии в 1790 г. Гете напечатал дополненный тремя сценами "Фауст. Фрагмент", и только в 1808 г. полностью вышла первая часть трагедии. Работа над второй частью была начата около 1800 г., отдельные отрывки публиковались, но в окончательном варианте она увидела свет, согласно воле автора, только после его смерти. Таким образом, "Фауст" сопровождал Гете на протяжении шестидесяти лет, и история создания трагедии отразила эволюцию его творчества и мировоззрения.

Материалом для "Фауста" послужила легенда, сложившаяся вокруг реальной фигуры - ученого и чернокнижника доктора Фауста, жившего в первой половине XVI в., о котором сохранилось много исторических свидетельств. Народная молва приписывала ему чудеса, творимые с помощью дьявола, которому он якобы продал душу в обмен на знания и искусство магии. В 1587 г. во Франкфурте-на-Майне вышла народная книга о докторе Фаусте, потом неоднократно появлявшаяся в разных вариантах и сохранившая свою популярность вплоть до XVIII в. Первая драматическая обработка этого сюжета (1590) принадлежала английскому поэту Кристоферу Марло, который трактовал Фауста в духе ренессансного титанизма и акцентировал в его образе жажду неограниченных знаний. В XVII в. английские странствующие труппы занесли эту трагедию в Германию, где она

перешла на подмостки кукольного театра любимого национального зрелища. Именно в таком виде с ней впервые познакомился Гете еще в годы детства.

В период своего увлечения национальной историей, эпохой Реформации, натурфилософией XV - XVI вв. Гете обратился к этому сюжету, который осмыслил в духе идей "Бури и натиска": первоначально Фауст - мятежная титаническая натура, восстающая против мертвой схоластической средневековой науки (которая у Гете проецируется на современный плоский рационализм). Он стремится к истинному познанию природы через соприкосновение с жизнью недаром, заклиная духов с помощью магической книги, он выбирает "более близкого" ему Духа Земли. Гете сохраняет традиционные мотивы народной книги и кукольной комедии: иронический "смотр наук" в первом монологе Фауста, союз с Мефистофелем, фигура ограниченного, старательного и самодовольного ученика Фауста - Вагнера, "чудо с вином" и т. д. В эту традиционную ткань вплетаются нравственно-философские искания поэта-штюрмера и социальный мотив, волновавший многих современников, - трагедия соблазненной девушки, убившей своего ребенка (такого рода судебный процесс состоялся во Франкфурте в 1772 г.). Отчетливо прослеживается и подражание Шекспиру - грубоватые вставные песни (в том числе знаменитая "Песня о блохе", многократно положенная на музыку), чередование стихотворных и прозаических сцен, иногда нарочито огрубленных (пирушка в Ауэрбахском кабаке).

По мере дальнейшей работы над первой частью появились сцены, не только заполнившие лакуны в связном развитии сюжета (появление Мефистофеля в облике черного пуделя, кухня ведьмы и др.), но и принципиально важные для общего философского замысла: прежде всего, пролог на небе и сцена договора, создающие своего рода смысловую рамку не только первой, но и будущей второй части. В прологе Господь и Мефистофель спорят о предназначении человека и о границах человеческого духа: Мефистофель утверждает, что человек по природе зол и что его можно удовлетворить примитивными животными наслаждениями, Господь же верит в безграничность исканий и "смутных стремлений", которые, вопреки всем заблуждениям, выведут доброго человека на истинный путь. Ставкой в этом споре избран Фауст, его спасение или гибель.

Уже в этой сцене ясно выступает стилистическое многоголосье, пронизывающее весь поэтический строй трагедии: высокий библейский стиль (хор архангелов) чередуется с непринужденно разговорными, фамильярными речами Мефистофеля. Точно так же в первом монологе Фауста стилизованный под Ганса Сакса разговорный стих (книттельферс) внезапно переходит в высокую патетику ямбических строк, а бытовые сцены, сниженные до грани непристойности, сменяются глубоко лирическими песнями Маргариты и философскими раздумьями Фауста.

Ключевая сцена первой части - договор Фауста с Мефистофелем - ясно показывает, как далеко Гете ушел от первоисточника - легенды о грешнике, продавшем душу дьяволу за обычные земные блага и за необъятные знания. Фауст отвергает все, чем пытается соблазнить его Мефистофель, - богатство, славу, любовные утехы, он проклинает мнимые нравственные ценности, некогда внушенные ему религией, - веру, упование на волю Всевышнего и, главное, терпение, синоним бездеятельности. Условием договора он ставит не сумму сиюминутных наслаждений, а саму возможность исчерпать свои желания, "остановить мгновение", признав его прекрасным, и тем самым положить предел стремлениям своего духа. За такое отступничество он готов заплатить своей душой.

На короткое время Фауст и Мефистофель как бы меняются ролями: насмешливый черт с внезапной торжественностью требует ритуальной росписи кровью, а Фауст с истинно просветительским скепсисом отвергает самую мысль о загробном мире и возмездии за дьявольский пакт; его горести и радости связаны с земным миром, и последующее действие развивается как приобщение разочарованного в книжной премудрости ученого к этому земному миру, как познание человеческих радостей и страданий. Кульминация этого познания трагедия погубленной им Маргариты. Тревожный и необъятный мир Фауста, пронизанный взлетами духа и низменными падениями плоти, лишь на короткое мгновение

пересекается с замкнутым, "домашним", трогательным миром наивной и самозабвенно любящей девушки, рушит этот мир и навлекает на нее позор и гибель. Гете далек от однозначных обвинений или оправданий своих героев: осужденная за свой грех безумная Маргарита сама себя судит, отказываясь бежать с Фаустом из тюрьмы и скитаться по свету "с нечистой совестью", но высший суд - голос с неба произносит слово "Спасена!". Фауст, терзаемый раскаянием, следует за Мефистофелем, и судьба его в конце первой части остается открытой.

В религиозно-философском смысле Фауст и Мефистофель у Гете весьма далеки от своих прототипов в народной легенде. Это особенно отчетливо звучит в сцене объяснения Фауста с Маргаритой, которая требует от него прямого ответа - верит ли он в Бога так, как велит священник. Эта сцена имела уже в "Пра-Фаусте", и в уклончивом ответе Фауста слышится отзвук пантеистических настроений тех "штюрмерских" лет. Новый оттенок его религиозное свободомыслие получает в написанной позднее сцене толкования Евангелия: "Вначале было дело!" (вместо канонического "слово").

Мефистофель, со своей стороны, - вполне просвещенный и современный черт, ироничный, беспощадно убедительный в "срывании масок", избобличающий Фауста в подспудных влечениях и инстинктах, которые тот сам от себя хотел бы скрыть. Это циник, наслаждающийся "пробуждением скотской природы" в человеке, и одновременно - воплощение могучей силы отрицания, побуждающей человека к действию, к реализации своих духовных возможностей, "часть той силы, которая, желая зла, творит добро". Именно такая роль предназначена ему Господом в "Прологе на небе". В этом глубокая диалектика созданного Гете образа.

Особое место в первой части занимают "Посвящение" и "Театральное вступление" (иначе: "Пролог в театре"), которыми открывается трагедия. "Посвящение" - проникновенное лирическое стихотворение, в котором звучит и скорбное воспоминание о молодости и ушедших друзьях, и раздумье о судьбе будущего творения, и тревожная настороженность по отношению к его новым читателям. В сознании поэта сплавлены прошлое и настоящее, лично пережитое и созданный им художественный мир. "Театральное вступление" - беседа Директора театра, Поэта и Комика о задачах театрального зрелища, миссии искусства и художника, которую каждый из них толкует по-своему: Директор - как коммерческое предприятие, рассчитанное на невзыскательную публику; Поэт как высокое предназначение, устремленное к потомкам; Комик - как быструю и действенную реакцию на запросы современного зрителя, которому нужно в концентрированном виде показать и "объяснить" его собственную, не осознанную им жизнь. В афористически сжатых стихах Гете формулирует свои теоретические идеи об организующей и преобразующей роли искусства (см. гл. 23).

Намного сложнее для истолкования вторая часть трагедии, пронизанная символикой, аллегориями, мифологическими образами и ассоциациями. Фантастический элемент, присутствующий уже в первой части ("Кухня ведьмы", "Вальпургиева ночь"), здесь резко усиливается и становится господствующим. "Малому миру" земных человеческих отношений первой части приходит на смену "большой мир", макрокосм: история (античность и средневековье) и космический охват природы. Тут и "научная фантастика" с сатирическим подтекстом (выведенный Вагнером в колбе человек Гомункулус, ведущий научные споры с Мефистофелем), и проблемы синтеза художественной культуры разных эпох аллегорический брак греческой Елены, символизирующей античное искусство, и Фауста - воплощения нового времени, рождение и гибель их сына - прекрасного юноши Эвфориона, в котором современники безошибочно узнавали Байрона.

После крушения этой эстетической утопии и исчезновения Елены (в III акте) Фауст - уже глубокий старик - обращается к практической деятельности: получив от императора в награду за победу прибрежную полосу бесплодной земли, он мечтает защитить ее от наводнений и возделывать на благо людям. В этом он видит цель и смысл своей жизни, предсмертное высшее удовлетворение достигнутым:

Вот мысль, которой весь я предан,  
Итог всего, что ум скопил.  
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,  
Жизнь и свободу заслужил.  
(Пер. Б. Пастернака)

Мефистофель пытается унести в ад "проигранную" душу умершего Фауста, но божественные силы возносят ее на небо, где ее ждет встреча с "вечно женственным" началом, воплощенным в Маргарите. Истинная победа Фауста над Мефистофелем, залог его финального "спасения" - в бесконечности этого "остановленного" мгновения, на самом деле - движущегося, задуманного им дела, которое выходит за рамки единичной человеческой жизни, продолжается в труде и борьбе будущих поколений.

"Фауст" Гете представляет собой грандиозный синтез европейской духовной культуры нового времени, которая как никому другому была доступна его автору. Впитавший идейные и художественные завоевания эпохи Просвещения, он был завершён уже в эпоху романтизма, отразил проблемы этого переломного периода и надолго оплодотворил литературу и искусство последующего времени.

АНГЛИЯ

ФРАНЦИЯ

ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ

ИТАЛИЯ

АМЕРИКА

1690-е гг.

АНГЛИЯ

"Славная бессрочная революция" - 1689

Локк (1632-1704): "Опыт о человеческом разуме" (1690)

Локк: "Мысли о воспитании" (1693)

Дефо (1660-1731): "Опыт о проектах" (1697)

1701-1710 гг.

Война за испанское наследство 1701-1713

АНГЛИЯ

Свифт (1667-1745): "Сказка бочки" (1704)

Аддисон (1672-1719), Стил (1672-1729): журнал "Болтун" (1709-1711)

ФРАНЦИЯ

Лесаж (1688-1763): "Хромой бес" (1707)

Лесаж: "Тюркаре" (1709)

ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ

Лейбниц (1646-1716): "Новые опыты о человеческом рассудке" (1704)

Лейбниц: "Теодицея" (1710)

ИТАЛИЯ

Дзено (1663-1750): "Газета итальянских литераторов" (1710-1718)

1711-1720 гг.

АНГЛИЯ

Шефтсбери (1671-1713): "Характеристики" (1711)

Поуп (1688- 1744): "Опыт о критике" (1711)

Аддисон, Стил: журнал "Зритель" (1711-1712)

Поуп: "Похищение локона" (1-й вариант - 1712, 2-й - 1729)

Поуп: "Виндзорский лес"

ИТАЛИЯ

Маффеи (1675-1755): "Меропа" (пост. 1713)

Утрехтский мирный договор - 1713

АНГЛИЯ

Аддисон: "Катон" (1713)

Аддисон, Стил: журналы "Опекун" (1713), "Англичанин" (1713-1714)  
Мандевиль (1670- 1733): "Басня о пчелах" (1714)  
Мятеж якобитов - 1715  
Поуп: "Элоиза к Абеляру" (1717)  
Дефо: "Робинзон Крузо" (1719)  
Дефо: "Капитан Синглтон" (1720)  
ФРАНЦИЯ  
Лесаж: "Жиль Блас" (1715-1735)  
Смерть Людовика XIV - 1715  
Период регентства - 1715-1723  
Вольтер (1694-1778): "Эдип" (1718)  
1721-1730 гг.  
АНГЛИЯ  
Поуп, Свифт, Гей и др.: "Мемуары Мартина Скриблеруса" (1720-е гг., полностью -1741)  
Дефо: "Молль Флендерс", "Полковник Джек", "Дневник чумного года" (1722)  
Свифт: "Письма суконщика" (1724)  
Дефо: "Роксана" (1724)  
Хатчесон (1649-1746): "Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели" (1725)  
Свифт: "Путешествия Гулливера" (1726)  
Томсон (1700-1748): "Времена года" (1726-1730)  
Поуп: "Дунсиада" (1728-1743)  
Гей (1685-1732): "Опера нищего" (1728)  
Свифт: "Скромное предложение" (1729)  
Гей: "Полли" (1729)  
ФРАНЦИЯ  
Монтескьё (1689-1755): "Персидские письма" (1721)  
Вольтер в Англии - 1726-1728  
Вольтер: "Генриада" (1728)  
Вольтер: "Брут" (1730)  
Германия, Швейцария  
Бодмер (1698-1783), Брейтингер (1701-1776): журнал "Беседы живописцев" (1721-1723)  
Готшед (1700-1766): журнал "Разумные прорицательницы" (1725-1726)  
Готшед: журнал "Честный человек" (1727-1729)  
Готшед: "Опыт критической поэтики для немцев" (1730)  
Италия  
Джанноне (1676-1748): "Гражданская история Неаполитанского королевства" (1723)  
Метастазио (1698-1782): "Покинутая Дидона" (1724)  
Вико (1668-1744): "Основания новой науки" (1725)  
Метастазио: "Катон в Утике" (1727)  
1731-1740 гг.  
АНГЛИЯ  
Филдинг (1707-1754): "Трагедия трагедий" (1731)  
Лилло (1693-1739): Лондонский купец" (1731)  
Поуп: "Опыт о человеке" (1733-1734)  
Филдинг: "Дон Кихот в Англии" (1734)  
Филдинг: "Пасквин" (1736)  
Закон о театральной цензуре - 1737  
Ричардсон (1689-1761): "Памела" (1740-1741)  
ФРАНЦИЯ  
Прево (1697-1763): "Манон Леско"(1731)

Мариво (1688-1763): "Жизнь Марианны" (1731)  
Вольтер: "Заира" (1732)  
Вольтер: "Философские письма" (1734)  
Вольтер: "Смерть Цезаря" (1735)  
Вольтер: "Альзира" (1736)  
Запрет на роман - 1737  
Вольтер: "Век Людовика XIV" (1739-1751)  
ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ  
Готшед: "Умирающий Катон" (1732)  
ИТАЛИЯ  
Метастазо: "Олимпиада" (1732)  
Метастазо: "Милосердие Тита" (1734)  
Фаджуоли (1660-1742): "Комедии" (1735)  
1741-1750 гг.  
АНГЛИЯ  
Филдинг: "Джозеф Эндрус" (1742)  
Юнг (1683-1765): "Ночные думы" (1742-1745)  
Филдинг: "Джонатан Уайльд" (1743)  
Мятеж якобитов - 1745  
Ричардсон: "Кларисса" (1747-1748)  
Смоллетт (1721-1771): "Приключения Родрика Рэндома" (1748)  
Юм (1711-1776): "Исследование о человеческом разуме" (1748)  
Филдинг: "История Тома Джонса, найденыша" (1749)  
ФРАНЦИЯ  
Вольтер: "Магомет" (1742)  
Вольтер: "Опыт о нравах и духе народов" (1745-1751)  
Дидро (1713-1784): "Философские мысли" (1746)  
Вольтер: "Задиг" (1747)  
Монтескьё: "О духе законов" (1748)  
Дидро: "Письмо о слепых в назидание зрячим" (1749)  
Руссо (1712-1778): "Рассуждение о науках и искусствах" (1750)  
ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ  
Бодмер: "Образцы швабской поэзии XII в." (1748)  
Клопшток: "Мессиада" (1748-1773)  
Бодмер: "Ной" (1750)  
ИТАЛИЯ  
Гольдони (1707-1793): "Кофейная" (1750)  
1751-1760 гг.  
АНГЛИЯ  
Смоллетт: "Перигрин Пикль" (1731)  
Грей (1716-1771): "Элегия, написанная на сельском кладбище" (1751)  
Филдинг: "Амелия" (1751)  
Смоллетт: "Приключения графа Фердинанда Фатома" (1753)  
Берк (1729-1797): "О возвышенном и прекрасном" (1757)  
Юнг: "Мысли об оригинальном творчестве" (1759)  
Стерн (1713-1768): "Тристрам Шенди" (1760-1767)  
ФРАНЦИЯ  
Дидро: "Энциклопедия" (т.1 - 1751, завершена - 1780)  
Вольтер: "Орлеанская девственница" (1755)  
Руссо: "Рассуждение о неравенстве" (1755)  
Дидро: "Побочный сын" (1757)  
Дидро: "О драматической поэзии" (1758)

Вольтер: "Кандид" (1759)  
Дидро: "Монахиня" (1760, изд. 1796)  
ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ  
Лессинг (1729-1781): "Мисс Сара Сампсон" (1755)  
Лессинг: "Письма о новейшей литературе" (1759-1765)  
ИТАЛИЯ  
Гольдони: "Слуга двух господ", "Трактирщица" (1753)  
Гольдони: "Кухарки" (1755)  
Парини (1729-1799): "Сельская жизнь" (1758)  
Гольдони: "Самодуры" (1760)  
1761-1770 гг.  
АНГЛИЯ  
Макферсон (1736-1796): "Песни Оссиана" (1761-1765)  
Голдсмит (1728-1774): "Гражданин мира" (1762)  
Хёрд (1720-1808): "Письма о рыцарстве и средневековых романах" (1762)  
Уолпол (1717-1797): "Замок Отранто" (1764)  
Перси (1729-1811): "Памятники старинной английской поэзии" (1765)  
Голдсмит: "Векфильдский священник" (1766)  
Стерн: "Сентиментальное путешествие" (1768)  
Голдсмит: "Покинутая деревня" (1770)  
ФРАНЦИЯ  
Руссо: "Юлия, или Новая Элоиза" (1761)  
Руссо: "Общественный договор", "Эмиль" (1762)  
Дидро: "Племянник Рамо" (1762-1779, изд. 1823)  
Вольтер: "Философский словарь" (1764)  
Руссо: "Исповедь" (1766-1769, изд. 1782-1789)  
Вольтер: "Простодушый" (1767)  
Мерсье (1740-1814): "Дикарь" (1767)  
Вольтер: "Царевна Вавилонская" (1768)  
Гольбах (1723-1789): "Система природы" (1770)  
ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ  
Гете (1749-1832) - лейпцигский период - 1765-1768  
Лессинг: "Лаокоон" (1766)  
Лессинг: "Гамбургская драматургия" (1767-1768)  
Виланд (1733-1813): "История Агатона" (1767)  
Начало движения "Буря и натиск" ~ 1770  
ИТАЛИЯ  
К. Гоцци (1720-1806): "Любовь к трем апельсинам" (1761)  
К. Гоцци: "Турандот" (1762)  
Гольдони: "Кьоджинские перепалки" (1762)  
Парини: "Утро" (1763)  
Беккария (1738-1794): "О преступлениях и наказаниях" (1764)  
Парини: "Полдень" (1765)  
1771-1780 гг.  
АНГЛИЯ  
Смоллетт: "Путешествие Хамфри Клинкера" (1771)  
Голдсмит: "Ночь ошибок" (1773)  
Битти (1735-1803): "Менестрель" (1774)  
Шеридан (1751-1816): "Соперники", "День св. Патрика", "Дуэнья" (1775)  
Шеридан: "Школа злословия" (1777)  
ФРАНЦИЯ  
Мерсье: "О театре" (1773)

Дидро: "Парадокс об актере", "Жак-фаталист" (1773, изд. 1830)  
Бомарше (1732-1799): "Мемуары" (1773-1774)  
Мерсье: "Судья" (1774)  
Бомарше: "Севильский цирюльник" (1775)  
ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ  
Гете: "Ко дню Шекспира" (1771)  
Лессинг: "Эмилия Галотти" (1772)  
"Союз роши" (1772-1773)  
Гердер (1744-1803), Гете: "О немецком характере и искусстве" (1773)  
Бюргер (1747-1794): "Ленора" (1773)  
Гете: "Гёц Лон Берлихинген" (1773), "Прафауст" (1773-1775)  
Гете: "Вертер" (1774)  
Виланд: "История абдеритов" (1774)  
Гете в Веймаре - 1775-1785  
Клинггер (1752-1831): "Буря и натиск", "Близнецы" (1776)  
Бюргер: "О народной поэзии" (1776)  
Гердер издает "Народные песни" (1778-1779)  
Лессинг: "Натан Мудрый" (1779)  
Виланд: "Оберон" (1780)  
ИТАЛИЯ  
К. Гоцци: "Чистосердечное рассуждение" (1772)  
Роспуск ордена иезуитов - 1773  
Альфьери (1749-1803): ранний цикл трагедий (1775-1777)  
Альфьери "О тирании" (1777, опубл. 1789)  
Альфьери: "О государстве и литературе" (1778-1779, изд. 1789)  
Альфьери: "Тимолеон" (1785, опубл. 1783)  
АМЕРИКА  
Франклин (1706-1790) "Автобиография" (1771; 1788-1790), изд. 1791)  
Война Северо-Американских колоний за независимость - 1775-1783  
Джефферсон (1743-1826) проект Декларации независимости (1776)  
Пейн (1737-1809): "Здравый смысл" (1776), "Американский кризис" (1776-1783)  
1781-1790 гг.  
АНГЛИЯ  
Бекфорд (1760-1844): "Ватек" (1786)  
Бернс (1759-1796): "Кильмарнский томик" (1786)  
Бернс: "Эдинбургский том" (1787)  
Берк: "Размышления о французской революции" (1790)  
ФРАНЦИЯ  
Мерсье: "Картины Парижа" (1781-1788)  
А. Шенье (1762-1794): элегии, ямбы, буколики (1781)  
Шодерло де Лакло (1741-1803): "Опасные связи" (1782)  
Бомарше: "Женитьба Фигаро" (1784)  
Бернарден де Сен-Пьер (1737-1814): "Поль и Виргиния" (1787)  
М.Ж. Шенье (1764-1811): "Карл IX" (1789)  
Падение Бастилии - 1789  
ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ  
Шиллер (1759-1805): "Разбойники" (1781)  
Шиллер: гимн " К радости" (1782)  
Шиллер: "Заговор Фиеско в Генуе", "Коварство и любовь" (1783)  
Шиллер: "Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение" (1784)  
Гердер: "Идеи о философии истории" (1784-1791)  
Гете в Италии - 1786- 1788

Бюргер: "Барон Мюнхгаузен" (1786)  
Гете: "Эгмонт", "Ифигения в Тавриде" (1787)  
Шиллер: "Дон Карлос" (1787)  
Гете: "Римские элегии" (1788, изд. 1795)  
Гете возвращается в Веймар -1788  
Шиллер: "История отпадения Нидерландов" (1788)  
Гете: "Торквато Тассо" (1789)  
Гете: "Фауст. Фрагмент" (1790)  
ИТАЛИЯ  
Альфьери: "Меропа", "Саул" (1782)  
Гольдони: "Мемуары" (1784-1787)  
Альфьери: "Мирра" (1784)  
Альфьери: "Брут I", "Брут II" (1786)  
Альфьери: "Париж без Бастилии" (1789), "Жизнь" (1789-1806)  
АМЕРИКА  
Джефферсон: "Заметки о штате Виргиния"(1781-1784)  
Френо (1752-1832): "Памяти храбрых американцев" (1781)  
Образование США - 1783  
Франклин: "Заметки относительно дикарей Северной Америки" (1784)  
Френо: "Индийское кладбище" (1788)  
1791-1800 гг.  
АНГЛИЯ  
Образование "Корреспондентских обществ" (1791-1792)  
Годвин (1756-1836): "О политической справедливости" (1793)  
Годвин: "Калеб Уильямс" (1794)  
Радклиф (1764-1823) "Удольфские тайны" (1794)  
М.Г. Льюис (1775-1818): "Монах" (1795-1796)  
Радклиф: "Итальянец" (1797)  
Национально-освободительное движение в Ирландии - 1798  
Годвин: "Сент-Леон" (1799)  
ФРАНЦИЯ  
Бомарше: "Преступная мать"(1792)  
М. Ж Шенье "Кай Гракх" (1792)  
Якобинская диктатура 1793-1794  
Парни: "Война старых и новых богов" (1799)  
ГЕРМАНИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ  
Гете руководит Веймарским театром -1791-1817  
Шиллер: "История тридцатилетней войны" (1791)  
Шиллер: "О грации и достоинстве" (1793)  
Шиллер: журнал "Оры" (1795-1797); "Письма об эстетическом воспитании человека" (1795); "О наивной и сентиментальной поэзии" (1796)  
Гете: "Годы учения Вильгельма Мейстера" (1796)  
Гете: работа над I ч. "Фауста" (1797-1800)  
Шиллер: баллады, трилогия о Валленштейне (1797-1799)  
Гете: журнал "Прописи" (1798-1800)  
Шиллер: "Мария Стюарт" (1800-1801)  
ИТАЛИЯ  
Парини: "Вечер. Ночь" (начало 90-х, опубл. 1801-1804)  
Революционное трехлетие - 1796-1799  
К. Гоцци: "Бесполезные воспоминания" (1797)  
АМЕРИКА  
Френо: "Нэшнл газетт" (1791-1793)

Пейн: "Права человека" (1791-1792)

Брекенридж (1748-1816)

"Современное рыцарство" (1792-1797)

Пейн: "Век разума" (1794-1795)

Браун (1771-1810) "Виланд" (1798)

Браун: "Ормонд", "Эдгар Хантли" (1799), "Артур Мервин" (1799-1800)

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме. М, 1967.

Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976 (гл. 16 и 17).

Бахмутский В. Я., Божор Ю. И., Буняев В. С. и др. История зарубежной литературы XVIII века. М., 1967.

Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981.

Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980.

История всемирной литературы. М., 1988. Т. 5. (Введение; Раздел первый: гл. 1, 3, 4, 5; Раздел пятый: гл. 1).

История западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского. М., 1957. Т. 2.

История зарубежной литературы XVIII века: Страны Европы и США / Под ред. В. Н. Неустроева. 2-е изд. М., 1984.

Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970.

Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии. Киев; Одесса, 1983.

Тураев С. Введение в западноевропейскую литературу XVIII в. М., 1962.

Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М., 1983.

Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII -XIX веков. М., 1987.

Зарубежная литература XVIII века. Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев, Б. И. Колесников, Я. Н. Засурский. 2-е изд. М., 1988. Т. 1.

Зарубежная литература XVIII века. Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев, Ю. И. Божор. 2-е изд. М., 1988. Т. 2.

История эстетики. Памятники эстетической мысли. М., 1964. Т. 2.

Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Ч. II. Театр эпохи Просвещения (XVIII век) / Под ред. С. С. Мокульского. М.; Л., 1939.

#### Английская литература

Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. 2-е изд. М., 1985.

Елистратова А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966.

История английской литературы. М.; Л., 1945. Т. 1. Вып. 2.

Соловьева Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода. М., 1984.

Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М., 1988.

Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века / Сост. И. О. Шайтанова. М., 1988.

Зарубежные писатели о литературе и искусстве. Английская литература / Под общ. ред. Н. П. Михальской. М, 1980.

Васильева Т. Александр Поп и его политическая сатира. Кишинев, 1979.

Сидорченко Л. В. Александр Поуп. В поисках идеала. Л., 1987.

Сидорченко Л.В. Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой четверти XVIII века. Санкт-Петербург, 1992.

Дефо Д. Избранное. М., 1971. Дефо Д. Молль Флендерс. М., 1978.

Дефо Д. Робинзон Крузо. История полковника Джека. М., 1974. (Библиотека Всемирной Литературы)[1].

Дефо Д. Дальнейшие приключения Робинзона Крузо. М., 1997.

- Дефо Д. Дневник чумного года. М., 1997.
- Дефо Д. Счастливая куртизанка, или Роксана. М, 1974. (Литературные памятники)[2].
- Аникст А. А. Даниель Дефо. М., 1957.
- Нерсесова М. Даниель Дефо. М., 1960.
- Урнов Д. М. Дефо. М., 1977.
- Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. М., 1973.
- Свифт Д. Избранное. Л., 1987.
- Свифт Д. Сказка бочки. Путешествие Гулливера. М., 1976. (БВЛ).
- Свифт Д. Памфлеты. М., 1955.
- Дубашинский И. А. Памфлеты Свифта. Рига, 1968. Дубашинский И. А. "Путешествия Гулливера" Д. Свифта. М., 1968. Лееидов М. Путешествие в некоторые отдаленные страны, мысли и чувства Джонатана Свифта. М., 1986.
- Муравьев В. Путешествие с Гулливером. М., 1972. Муравьев В. Джонатан Свифт. М., 1968.
- Фильдинг Г. Избранные произведения. М., 1954. Т. 1 - 2.
- Фильдинг Г. История жизни покойного Джонатана Уайльда Великого. М., 1958.
- Фильдинг Г. История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абрагама Адамса. М., 1949.
- Фильдинг Г. История Тома Джонса, найденыша, М., 1973. (БВЛ).
- Фильдинг Г. Комедии. М., 1949.
- Фильдинг Г. Амелия. М., 1996.
- Елистратова А. А. Фильдинг. М., 1954.
- Роджерс П. Генри Фильдинг. Биография. М., 1984.
- Соколянский М. Г. Творчество Генри Фильдинга. Киев, 1975.
- Смоллет Т. С. Путешествие Хамфри Клинкера. Голдсмит О. Векфильдский священник. М., 1972. (БВЛ).
- Голдсмит О. Избранное: Стихи. Векфильдский священник. М., 1978.
- Голдсмит О. Гражданин мира, или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на Востоке. М., 1974. (ЛП).
- Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. (БВЛ).
- Фантастические повести. Уолпол Гораций. Замок Отранто. Казот Жак. Влюбленный дьявол. Бекфорд Уильям. Ватек. Л., 1967. (ЛП).
- Английские и шотландские баллады. В переводах С. Маршака. М., 1973. (ЛП).
- Макферсон Д. Поэмы Оссиана. Л., 1983. (ЛП).
- Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе, конец XVIII - первая треть XIX в. Л., 1980.
- Бернс Р. Избранное. М., 1984.
- Бернс Р. Стихотворения. Поэмы. М., 1976. (БВЛ).
- Елистратова А. А. Роберт Берне. М., 1957.
- Колесников Б. И. Роберт Берне. Очерк жизни и творчества. М., 1967.
- Райт-Ковалева Р. Роберт Берне. 3-е изд. М., 1965.
- Гей Д. Опера нищего. Полли. М., 1977.
- Шеридан Р. Драматические произведения. М., 1956. Маршова Н. М. Ричард Бринсли Шеридан. М.; Л., 1960.
- Шервин О. Шеридан. М., 1978.
- Французская литература
- Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы. М., 1987.
- История французской литературы. М.; Л., 1946. Т. 1.
- Штейн А. Л., Черневич М. Н., Яхонтова М. А. История французской литературы. 2-е изд. М., 1988.
- Лесажа А. Р. Приключения Жиль Бласа из Сантьяны. Л., 1958.

- Монтескье. Персидские письма. М., 1956.
- Мариво П. К. Удачливый крестьянин. М., 1972. (ЛП).
- Прево. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1978. (ЛП).
- Прево. История одной гречанки. М., 1975. (ЛП).
- Шодерло деЛакло. Опасные связи. М.; Л., 1965. (ЛП).
- Васкин М. Монтескье. М., 1965.
- Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981.
- Разумовская М.В. От "Персидских писем" до "Энциклопедии" (Роман и наука во Франции в XVIII веке). СПб., 1994.
- Разумовская М.В. Бюффон-писатель (французские естествоиспытатели XVIII в. и литература). СПб., 1997.
- Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М., 1971. (БВЛ).
- Вольтер. Стихи и проза. М., 1987.
- Вольтер. Философские повести. М., 1978.
- Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. М., 1974.
- Вольтер. Статьи и материалы/Под ред. акад. В. П. Волгина. М.; Л., 1948.
- Державин К. Н. Вольтер. М., 1946.
- Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. Л., 1978.
- Кузнецов В. Н. Франсуа Мари Вольтер. М., 1978.
- Сигал Н. А. Вольтер. М.; Л., 1959.
- Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист. М., 1973. (БВЛ).
- Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.
- Акимова А. А. Дидро М., 1963.
- Барская Т. Дени Дидро. Л.; М., 1962.
- Гачев Д. И. Эстетические взгляды Дидро. М., 1961.
- Длугач Т. Б. Дени Дидро. М., 1975.
- Луппол И. К. Дидро. М., 1960.
- Скир А. Я. Предмет искусства в эстетике Дидро. Минск, 1979.
- Эстетика Дидро и современность: Сборник статей. М., 1989.
- Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1961
- Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. (ЛП).
- Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968. (БВЛ).
- Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо. 2-е изд. М., 1976.
- Мерсье Л. С. Год две тысячи четыреста сороковой. Л., 1977. (ЛП).
- Левбарг Л. Мерсье Л.; М., 1960.
- Ретиф дела Бретон Н. Э. Совращенный поселянин. Жизнь моего отца. М., 1972. (ЛП).
- Бомарше П. О. Драматические произведения. Мемуары. М., 1971. (БВЛ).
- Артамонов С. Д. Бомарше. Очерк жизни и творчества. М., 1960.
- Грандель Ф. Бомарше. М., 1979.
- Мокульский С. С. Бомарше. Л.; М., 1957.
- Финкельштейн Е. Бомарше. Л.; М., 1957.
- Парни Э. Война богов. Л., 1970. (ЛП).
- Великовский С. И. Поэты французской революции 1789 - 1848. М., 1963.
- Обломиевский Д. Д. Литература французской революции 1789 -1794 гг. М., 1964.
- Итальянская литература
- Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1964. Т. II.
- Мокульский С. С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. М., 1966.
- Реизов Б. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.
- Гольдони К. Комедии. М., 1959. Т. 1 - 2.
- Гольдони Карло. Комедии. Гоцци Карло. Сказки для театра. Альфьери Витторио. Трагедии. М., 1971. (БВЛ).

- Гоцци К. Сказки для театра. М., 1956.
- Реизов Б. Карло Гольдони. Л.; М., 1957.
- Американская литература
- Истоки и формирование американской национальной литературы XVII - XVIII вв. М., 1985.
- История американской литературы. М.; Л., 1947. Т. 1.
- История американской литературы / Под ред. Н. И. Самохвалова. М., 1971. Т. 1.
- Литературная история Соединенных Штатов Америки / Под ред. Р. Спиллера, У. Торги, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби. М., 1977. Т. 1.
- Американские просветители. Избранные произведения: В 2 т. М., 1969.
- Иванов Р. Ф. Франклин. М., 1972.
- Севастьянов Г. Н., Уткин А. И. Томас Джефферсон. М., 1976.
- Немецкая литература
- Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1963.
- Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972.
- История немецкой литературы. М., 1963. Т. 2.
- Неустроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1958.
- Тронская М. Л. Немецкая сатира эпохи Просвещения. Л., 1962.
- Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965.
- Зарубежные писатели о литературе и искусстве. Немецкая литература XVIII в. / Под общ. ред. Н. П. Михальской. М., 1980.
- Лессинг Г. Э. Избранное. М., 1980.
- Лессинг Г. Э. Драмы. Басни в прозе. М., 1972. (БВЛ).
- Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Лессинг и современность: Сборник статей. М., 1981.
- Стадников Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество Л., 1987.
- Фридлиндер Г. М. Лессинг. Очерк творчества. М., 1957.
- Виланд К. М. История абдеритов. М., 1978. (ЛП).
- Гердер И. Г. Избранные произведения. М.; Л., 1959.
- Гулыга А. В. Гердер. М., 1975.
- Клинггер Ф. М. Жизнь, деяния и гибель Фауста. М.; Л., 1958.
- Бюргер Г. А., Распе Р. Э. Удивительные путешествия по суше и на море-Барона фон Мюнхгаузена... М., 1985. (ЛП).
- Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975 - 1980,
- Гете И. В. Об искусстве. М., 1975.
- Гете И. В. Фауст. М., 1969. (БВЛ).
- Гете И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1981. (ЛП).
- Гете И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988, Т. 1 - 2.
- Аникст А. А. Гете и "Фауст". От замысла к свершению. М., 1983.
- Аникст А. А. Творческий путь Гете. М., 1986.
- Волков И. Ф. "Фауст" Гете и проблема художественного метода. М., 1970.
- Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981.
- Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество. М., 1987. Т. 1 - 2.
- Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М., 1981.
- Шиллер Ф. Избранные произведения. М., 1954.
- Шиллер Ф. Валленштейн. М., 1980. (ЛП).
- Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения. М., 1975. (БВЛ).
- Ланштейн П. Жизнь Шиллера. М., 1984.
- Либинзон З. Е. "Коварство и любовь" Ф. Шиллера. М., 1969.
- Лозинская Л. Фридрих Шиллер. М., 1960.
- Чечельницкая Г. Я. Шиллер. М.; Л., 1959.

-----  
[1] Далее даётся в сокращении: БВЛ.

[2] Далее даётся в сокращении: ЛП.

Спасибо, что скачали книгу в [бесплатной электронной библиотеке BooksCafe.Net](#)  
[Оставить отзыв о книге](#)  
[Все книги автора](#)