

К 1320409

перечитывая



классику

И. О. Шайтанов

**Западноевропейская
классика:
от ШЕКСПИРА
до ГЕТЕ**

В ПОМОЩЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ,
СТАРШЕКЛАССНИКАМ И АБИТУРИЕНТАМ

Издательство Московского университета

Перечитываемая классика

И.О. Шайтанов

Западноевропейская

классика:

ОТ ШЕКСПИРА
ДО ГЕТЕ

В помощь преподавателям,
старшеклассникам и абитуриентам

Издательство
Московского университета

2001

ВОЛОГОДСКАЯ
областная библиотека
кн. И. В. Бабушкина

УДК 82
ББК 82.34
Ш17

Редакционная коллегия серии:

В. А. Недзвецкий, д-р филол. наук, проф. МГУ, президент Ассоциации вузовских филологов (председатель); *Н. С. Тимофеев*, директор Издательства МГУ (заместитель председателя); *А. М. Гуревич*, канд. филол. наук, снс Исследовательского центра эстетического воспитания Российской академии образования; *А. А. Илюшин*, д-р филол. наук, проф. МГУ; *А. И. Камзолов*, главный редактор Издательства МГУ; *С. И. Кормилов*, д-р филол. наук, проф. МГУ; *В. И. Коровин*, д-р филол. наук, проф. МПГУ; *В. Я. Линков*, д-р филол. наук, проф. МГУ; *Г. М. Степаненко*, зав. редакцией литературы по истории и филологии Издательства МГУ

Шайтанов И. О.

Ш17 Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. — М.: Изд-во, МГУ, 2001. — 128 с. — (Перечитывая классику).

ISBN 5—211—04409—6

В книгах серии «Перечитывая классику» содержится современный анализ произведений, входящих в школьные программы по литературе. Впервые обстоятельно освещаются духовно-нравственные и религиозные аспекты творчества русских писателей XIX—XX вв. Серия предлагается как база современных знаний по русской литературе, необходимая для сдачи школьных экзаменов и поступления в любой вуз.

Пособие охватывает ряд основных имен и произведений зарубежной литературы, включенных в школьную программу. При всей огромности периода пять предлагаемых очерков представляют смену основных жанров и стилей от Возрождения до Просвещения. Литературная эволюция, прослеженная в книге, начинается с жанров, знаменующих собой крушение гуманистической утопии, — трагедии Шекспира и романа Сервантеса. Она продолжается сатирической комедией Мольера и просветительским романом Дефо и Свифта. Итог подведен творчеством Гете и его великой книгой «Фауст», оценивающей обновленный характер культуры через один из ключевых образов Нового времени.

Для учителей школ, лицеев и гимназий, студентов, старшеклассников, специалистов-филологов, а также широкого круга читателей.

УДК 82
ББК 82.34

ISBN 5—211—04409—6

© Издательство Московского университета, 2001 г.

Между Шекспиром и Гете — более двухсот лет западноевропейской культуры и несколько эпох. Они расположились между двумя утопиями: *гуманистической* и *просветительской*. Сначала гуманисты Возрождения поверили в величие человека, сочли его богоравным и попытались найти способ устроить мир таким образом, чтобы он был достоин этого венца Творенья. Но, вероятно, в расчеты вкралась ошибка, и самые светлые надежды обернулись трагическим разочарованием: там, где искали гармонию, обнаружили распавшуюся связь времен.

Весь XVII век прошел в болезненных сомнениях и попытках искоренить человеческие пороки. В конце столетия снова поверили в человека, сочтя, что все его беды — от недостатка просвещения и все можно устроить наилучшим образом, если переделать мир в соответствии с законам Разума.

Однако реальность вновь и вновь опровергала утопическую программу, и герой либо попусту расстрачивал силы, сражаясь с ветряными мельницами, либо, отчаявшись, отказывался от любого действия. В первом случае он становился *Дон Кихотом*, во втором — *Гамлетом*.

Эти и некоторые другие герои, появившиеся на исходе эпохи Возрождения и в первые десятилетия XVII века, станут «вечными спутниками» (или архетипами) для последующих эпох. В них выскнут виденьями отраженными основные варианты человеческой личности и основные ситуации бытия: Ромео и Джульетта, Отелло и Яго, Макбет и король Лир, Дон Кихот и Санчо Панса, Фауст, Дон Жуан, Тартюф...

Эту портретную галерею в XVIII веке продолжил просветительский роман. Она открывается *Робинзоном*. Бросается в глаза, насколько изменился масштаб изображения. Герои Шекспира и Сервантеса кажутся пришедшими из какого-то фантастического мира. Их трагедия состоит как раз в том, что в своем величии они не могут вписаться в круг повседневности. Они одиноки и исключительны. Они либо не поняты окружающими, либо сочтены ими безумцами. В герое просветительского романа читатель *будет узнавать самого себя*.

За эти два века решительным образом изменился язык, которым говорит литература. Шекспир вырастает из народного театра на площади. Его жанры непосредственным образом связаны с карнавалом и ритуальным действием. Его сюжеты не придуманы, а почерпнуты из «капитала» культурной памяти, из *предания*.

В творчестве его младших современников и ближайших последователей происходит большие перемены. В течение полувека на смену карнавальной комедии в Европе приходит *комедия сатирическая*, современная и нравоучительная. У нее другой смех: она не столько смеется, сколько насмехается и высмеивает.

Сервантес завершил создание нового романа, открыто противостоящего всем формам старого эпоса. «Дон Кихот» предсказал *просветительский роман*, который утвердит себя как жанр, отныне определяющий литературное мышление. В основе этого мышления *ориентация на современность и индивидуальность*. Теперь «невыдуманные» сюжеты берутся не из предания, а из действительности. Они подсказаны документальной прозой или вымышлены с расчетом на создание иллюзии достоверности.

Обстоятельства могут быть необычными, приключения — почти невероятными, но и в них Робинзон обживает свой остров, одомашнивает, цивилизует дикую природу. Так оптимистически — апофеозом деятельности — начиналась эпоха Просвещения. Казалось бы, то, что не смогли сделать гуманисты, осуществят просветители. Однако эпоха продолжилась новыми сомнениями: не слишком ли практичным и деятельным стал человек? Не забыл ли он о Боге, о ближнем и о самом себе, о своей нравственной природе?

Парадоксальным образом портретная галерея эпохи Просвещения была завершена тем самым портретом, которым хронологически открывался ряд «вечных спутников» в эпоху Возрождения, — *Фаустом*. Гете выбором героя, который сопровождал его всю жизнь, дает понять, что подводит более чем двухвековой итог. Чему? Многим вопросам, которые сводятся к осознанию того, что может человек и на что он имеет право? Какова мера его свободы и его ответственности?

Новизна и острота этого вопроса за два века, отделившее Шекспира от Гете, определилась тем, что европеец проделал путь Робинзона. Коперник и Галилей научили его видеть Землю маленьким островом, затерянным в океане Вселенной. Хотя на этом острове обитает множество других людей, но человек вдруг испытал новое чувство — *одиночества*. Он понял особенность и обособленность каждого. Это было необходимо для того, чтобы начать заново устанавливать связи. Из одинокой свободы, обретенной им на исходе Возрождения, человек вернулся в общество, в котором ему предстояло научиться жить, творя собственную историю.

Трагический гуманизм: ШЕКСПИР

Понятие трагического гуманизма

Эпоха Возрождения, некогда начавшаяся в Италии, ранее всего обнаружила там и близость трагического финала. На севере Европы в начале XVI столетия все еще могли надеяться на наступление золотого века, но в Италии надежды не было. Перемены особенно наглядно проступили в пластических искусствах, еще недавно казалось столь прекрасно запечатлевших формы тела и лица богоподобного человека. Великий Микеланджело (1474—1564) в ранней юности успел приобщиться духу флорентийской платоновской академии, кружка Лоренцо Медичи. Оттуда его победоносный Давид, его ранняя «Пьета» — оплакивание Христа, поражающее гармонией тел, мраморным совершенством линий. Этот сюжет Микеланджело повторит еще несколько раз, последний незадолго до своей кончины: «В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире»¹. Затерянных? Даже как будто бы еще и не явившихся, не пробившихся в этот мир сквозь серую косную массу камня: композиция условна, формы тела едва намечены...

Гораздо ранее Микеланджело написал четверостишие, навеянное собственной скульптурой — фигурой ночи на гробнице Юлиана Медичи во Флоренции:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный,

¹ Лазарев В. Титан. М., 1977. С. 239.

Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

*Пер. Ф. Тютчева*¹

Микеланджело умер в тот год, когда родился Шекспир. Эпоха, начавшаяся в Италии великим ожиданием, завершилась два с половиной столетия спустя в Англии, Испании — ощущением великой трагедии, трагедии гуманизма.

Меняется общеевропейский климат эпохи. Меняется соотношение между возможным и желаемым. Замечательный испанский философ Х. Ортега-и-Гассет об этом сказал так: «Люди Возрождения хотели лишь того, что могли, и могли все, что хотели... Но с 1560 года некое беспокойство, неудовлетворенность начинает снедать дух европейца, порождая сомнение в том, так ли совершенна и гармонична жизнь, как полагал предыдущий век. Становилось ясно, что существование желаемое лучше существования действительного, что наши стремления выше и больше наших достижений»².

И там, где взлет ее искусства уже позади, и там, где главные свершения Ренессанса еще предстоят, уже нет прежней убежденности в безусловности идеала достойной личности. Человек воспринимается теперь под знаком трагедии. Гуманистические ценности не были пересмотрены, но — отвергнуты действительностью. Смысл трагедии в том, что «сам Ренессанс не воплотился, не приобрел пластической законченности», а «лучшим возможностям эпохи не дано отстоять себя в качестве ее реальностей»³.

Не было дано отстоять себя в качестве исторической реальности тем утопическим проектам, которыми вдохновлялась эпоха, независимо от того, достались ли они ей в наследство от Средневековья, облеченные в рыцарские доспехи и добродетели, или же были почерпнуты со страниц античных рукописей. Под занавес, в финале эпохи Возрождения, рыцарственность и гуманность соединятся в одном трогательном и печальном образе — Дон Кихо-

¹ Ф.И. Тютчев еще дважды переводил это четверостишие, один раз на французский, один — на русский язык:

Мне любо спать — отрадней камнем быть.
В сей век стыда и язвы повсеместной
Не чувствовать, не видеть — жребий лестный,
Мой сон глубок — не смей меня будить...

² Ортега-и-Гассет Х. Размышления об Эскориале // Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании. Киев, 1994. С. 130.

³ Берковский Н.Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. Л., 1969. С. 46, 32.

та, с копьем наперевес пытающегося защитить достоинство человека и воплощающего то мироощущение, которое будет определено как *трагический гуманизм*.

Принято считать, что термин «трагический гуманизм» возник у философа Н.А. Бердяева в знаменательный момент — в 1918 году и был им применен к Достоевскому, воплотившему как извечный принцип равновесия в мире Добра и Зла, их нескончаемой борьбы, которая не может быть завершена, но сама по себе дарит герою чувство очищения, *трагического катарсиса*.

В отношении позднего Возрождения это понятие применено А.А. Смирновым в несколько ином смысле: «Трагический гуманизм считал, что если даже победа при данных условиях и невозможна, то все же надо бороться хотя бы мыслью, стараясь вникнуть в сущность неразрешимых конфликтов, так как победа мысли есть залог будущей реальной победы над злом. Так, Гамлет у Шекспира борется мыслью и за мысль...»¹

Понятие «трагический гуманизм» предполагает прежде всего не трагедию гуманизма (подобную той, что переживет XX век), не разочарование в нем, а разочарование в воплотимости идеала. *Идеальное окончательно осознается как утопическое*, что не отменяет для человека потребности осуществить желаемое и нравственно необходимое, окрашивая деяние в тона самоотверженного героизма.

Биография на фоне эпохи

Если предположить, что биографическое повествование об Уильяме Шекспире (1564—1616) писал бы кто-нибудь из старинных авторов, пожелавший в духе романов XVIII века дать в названии сжатый план всей книги, то он вместил бы в несколько строк почти все, что нам достоверно известно:

«Повесть об Уильяме Шекспире, сыне почтенного олдермена Джона Шекспира, появившемся на свет апреля 23 дня 1564 года в Стрэтфорде-на-Эйвоне и прожившего там до двадцати одного года, когда, оставив жену и троих детей на попечение своей семьи, он отбыл искать счастья в Лондон, актерствовал, приобрел славу драматурга и поэта, разбогател, но на склоне лет возвратился в родной город, где и умер в день своего рожденья 1616 года».

¹ Смирнов А. Шекспир, ренессанс и барокко // Смирнов А. Из истории западноевропейских литератур. М.; Л., 1965. С. 195.

Отец Уильяма занимался торговлей. В документах он не раз именуется «перчаточником», но это был не единственный его товар. Через год после рождения старшего сына он избран в городской совет, а три года спустя — на высшую городскую должность — бейлифа. Но потом что-то происходит, и он разоряется.

Биографы полагают, что семейные обстоятельства заставили Уильяма лет в шестнадцать бросить школу, которая в Стрэтфорде была отменной. Так что полученное им образование включало и знание классических языков, хотя в памяти потомков остались слова друга Шекспира, драматурга Бена Джонсона, написанные в память о нем: «Он немного знал латынь и еще хуже греческий...» Не забудем, это говорится одним из величайших эрудитов эпохи — и не для того, чтобы унижить Шекспира, а чтобы подчеркнуть природность его таланта, независимого от уровня образованности.

Предполагают, что, оставив школу, Шекспир какое-то время помогал отцу. Однако в ноябре 1582 года, когда ему исполнилось 18 лет, он женился на Энн Хэтуэй, бывшей восьмью годами старше его. Женитьба была вынужденной, судя по тому, что в мае следующего года родился первый ребенок, дочь Сусанна. В начале 1585 года на свет появилась двойня: дочь Джудит и сын Гамнет. Сыну суждена короткая, 11-летняя жизнь. Дочери переживут отца, выйдут замуж, будут иметь детей, но прямое потомство Шекспира прервется еще в XVII веке.

Вторая половина 80-х — утраченные для нас годы биографии Шекспира. Они окружены легендами. К концу этого десятилетия он в Лондоне и на сцене, но вершин этой профессии явно не достиг, судя по тому, что даже в собственных пьесах и в своем театре играл не первые роли: в «Гамлете» — тень отца Гамлета.

Первое здание общедоступного театра, так и названного — «Театр», было построено в Лондоне в 1576 году Джеймсом Бербеджем, чей сын Ричард станет исполнителем основных ролей в пьесах Шекспира и с 1599 года — совладельцем, вместе с ним и несколькими другими актерами, лондонского театра «Глобус».

С 1594 года Шекспир в труппе лорда-камергера (называвшейся так по должности покровителя, без которого не могли обойтись бесправные и подвергавшиеся разнообразным гонениям актеры). С восшествием на престол в 1603 году короля Якова I труппа перешла под его покровительство и стала называться «королевские слуги».

Уильям Шекспир из Стрэтфорда, судя по сохранившимся документам, процветает, покупает недвижимость в Лондоне и в своем родном городе, куда в конце 1600-х годов начинает наез-

жать все чаще и в 1613 году возвращается окончательно. Он отошел от дел. Возможно, по болезни. Вскоре он составляет завещание и умирает.

Завещание, когда оно было обнаружено полтора века спустя, вызвало массу вопросов. В нем говорится о домах и имуществе, о кольцах на память для друзей, но ни слова — о книгах, о рукописях... Как будто умер не великий писатель, а заурядный обыватель. Завещание стало первым поводом задать так называемый «шекспировский вопрос»: а был ли Уильям Шекспир из Стрэтфорда автором всех тех произведений, которые мы знаем под его именем? Вот уже сто лет находится немало сторонников отрицательного ответа: не был, не мог быть, поскольку был необразован, не путешествовал, не учился в университете, «немного знал латынь...»

Число кандидатов «в Шекспиры» более двадцати. Вначале искали преимущественно среди лиц титулованных: назывались графы Дерби, Оксфорд, Рэтленд (права последнего были поддержаны и в России в 10—20-х годах нашего века и вновь в самое последнее время). Полагали, что только присущее им образование, положение в обществе и при дворе, возможность путешествовать открывали широкий обзор жизни, который есть в пьесах. У них могли быть причины скрывать свое настоящее имя, на которое пятном позора, по тогдашним представлениям, легло бы ремесло драматурга.

Но если такова логика, то мысль уносится все выше, выше, пока не достигает самого трона королевы Елизаветы. И она в претендентах. Годы ее правления (1558—1603) дали наименование великой для Англии эпохе, по которой и Шекспир, и его современники вошли в историю как «елизаветинцы». Королева образованна, хитроумна. Она удерживает Англию между крайностями католицизма и Реформации. Она так и не вышла замуж, сохраняя титул «королевы-девственницы» (невзирая на наличие знаменитых фаворитов), чтобы необратимо не вступать в политический альянс с соседними державами.

Королева тверда и решительна. Она могла быть беспощадной, как в случае с угрожавшей ее всемогуществу Марией Стюарт или взбунтовавшимся любимцем Эссексом. Оба кончили на плахе. Твердость Елизаветы — залог величия Англии, именно при ней выдвинувшейся в число великих держав, захватившей власть на море после сокрушительного поражения, нанесенного в 1588 году «Непобедимой Армаде» — испанскому флоту. Дух этого величия — в шекспировских пьесах. Так не были ли они и написаны той,

кому нация обязана духовным взлетом? Остается предположить в Елизавете лишь малое — поэтический гений. Вкус у нее был, даже любовь к поэзии, но гений — на него ничто не указывает и его так трудно скрыть.

Может быть, тогда нужно искать автора пьес, известных под именем Шекспира, среди тех, чей гений бесспорен? Ведь не случайно «шекспировский вопрос» начался с претензий, заявленных в пользу Фрэнсиса Бэкона (1561—1626). Основоположник современного философского мышления, один из зачинателей английской интеллектуальной прозы, ставший лордом-канцлером при преемнике Елизаветы Якове I Стюарте, впоследствии утратившем свой пост по обвинению во мздоимстве. Что ж для познания человеческой природы и это не лишнее... Остается доказать, что он был поэтом.

Тогда всего лучше искать прямо среди поэтов. Тут-то и нашли Кристофера Марло (1564—1593). Ровесник Шекспира, он намного обогнал его своей ранней славой. По приезде в Лондон Шекспир, быть может, более всего был поражен этим новым талантом, необычайно продвинувшим искусство поэзии и драмы в «Тамерлане Великом», в «Трагической истории доктора Фауста». Марло — безусловный глава молодых драматургов — «университетских умов» (*university wits*), образованных, талантливых, беспутных. Марло выделяется и дарованием и честолюбием, заставившим его не ограничить себя литературой, но пуститься в политику — тайную, закулисную. Она его и погубила.

В мае 1593 года в окрестностях Лондона во время пьяной драки Марло получил удар кинжалом в висок от руки наемного убийцы. Тогда же первое произведение — поэма «Венера и Адонис» — было занесено в регистрационные книги под именем Шекспира. Версия: высокие покровители не предали Марло, но, инсценировав убийство, помогли бежать на континент, откуда ему с тех пор и приходится присылать в Англию свои новые произведения, прикрываясь, как маской, именем третьеразрядного актера-пьяницы.

Степень вероятности этой версии — в бесспорном даровании Марло и в его способности творчески развиваться, стремительно, блестяще, поднимая английскую драму на небывалую высоту. В «Докторе Фаусте» порой легче различить родство не с тяжеловесным «Тамерланом», а с гибким стихом шекспировской трагедии, как и в его «Эдуарде II» — с шекспировскими хрониками. Так, может быть, он? Бурный гений XVI века, «университетский ум», а не тот, кто «немного знал латынь и еще хуже греческий»?

Однако сказано это Беном Джонсоном с тем, чтобы тут же добавить, что, несмотря ни на что, гений Шекспира торжествует и над «Лили, и над изобретательным Кидом, и над мощной строкой Марло».

Что можно сегодня сказать по этому поводу? Горожанин из Стрэтфорда-на-Эйвоне и лондонский актер Уильям Шекспир, хотя мы, действительно, плохо представляем себе его жизнь, остается наиболее вероятным претендентом, намного опережающим остальных. Главный аргумент: его имя при жизни появилось на десятках изданий отдельных пьес, поэм, на сборнике сонетов. О Шекспире говорили как об авторе этих произведений (почему при каждом упоминании имени можно было ожидать уточнения, что речь идет об уроженце Стрэтфорда, а не о ком-то еще?). Вскоре после смерти Шекспира его произведения были собраны и изданы (редкая по тем временам честь для драматурга), а четыре поэта, включая величайшего из современников Шекспира Бена Джонсона, восславили его. И ни разу никакие опровержения или разоблачения не последовали! Никто из современников и потомков вплоть до конца XVIII века не усомнился в шекспировском авторстве. Можно ли предположить, что тайна, в которую должны были быть посвящены десятки людей, хранилась столь ревностно?

Не так уж трудно вообразить романиста передающим рукопись через посредника издателя и скрывающим при этом свое имя. Но театр — совсем иное дело. Как мы представим себе положение в нем Шекспира, в течение 20 лет занимающегося передачей чужих пьес? Ему платили за молчание, а с какой бы стати стали молчать все остальные, вся труппа «Глобуса», а по сути — весь театральный Лондон? Пьеса, поступающая в театр, — это лишь сырой материал. На каждой репетиции идет работа, об этом свидетельствует эволюция шекспировских текстов, о которой мы можем судить по прижизненным изданиям.

А как, например, объяснить, что драматург следующего поколения Уильям Давенант, прекрасно осведомленный в театральных делах и сплетнях, придумал легенду, по которой получалось, что его матушка — героиня шекспировских сонетов, а сам он — родной сын Шекспира из Стрэтфорда-на-Эйвоне? Чем тут особенно гордиться, если речь не шла о великом поэте?

Шекспировский вопрос навсегда останется тайной гения, которому сопутствует то, что поэт-романтик Джон Китс назовет «негативной способностью» Шекспира, его поэтическим зрением — видеть все и ничем не обнаружить своего присутствия. Уникальная шекспировская тайна, которая принадлежит личности и вре-

мени, когда личное впервые прорезывает безличность «нераспыленного бытия», а великий драматург, на века вперед создавший портретную галерею новой эпохи, скрывает лишь одно лицо — свое собственное.

Путь драматурга и поэта

Первые шаги Шекспира на поприще драматурга, вероятно, относятся к концу 80-х годов. Во всяком случае в 1592 году он был уже достаточно заметной фигурой, чтобы удостоиться личного выпада со стороны одного из «университетских умов» — Роберта Грина. Грин так отозвался о Шекспире в своем предсмертном покаянном трактате «На грош ума, купленного за миллион рассказания»:

«... есть выскочка-ворона, украшенная нашим опереньем, кто с “сердцем тигра в шкуре лицедея” считает, что способен помпезно изрекать свой белый стих, как лучшие из вас, и он — чистейший “мастер на все руки” — в своем воображеньи полагает себя единственным потрясателем сцены (Shake-scene) в стране». Это первый дошедший до нас отзыв о Шекспире, узнаваемом в каламбурной игре на имени (Shake-speare, т.е. «потрясатель копья») и в переиначенной цитате из третьей части «Генриха VI» (акт I, сц. 4) — «О, сердце тигра в женской шкуре».

Шекспир, действительно, всегда был готов воспользоваться достижениями предшественников. Он широко брал сюжеты из итальянских новелл, из старых пьес: до него существовали и «Укрощение строптивой», и «Гамлет», и «Король Лир». Античную историю Шекспир знал по «Жизнеописаниям» Плутарха; у Томаса Мора взял историю Ричарда III с его неприятием короля-тирана. Главным источником знания национальной истории были «Хроники» Э. Холла и особенно Р. Холиншеда. Быть может, Шекспир зачитывался своими будущими источниками еще в Стрэтфорде. Драматическое искусство только-только вступало в пору личного творчества, выйдя из фольклорной неразличимости.

Шекспир писал для театра, и то, что он писал, становилось собственностью труппы. Конкуренты засылали на спектакли специальных людей, со слуха запоминавших пьесу по ролям (делать записи запрещалось — за этим следили) и передававших текст для издания. После такого рода подделок, чтобы оправдаться, автор был вынужден публиковать исправный текст. «Пиратские издания» — пусть неприятное, свидетельство успеха. Такова театральная жизнь — жизнь, еще весьма далекая от литературы

или, как бы сказали тогда, от поэзии, принадлежавшей к гораздо более возвышенным сферам, чем театр — общедоступный, вынужденный отбивать зрителя у петушиных боев и медвежьей травли.

Поэмы и сонеты Шекспир сам отдавал в печать, иногда с посвящением высокому покровителю — графу Саутгемптону. Пьесы печатать его вынуждали, впрочем половины из них он так и не напечатал. Возможно, мы никогда не узнали бы текста «Макбета», «Юлия Цезаря», «Бури», «Кориолана», «Зимней сказки», «Двенадцатой ночи» — всего 18 пьес (половины написанного Шекспиром!), если бы не друзья актеры Хеминг и Конделл. Семь лет спустя после смерти драматурга, в 1623 году, они осуществили издание, *Первое Фолио*, называемое так по формату: фолио — сложенный пополам типографский лист. Прижизненные издания были *кварто* — в четверть листа.

Рукописей не осталось. Они должны были храниться в театре «Глобус», но погибли во время пожара, вспыхнувшего в июне 1613 года при постановке пьесы-хроники «Генрих VIII». Это одно из последних произведений, в создании которого Шекспир принял участие как соавтор.

Шекспир сюжетов не придумывал, он их заимствовал, чтобы совершенно обновить и сюжеты и жанры. Он писал в трех основных для того времени драматических жанрах: *хроника* (пьеса на сюжет из национальной истории), *комедия*, *трагедия*. Поздние пьесы Шекспира мы сегодня называем *драмами на романтические сюжеты* — *гомпес*; этот термин восходит к рыцарской литературе, по ассоциации с которой стали именовать все произведения, отмеченные фантазией и содержащие удивительные происшествия.

В 1590-х годах Шекспир написал и издал две поэмы: «Венера и Адонис» и «Лукреция», а также сборник из 154 сонетов, единственное прижизненное издание которых увидело свет в 1609 году. Есть все основания предполагать, что «Сонеты» не только не были переданы издателю самим автором, но они едва ли были им просмотрены, судя по количеству опечаток и неисправностей в тексте. Согласно одной из версий, первое издание «Сонетов» могло быть осуществлено и против воли Шекспира, возможно, с целью как-то скомпрометировать его публикацией интимных признаний. Во всяком случае при его жизни «Сонеты» никогда более не печатались.

В творчестве Шекспира чаще всего устанавливают три периода. Первый — 90-е годы XVI века; внутри него обособляют ранний этап — первую половину десятилетия. В это время написаны

почти все *хроники*, бóльшая часть *комедий* и первые *трагедии*, среди которых — «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь». Тогда же созданы поэмы и сонеты.

Второй период — с 1600 по 1608 год. Это время называют «*периодом великих трагедий*»: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет». Одновременно с ними написаны поздние комедии.

Третий период — с 1608 по 1613 год. Пишутся последние трагедии — на античные сюжеты, и оформляется новый жанр — романтическая драма.

Знаменательно, что Шекспир начал с хроник, с событий национальной истории, с осознания такого понятия, как *Время*.

«Есть в жизни всех людей порядок некий...»

Когда в хронике «Ричард III» (1592—1593) еще не король, но брат короля Ричард Глостер выходит на публику со своим первым монологом, он как бы делает шаг из старого средневекового театра. Это своеобразный Пролог, каковой в исполнении Хора был обычным в дошекспировской драме, чтобы предварить действие и объяснить его: «Здесь нынче солнце Йорка злую зиму / В ликующее лето превратило...» (пер. А. Радловой). Если перевести метафору на язык исторических фактов, то Ричард повествует о том моменте в войне Алой и Белой розы, когда в 1470-х годах дом Йорков, к которому и он принадлежит, одержал победу...

Физические пороки Ричарда («Уродлив, исковеркан и до срока / Я послан в мир живой...») — зримая метафора его душевного уродства. Это черта *шекспировского психологизма*, основанного на театральной традиции и всегда ищущего для передачи внутреннего состояния внешней выраженности: в портрете, жесте, откровенном монологе. Ричард не скрывает ни плана будущих действий, ни своего характера: «Решился стать я подлецом и проклял / Ленивые забавы мирных дней».

Ричард открывается зрителю, но не другим персонажам. С ними у него — двойная игра. Только залу он должен быть ясен с самого начала и до самого дна своей душевной низости — не человеческой, а дьявольской. Ассоциация не случайная, а обязательная для понимания характера, восходящего к аллегорическому персонажу — Пороку (*Vice*) средневекового театра. Шекспир, как всегда, рассказывает старую историю на новый лад.

Тогдашний зритель хорошо понимал, кто перед ним, но никогда прежде он не видел врага рода человеческого столь виртуоз-

ным и вдохновенным. Никогда — столь человеческим. В старом театре большей частью действие бывало заменено рассказом о нем и происходило за сценой. У Шекспира оно на сцене разыгрывается. Как бы следуя принципу презумпции невиновности, автор не берет на себя право обвинять героя только на основании его слов о себе. Характер приобретает небывалую прежде подвижность, из растянутых монологов он смещается в действие, требует нового слова — драматического, по-разговорному беглого и поэтически многосмысленного.

Таков Ричард в сценах, последовавших за первым монологом, — с братом, герцогом Кларенсом, которого, притворно любя и жалея, отправляет на смерть в Тауэр; с леди Анной — одна из замечательных сцен шекспировского театра. Ричард — убийца ее жениха, принца из династии Ланкастеров, и его отца Генриха VI, за чьим гробом она следует с проклятиями убийце. Что же заставило ее закончить сцену фактическим согласием на любовь Ричарда? Он умеет убедительно сыграть свою роль. Ричард — лицемер, *сознательный актер*.

Бесспорна сила его личности, но *чем более велик человек, тем страшнее он в своем падении*. «Ричард III» открывает путь к «великим трагедиям», впрямую — к «Макбету». Ричард велик и силен до конца, до роковой для него встречи с графом Ричмондом, который в честном поединке отнимет у него жизнь вместе с короной Англии. Герой-спаситель (основатель династии Тюдоров, завершаемой Елизаветой) побеждает героя-злодея, но — *героя*. Это закон эпоса и наследующей ему высокой трагедии.

В то же время «Ричард III» был подлинным началом шекспировских хроник. Ему предшествовал трехчастный, панорамно растянутый, хотя и возбуждавший ревность собратьев-драматургов «Генрих IV». Эти две пьесы составляют первый цикл хроник, *первую тетралогия* — цикл из четырех пьес о событиях национальной истории. Тема первой тетралогии — появление из хаоса смутного времени сильной личности, способной подчинить себе и Судьбу и Время. Именно таким рисовал героя истории Макиавелли.

Шекспир вступает в полемику с Макиавелли, не признавая за сильной личностью права отделить политику от морали. Шекспир напоминает о неизбежности нравственного возмездия. Но есть и другой аргумент против злодейства — исторический, даже политический. Цель злодея — власть, но ее достижение лишь видимость, ибо ее не удастся удержать окровавленными руками. Уже в сцене коронавания Ричард обречен безмолвием народным, которым лондонские горожане откликаются на призыв: «Да здрав-

ствует король!» Именно этот мотив вослед Шекспиру продолжит Пушкин в «Борисе Годунове».

В хрониках Шекспир соединил многое, известное его предшественникам, но он же установил новый закон жанра хроники, осознав движение исторического Времени. Об этом и идет речь в знаменитых строчках из «Генриха IV»:

Есть в жизни всех людей порядок некий,
Что прошлых лет природу раскрывает.
Поняв его, предсказывать возможно,
С известной точностью грядущий ход
Событий...

(Генрих IV. Часть вторая, III, сц. 1;
пер. Е. Бируковой)

Двумя частями «Генриха IV» (1597—1598) для Шекспира фактически будет завершено становление жанра хроники. Она составляет центральную часть *второй тетралогии*, где ей предшествует «Ричард II» — о слабом тиране, теряющем власть; за нею следует «Генрих V» — портрет идеального монарха. Главная тема — возникновение национального государства. Исторический материал, послуживший основой сюжета, — вражда домов Йорков и Ланкастеров, завершившаяся войной Алой и Белой розы. Ее финал — гибель Ричарда III в 1485 году и приход новой династии Тюдоров.

Шекспир никогда не мыслит жанр как нечто законченное и застывшее, не соотносит его с неким обязательным образцом или рядом непреложных правил. Это черта мышления более поздней эпохи — классицизма. *Шекспировский жанр — способ видения, угол зрения, преломляющий магистральную тему: для трагедии — Человек, для комедии — Природа, для хроники — История*¹. Становление жанра — процесс прояснения художественного зрения, когда определяется основной круг героев жанра, присущие ему Пространство и Время.

Что касается героев, то в «Генрихе IV» каждый шекспировский жанр имеет своих полномочных представителей. Что касается Пространства, то пространство хроники первоначально сужено до предела — до размеров двора короля Генриха. Далее ему пока что не удастся продвинуть идею крепкого *национального государ-*

¹ Именно такое распределение жанровых акцентов намечено в трудах замечательного, самого оригинального отечественного шекспироведа последних десятилетий — Л.Е. Пинского, и прежде всего в главной его книге: Шекспир: Начала драматургии. М., 1971.

ства — ту идею, с момента возникновения которой Шекспир начинает отмерять историческое Время.

Генрих вырвал корону из рук слабого тирана Ричарда II. В этом событии — начало вражды Йорков и Ланкастеров. Избыток силы губит одного шекспировского Ричарда, избыток слабости — другого. И в том и в другом — своеволие, вредоносное для государства, для гармонии общественной. О ней мечтает, для нее не щадит себя король Генрих. Но все тщетно, ибо он тоже нарушитель. Не по наследственному праву достался ему трон, а по праву сильного, хотя в данном случае тому и было нравственное оправдание.

Власть не берет в одиночку, а если так, то взявший ее силой оказывается заложником собственных соратников. Смута преследует Генриха IV, захватившего трон. У него нет надежды и на будущее: с печалью он следит за беспутной жизнью наследника — Генриха, принца Уэльского. Королевский двор — средоточие государственной власти; дома мятежных лордов — феодальная вольница; таверна, где властвует Фальстаф, — карнавальная вольница, народный фон.

Может показаться, что в замках восставших феодалов Время остановилось, что там царит эпическое Время, не знающее перемен, соотносящее человека с неизменной повторяемостью природного цикла. Человек рождается не для Истории, а для Природы, и он отзывается на его рождение: «При появлении моем на свет / Пылало небо и земля дрожала» (Генрих IV, часть первая, III, сц. 1; пер. Б. Пастернака). Так утверждает пришедший во главе валлийцев Глендаур. Уэльс — самая отсталая часть страны, и ее представитель всех архаичнее по своему мышлению. Он кажется себе едва ли не героем богатырской сказки. Это начинает выглядеть смешным и раздражать. Ему иронически отвечает Готспер, на его стихи — прозой: «Это событие произошло бы и в том случае, если бы у вашей матери окотилась кошка, а вас не было бы и в помине».

В этом споре — обреченность заговорщиков. И не только потому, что он подрывает их единство. Время, которое они вознамерились повернуть вспять, неумолимо движется, разъединяя их самих. Глендауру не договориться с героем рыцарского эпоса Готспером, поклоняющимся не чудесам, а единственному богу — Чести, личной славе.

Готспер — настоящий герой, почти идеальный. На него с тоской посматривает король, желающий видеть его не противником, а союзником. Король сожалеет, что его беспутный сын столь мало

похож на Готспера. Они — тезки, оба Гарри. Шекспир подчеркнул сходство, сделав их, вопреки историческим фактам, ровесниками. Сближение по контрасту, чтобы вначале усилить низость падения принца и героизм Перси, прозванного Готспером (*hot* — горячий, *spur* — шпора) за свой неукротимый нрав. Однако в хронике он — герой чужого жанра. Он явился из эпоса и мог бы прийти в трагедию, где, цельный и не изменяющий себе, был бы обречен на высокую гибель и оплакан. Здесь он осмеян: павший в честном бою от руки принца и отданный на карнавальное поруганье Фальстафу.

Таинственный Фальстаф, загадочный и великий в своей *сниженности*. Он тоже из средневекового рыцарского прошлого — сэр Джон Фальстаф. Вор, трус, лгун, распутник, пьяница. Нет порока, его миновавшего. Мерзкий старик, которому, однако, почти веришь, когда он хвастливо заявляет: «Мы — молодежь». Под его началом в кабаках и на большой дороге проходит школу жизни принц Генрих. Готспер раздражается от искренних небылиц Глендаура; принц восторженно внимает сказочному краснобайству Фальстафа, в котором нет — он это знает — ни грана правды. Один помнит только себя и свою честь; другой открыт голосу человеческой Природы — *играющей карнавальной жизни*. Как античный Антей, принц черпает силу у земли, у всего, что телесно и материально, у всего, что воплощает Фальстаф. Эта сила поможет ему в поединке с Готспером, у которого он вырвал победу, а значит и славу.

Однако Время в хронике — это не только закон перемен, но и определенный порядок истории, государства. В этом смысле историческое Время чуждо карнавальному сознанию. Вот почему так изумился принц Гарри, когда Фальстаф осведомился у него, который теперь час, — это первые слова, произнесенные Фальстафом. Как в случае со многими героями Шекспира, первая фраза служит ключом к пониманию всего характера:

Ф а л ь с т а ф. Который час, Гарри?

П р и н ц. ... Я понимаю, если бы часы были стаканами вина, минуты — жареными курами, стук маятников — болтовней служанок, циферблаты — вывесками трактиров, а само благодатное солнце — доброй горячей девкой в огненно-красной тафте, время дня близко касалось бы тебя. А то какое тебе до него дело? (Часть первая, I, сц. 2).

Пространство хроники, суженное вначале до пределов королевского дворца, по ходу действия резко расширится вместе с

торжествующей идеей национального государства. В этом обновленном пространстве, однако, не найдется места ни Готсперу, ни Фальстафу:

Знай, я не тот, что был, и свет увидит,
Что, как отверг я прежнего себя,
Так от знакомцев прежних отвернулся.

(*Генрих IV. Часть вторая, V, сц. 5;*
пер. Б. Пастернака)

Других слов у только что коронованного Генриха V для своего прежнего наставника и друга нет. Под его предводительством принц познавал Природу, что помогло ему обрести человеческое величие, сразив Готспера, но все, что он будет делать теперь, посвящено одной единственной цели — торжеству Государства, которому он служит с самоотречением. Теперь он — идеальный герой исторического Времени, каковым и явится в следующей хронике, носящей его имя — «Генрих V» (1598—1599). Фальстафу уготован другой путь — в комедию «Виндзорские насмешницы», написанную одновременно с «Генрихом V» и, как говорят, по личному заказу королевы.

Фальстаф — *шут* по своему театральному амплуа и зависит от того, что он вышучивает. Шут стоит вне социальной иерархии. Какое в ней место может занимать «дурак» (а именно этим словом fool часто определяют шутовскую профессию)? В силу своего положения шут волен говорить правду, приподымать маски, которыми люди скрывают мотивы своих поступков и действий, задумываться о существовании самой жизни, задавая неудобные вопросы. Шут — основной персонаж средневекового карнавала.

Шекспировский смех — последний мощный раскат *смеховой культуры*, и Фальстаф — ее главный герой. Смех опрокидывает догмы, от него лопаются иллюзии, порой он звучит издевательски, но более всего этот смех возвращает на землю, напоминая о природном и человеческом. Вся шекспировская комедия по своей природе *смеховая*, в равной мере развенчивающая и жизнеутверждающая, и тем она противостоит последующему развитию этого жанра, уходящего в сатиру.

В хронике Фальстаф — *шут Времени*, под чей смех хоронят эпоху. Он сам инсценирует театральные поминки с телом Готспера. В комедии Фальстаф меняется не потому, что ему приходится унижаться прятаться в корзине, откуда его вываливают с грязным бельем («Виндзорские насмешницы»), а потому, что из *исторического Времени* его вываливают в *быт*, из хроники — в комедию, где его карнавальная «здоровый смысл» противостоит не

призраку рыцарской чести, а настоящему — более крепкому и честному — здравому смыслу добропорядочных горожан.

Тот факт, что самый прославленный и великий комический персонаж Шекспира родился не в комедии, а в хронике, значителен и символичен для понимания шекспировского жанра, всегда возникающего на пересечении различных форм.

Случайное и закономерное: конфликт в комедии и трагедии

Молодые люди любят друг друга наперекор воле родителей. Так в комедии «Сон в летнюю ночь» (1595—1596) и так же в одновременной с ней трагедии «Ромео и Джульетта». В одном случае в финале — свадьбы, в другом — «нет повести печальнее на свете...»

В комедии Гермия любит Лизандра, а ее отцу мил Деметрий. Разрешение на брак своей дочери с ним отец и спрашивает у афинского царя Тезея. Для нас же, зрителей, эти двое юношей удивительно неразличимы, всем равны — возрастом, положением, достоинствами. Остается предположить, что один избран прихотью любви, а другой — родительской прихотью. Победит первый, ибо вся пьеса — о прихотливости любовного чувства, о его праве, подтвержденном чудом природы, которое материализуется в волшебном мире леса, где правят Оберон и Титания.

Ситуация стремится к разрешению, счастливому концу, если в основе ее препятствия *случайные и устранимые*. Строптивницу, оказывается, не так сложно укротить, если все дело не в ее характере — сильном, лишенном мелочности, потому на поверку куда менее строптивом, чем у многих других, а в том, что еще не нашелся укротитель. Женихи Бьянки? Они невозможны рядом с Катариной. Нужен другой человек. Нашелся Петруччо, и все стало на свои места. Комедия «Укрощение строптивой» — одна из ранних, почти одновременная самой первой из них, по которой все они так или иначе могут быть озаглавлены: «Комедия ошибок» (1592—1594). Ошибки, недоразумения, неузнавания — одним словом, *случай в основе их конфликта*. Это поправимо.

Изменения, однако, накапливаются в поздних комедиях, появившихся на рубеже и в начале нового столетия. Их называют *серьезными, драматическими, проблемными*, или для них привычно обыгрывают название одной из них: «Все хорошо, что хорошо кончается». Нет, говорят, не все хорошо, что хорошо кончается: счастливый конец, подразумеваемый жанром коме-

дии, не убеждает, что гармония восстановлена. Уже не случайными были ее нарушения: одно дело — отцовский каприз, другое — оскорбленное чувство дворянской гордости, социальный предрассудок, через который должен переступить Бертрам, граф Руссильонский, по королевскому приказу берущий в жены дочь лекаря.

Или как поверить, что герцог-узурпатор, от злодейств и гнева которого персонажи бегут в Арденнский лес, располагающий теперь не к ожиданию феерических чудес, а к меланхолическому уединению, что этот самый герцог явится туда повинный и раскаявшийся («Как вам это понравится», 1599)? Справедливость восстановлена, но это уже откровенно *поэтическая справедливость*, счастливый конец, дописанный к не слишком счастливой истории. Разлад углубился, конфликт вошел в характеры, обстоятельства.

Есть у Шекспира пьесы, написанные в разное время, где счастливый конец как будто и указывает на жанровое обозначение — «комедия», но ему противится весь склад предшествовавшего финалу действия: «Мера за меру» (1604) или еще более ранний «Венецианский купец» (1596—1597).

Эти комедии современны трагедиям и родственны им. Одновременно с «Венецианским купцом» (даже чуть раньше) пишется первая оригинальная, собственно шекспировская трагедия — «Ромео и Джульетта». Важно и то обстоятельство, что прологом к трагедиям явились хроники.

Герой трагедии обнаруживает себя стоящим в потоке Времени, хотя он не сразу осознает новизну своего положения. Порой он продолжает мыслить старыми формулами дошекспировского театра, апеллирует к судьбе, звездам, подобно Ромео, который не раз подхватывает слова Хора, предваряющие действие: «... судьба подстраивает козни» (пер. Б. Пастернака). Судьба препятствует любви. Предвосхищая какой-либо важный поступок, шаг, Ромео читает в звездах «грядущего недобрые приметы», пока, наконец, изгнанный из родной Вероны в Мантую, не получит ложного известия о смерти Джульетты и не вспомнит о судьбе в последний раз: «Я шлю вам вызов, звезды!» (V, сц. 1). И все. И больше ни слова о звездах, о судьбе...

Шекспир не спешит ничего менять, а если меняет, то склонен скрывать свои нововведения за привычным фасадом. Зритель ожидает трагедии, и автор не хочет обмануть его ожидания, оставляя узнаваемые приметы жанра, заставляя своего героя говорить с чужого голоса — с голоса традиционно мыслящего героя траге-

дии. Перемены обнаруживают себя в поступках и событиях. Так, мы видим, что в трагедии, как и в хронике, срок и ход человеческой жизни отмеряется не длиной нити судьбы, а *по часам исторического Времени*.

Противостояние Монтеки и Капулетти — это не конфликт трагедии, это лишь повод для конфликта, в котором враждующие дома по сути единомышленники. Они — по одну сторону баррикады. По другую — влюбленные. *Вражда и любовь* сошлись в трагедии, и вражда потерпела поражение — над телами любящих: «Какой для ненавистников урок, / Что небо убивает вас любовью!»

Значит, не *судьба* была против любви, а *вражда*, весь город, ею расколотый и охваченный. Вражда — из прошлого, средневекового, родового, феодального. Любовь — знак, отметивший рождение нового человека и всей эпохи Возрождения. Новый человек пришел в *мир любящим*. В любви утверждает он для себя и небесную гармонию и ценности земного мира, где ему предстоит обжиться основательнее, прочнее, по-деловому. Деловитость будет замечена позже, а сначала — любовь в канцонах, сонетах Данте и Петрарки.

Сонетный тон подхвачен и в шекспировской ранней трагедии, прежде всего ее героем — Ромео, переимчивым, легко начинающим говорить с голоса существующей поэтической условности. Говоря о своей любви, он не удерживается в пределах драматического белого стиха и срывается в рифмованный, лирический, исполненный сладостного любовного мучения. Именно такова тональность сонетной формы.

Ее фрагменты вспыхивают в тексте трагедии среди беседы, перебивая разговорную фразу, обнаруживая, что Ромео всегда во власти одного чувства и одной мысли. Вот он впервые на сцене, уже влюбленный, но еще не в Джульетту, *влюбленный в любовь*, как он сам говорит, — в женщину. Он появляется за тем, как перед нашими глазами разыгралась старая вражда. Мы только что стали свидетелями *ненависти*. Ромео является с *любовью*. Противоположности в пьесе встречаются даже прежде, чем они сойдутся в сердце Ромео — в его новой и истинной любви, к Джульетте:

Где мы обедать будем? Сколько крови!
Не говори о свалке, я слышал.
И ненависть мучительна и нежность...

(1 сц. 1; пер. Б. Пастернака)

С первого бытового вопроса к родственнику и другу Бенволио он перескакивает мыслью поочередно на вражду и любовь, чтобы разразиться потоком сталкивающихся в противостоянии образов:

И ненависть и нежность — тот же пыл
Слепых, из ничего возникших сил,
Пустая тягость, тяжкая забава,
Нестройное собрание стройных форм,
Холодный жар, смертельное здоровье,
Бессонный сон, который глубже сна.
Вот какова, и хуже льда и камня,
Моя любовь, которая тяжка мне.

Как никому другому, Пастернаку удаются эти мгновенные поэтические воспарения среди беседы, не выпадающие из ее стремительного ритма, т.е. не тормозящие ритма сценического. И хранящие все напряжение мучительного наслаждения.

Трагедия «Ромео и Джульетта» появляется в окружении сонетов. Сборник шекспировских сонетов возник в момент наибольшей популярности жанра в Англии. Лирический сюжет делит сборник Шекспира как бы на две части: первая (сонеты 1—126) посвящена другу, вторая (сонеты 127—154) — смуглой даме. Образ друга связывают с одним из высоких покровителей Шекспира — Генри Ризли, графом Саутгемптоном. Его угадывают в инициалах посвящения на титульном листе первого издания в 1609 г.: «... to Mister W.H.» Что касается дамы, то в нарушение сонетной традиции она — брюнетка. Дело не в том, что поэт устанавливает новый тип физической красоты, но саму красоту он ставит в иной ряд смысловых ассоциаций. «Белокурая» — по-английски *fair*, но это же слово устанавливает сложный комплекс нравственных совершенств. В эпитете, обозначающем темный цвет волос, эта ассоциация распадается, а понятие любви низводится на землю. Поэт то с восторгом подчеркивает, что, опровергая поэтические штампы петраркизма, его «милая ступает по земле» (130, пер. С. Маршака), то трагически переживает возрастание в любви плотского и убывание духовного начала.

Такова сонетная любовь у Шекспира. Хотя нужно сказать, что в русских переводах шекспировских сонетов мы представляем ее несколько однообразнее, чем она есть в оригинале. Несмотря на то что сонеты переводятся с середины прошлого века по сей день, широко известны они только в одном переводе — С. Маршака. Это и понятно. Не так часто переводным стихам случается стать фактом национальной поэтической культуры. Маршак перевел сонеты Шекспира в тот момент, когда на оригинальную лириче-

скую поэзию был наложен идеологический запрет как на явление упадническое, враждебное. На рубеже 40 — 50-х годов традиция русской поэзии, какой она могла проникнуть в печать и дойти до читателя, не в последнюю очередь продолжилась этими переводами.

Они вошли в историю поэзии, но сегодня мы заново сравниваем их с оригиналом и замечаем расхождение с ним. Оно возрастает там, где Шекспир метафорически усложняет мысль, где он преступает заповеди петраркистского ритуала, т.е. особенно в последних сонетах сборника, обращенных уже не к другу, а к смуглой даме сонетов: «Издержки духа и стыда растрата — / Вот сладострастье в действии...» (129).

Это один из лучших шекспировских сонетов и один из первых, посвященных даме. В его переводе видна ограниченность стилистики, избранной Маршаком. В подстрочном переводе первая строка должна была бы звучать: «Издержки духа в пустыне стыда...» («Th' expense of spirit in a waste of shame...»). Из двух возможных значений слова «waste» — «пустыня» и «растрата» переводчик учел только наиболее употребительное, но наименее здесь поэтически важное. Зато оно позволило риторически уравновесить строку, построив ее по принципу параллелизма аналогичных явлений, связанных соединительным союзом. Метафора была уничтожена. Смысл сглажен, как и во второй строке, где вместо «сладострастье» у Шекспира сказано «lust» — «похоть».

Если о ранней трагедии Шекспира можно сказать, что она «сонетная», то, в свою очередь, о его сонетах можно сказать, что они отмечены чертами трагичности. В «Ромео и Джульетте» любовь — еще в духе Ренессанса — есть знак всеобщей гармонии, однако в сонетах сама эта гармония не безмятежна, а напряженна и все более исполнена ощущением неизбежного разрыва, мучительной неразделенности.

О трагедии «Ромео и Джульетта» иногда говорят: в ней нет *трагического героя*. Что имеют в виду? Ведь Ромео, мы это видели, стремится пунктуально исполнить традиционную роль: он сопровождает действие трагическим предсказанием, подсказывает мотивировки, указывая на судьбу и звезды. Однако это мотивировки старой дошекспировской трагедии, которые мало что способны объяснить в его собственной. По ходу событий становится ясно, что родилась новая трагедия — шекспировская. А родился ли новый герой, если Ромео мыслит все еще по законам прежнего жанра?

Конечно, родился. На столкновении со старым порядком — во всем — и возникает конфликт у Шекспира. В будущем трагедия

захватит героя целиком. Здесь же он отдает жизнь, но оставляет неприкосновенной любовь: прекрасную, не знающую сомнения, не допускающую внутрь себя несовершенство внешнего мира. Поэтому и кажется, что первая трагедия — это трагедия без трагического героя, ибо его у Шекспира привыкли видеть внутренне потрясенным, так или иначе *допустившим конфликтность мира внутрь своей души*. В этом смысле Ромео — *юность шекспировского героя*.

Он любит любовью, которую и принято считать *сонетной*. Ей, однако, в большей мере соответствуют шекспировские сонеты в русском переводе, чем в оригинале, где тема углублена и намечена в развитии: от ранней трагедии любви — «Ромео и Джульетта» к зрелой — «Отелло» (1602—1603).

Ни у кого из персонажей первой трагедии не возникает вопрос: почему Ромео и Джульетта любят друг друга? И тот же вопрос мучительно занимает всех во второй: как могла полюбить Дездемона немолодого мавра, чужого среди итальянцев Венеции? Предполагают разное: отец ее, Бранцио, считает, что виной всему чары, колдовство; Яго уверен, что это «попущение крови с молчаливого согласия души» (I, сц. 3, пер. Б. Пастернака). Сам Отелло, согласно старому русскому переводу, несколько мелодраматично изменяющему оригинальный текст, пояснял: «Она меня за муки полюбила...»

Надо было бы перевести — «за испытания» (*dangers*), неизбежно выпадающие на долю профессионального воина. В переводе Пастернака именно эта мысль настолько усилена, что даже перекочевала в монолог Дездемоны, который она произносит, будучи вызванной в сенат для объяснений: «Краса Отелло — в подвигах Отелло» (I, сц. 3). На самом же деле Дездемона говорит нечто иное.

Точнее Пастернака в этом месте А. Радлова: «Дела Отелло — вот его лицо». И наконец, в идеально верном подстрочном переводе М. Морозова эта строка звучит так: «Я увидела лицо Отелло в его душе». Значимое и в какой-то мере предрекающее трагедию расхождение с объяснением самого Отелло: он искал для объяснения ее любви внешних достоинств, Дездемона со всей метафорической решительностью выражения *перенесла ценности во внутренний мир*.

Ею употреблено то же слово *mind*, что в знаменитом определении любви в 116-м сонете: «соединение двух душ» (Маршак перевел — «сердец»).

Любовь Ромео и Джульетты — такой же душевный союз, но он сам собою подразумевается во внешнем сродстве влюбленных, юных и прекрасных. Внешний план в «Отелло» имеет столь мало значения для этой любви, что даже внешние препятствия Шекспир подчеркнуто устраняет с пути влюбленных. Лишь в первом акте возникает ощущение опасности, когда по нескольким репликам стало понятно могущество Брандио, почитающего себя обманутым и мавром, и собственной дочерью. Однако обстоятельства не в его пользу: началась война Венеции с Турцией. Это повышает вес и значение того, кто командует армией, — Отелло. Последующее действие и вовсе перенесено на Кипр, где Отелло — губернатор и хозяин ситуации.

В отличие от «Ромео и Джульетты» обстоятельства здесь во власти героя, и тем трагичнее, что Отелло этой властью не умеет распорядиться. Трагедия станет возможной, когда он поверит Яго, *доверится* венецианскому здравомыслию. Нам дано видеть, как любят в Венеции: легко, как Кассио Бьянку; по-деловому, по-семейному — как Яго Эмилию. Но так, как Отелло Дездемону, — так не любят и потому не могут верить в ее любовь.

Шекспир всегда повторяет основную тему трагедии в нескольких *параллельных сюжетах* (за что ему позже пеняли сторонники «правильного» театра «трех единств», среди которых главное — единство действия, им постоянно нарушаемое). Такой повтор необходим, чтобы судить об исключительности трагического героя, который не может не быть исключительным. Теряя это качество, он совершает *трагическую ошибку*.

Отелло поверил, что Дездемона как все, и разрушил их *душевный союз*. Ромео и Джульетта погибают, побеждая вражду любовью, поскольку не изменили ей и себе. Трагедия Отелло другая, подобно его любви — тоже иной. Все внешнее в этой трагедии — повод. *Все происходящее сдвинуто внутрь душевного мира*, которому принадлежит и любовь, и роковая ошибка, и главное крушение — крушение самой любви, после чего гармонию сменил хаос. Судьба? Никому здесь не приходит в голову о ней вспомнить, хотя неизбежность трагедии предсказывают, и Яго прежде других. Он исходит из своего знания людей и понимания их любви. В данном случае Яго обманул, но ему удалось убедить Отелло.

И еще одно различие есть между двумя трагедиями любви. В «Ромео и Джульетте» казалось, что все худшее — из прошлого, а будущее светло, оно — за любовью. Теперь так не кажется: Яго современнее Отелло, Полоний и Клавдий — современнее Гамлета.

«Зло есть добро, добро есть зло...»

С новым веком для Шекспира начинается период «великих трагедий». Первым в их хронологическом ряду стоит «Гамлет» (1600—1601). Что ему непосредственно предшествовало? Из комедий всего ближе «Как вам это понравится» с философствующим о возрастах человеческого бытия Жаком-меланхоликом. *Меланхолия* — болезнь нового века и поэтическое состояние его души. Первым из шекспировских героев ею был поражен Антонио в «Венецианском купце», теперь — Гамлет. Она подталкивает к уединению, созерцанию, заставляет углубляться в себя и бросать печальный взгляд вокруг.

Еще «Гамлету» близок «Юлий Цезарь», но близок не через того, чьим именем названа эта *римская трагедия*, а по линии ее нравственного идеалиста — Брута. Он слишком одинок, чтобы победить, и слишком предан добру, чтобы выжить. Но когда он погибает, даже его противник Антоний не может удержаться от произнесения ему посмертной хвалы:

Прекрасна жизнь его, и все стихи
Так в нем соединились, что природа
Могла б сказать: «Он человек был!»
(Пер. М. Зенкевича)

Эти приближенные к финалу строки «Юлия Цезаря» будут подхвачены в следом за ним написанном «Гамлете». Еще ни о чем не зная, Гамлет вопрошает своего единственного друга Горацио, помнит ли тот его отца. Ответ Горацио: «Он был король». Реплика-возражение Гамлета:

Он человек был в полном смысле слова.
Уж мне такого больше не видать.
(I, сц. 2; пер. Б. Пастернака)

И в том и в другом случае, продолжая традицию гуманистической мысли Возрождения, слово *человек* звучит как обозначение высшей мыслимой ценности, высшая похвала, но теперь глаголом прошедшего времени отодвинутая в невозвратное прошлое: «Он человек был...» И такого более не будет.

Либо с горьким осознанием этой правды, либо в попытке опровергнуть ее написаны три «великие трагедии»: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет» (1600—1608). Когда-то к ним, чтобы характеризовать их общность, их цикличность, пытались применить общее определение — *тронные*. Термин неточен в том смысле, что смещает тему в другой жанр — хронику. Там место короне и

трону, атрибутам власти, под знаком которой все происходит и решается. У трагедии другой магистральный сюжет — Человек. Но термин верен в том смысле, что одним из доминирующих признаков великой личности тут избирается ее *отношение к власти*.

У Гамлета оно наиболее неопределенно, хотя и для него весь клубок проблем завязался вокруг трона, которого его незаконно лишили и который он не спешит, может быть даже не хочет, занять.

Отношения Лира и Макбета к власти противоположны. Лир — король, о чем сказано в самом заглавии трагедии, начинающейся с того, что он им более не хочет быть. Всей своей судьбой он готов подтвердить верность гамлетовского возражения Горацио: не король, но человек. Лир просит любви, а не почитания. Просит, чтобы в нем увидели человека, но делает это по-королевски, не умея снизойти до чужой человечности, понять ее. Чтобы понять, он должен будет прожить всю трагедию.

Макбет мечтает о троне, однако не имеет на него *наследственного права*, которому противопоставляет другое — *человеческое*. Не он ли единственный здесь достоин трона? За этим вопросом — весь ужас трагедии, но логика вопроса разве не продиктована гуманистической мыслью, все меряющей достоинством человека и призывающей освободиться от всего, что препятствует осуществлению достойной личности?

Заходит разговор о гении и злодействе, об их совместности, о том, есть ли и должен ли быть нравственный предел для поступков великого человека? Макбет знает ответ, и это знание заставляет его колебаться: «Решусь на все, что в силах человека. / Кто смеет больше, тот не человек» (I, сц. 7; пер. Б. Пастернака). Знает, колеблется и все-таки совершает злодеяние, возносящее его на вершину земного величия, но лишаящее права *быть человеком*.

Исполнилось предсказание ведьм и перекликающееся с ним предсказание первых слов, произнесенных в пьесе самим Макбетом. Первые слова героя обычно задают тон характеру, судьбе и значат порой больше, чем ведомо самому герою. Макбет не слышал песенки ведьм с ее припевом: «Зло есть добро, добро есть зло...» В оригинале: «Fair is foul, and foul is fair». Но Макбет откликается на них в первом же своем выходе, имея в виду только что выигранную им битву: «So foul and fair a day I have not seen».

У Пастернака: «Прекрасней и страшней не помню дня». К сожалению, и другие русские переводы (А. Радловой, Ю. Корне-

ева) эту переключку не улавливают, не сохраняют, а с нею и очевидность того, что ведьмы пророчествуют не больше, чем есть в душе, в тайных помыслах героя, которые сами по себе прекрасны и ужасны, *fair and foul*.

В «Макбете» уже необратимо прекрасное сливается со своей противоположностью, переходит в нее: что есть в трагедии выше, прекраснее Макбета, каким он был в начале, и что ужаснее его в конце? А самое ужасное в сознании эпохи было то, что перерождался объект ее самой высокой веры — Человек.

Вместе с этим сознанием приходила боязнь поступка, действия, ибо с каждым шагом человек все далее продвигался в глубь несовершенного мира, становился причастным его несовершенствам: «Так всех нас в трусов превращает мысль...» («Гамлет», III, сц. 1; пер. Б. Пастернака).

Почему медлит Гамлет? Сакраментальный вопрос, на который отчасти уже дан ответ. Поэтому зададим другой: «А откуда нам известно, что он медлит?» Прежде всего от самого Гамлета, казнящего, понукающего себя к действию, имя которому...

Завершая второй акт, Гамлет, наконец, возбудит себя настолько, что произнесет нужное слово и как будто в нужном тоне — в монологе после сцены с актерами, согласившимися сыграть перед королем-узурпатором изобличающую его пьесу. Для полноты сходства событий с убийством его отца Гамлет допишет несколько строк, и «мышеловка» будет готова. Договорившись об ее исполнении, Гамлет остается один, вспоминает актера, читавшего ему монолог, восхищен сыгранной тем страстью, хотя, казалось бы, «что он Гекубе? Что ему Гекуба?». Но это — достойный пример для подражания ему, Гамлету, имеющему действительный повод потрясти небо и землю. Он же молчит, когда ему следует возопить: «О мщенье!»

Гамлет вырвал, наконец, у себя это слово, чтобы тут же одуматься и одернуть себя: «Ну и осел я, нечего сказать».

Всего пятью годами ранее Ромео был согласен хотя бы внешне сохранить видимость традиционной роли трагического героя. Гамлет откровенно идет с ней на разрыв, не умея и, как оказывается, не желая выступить привычным публике *героем-мстителем*, тем более что эту роль есть кому сыграть. Показать ее в исполнении превосходно может актер, участвующий в «мышеловке», а непосредственно воплотить — Лаэрт, Фортинбрас... Линия каждого из них — *параллельный сюжет* к основному трагическому действию. Гамлет готов восхититься их решимостью, их чувством чести, но не может не ощущать бессмысленность их дея-

ний: «Двух тысяч душ, десятков тысяч денег / Не жалко за какой-то сена клок!» (IV, сц. 4; пер. Б.Пастернака). Так Гамлет откликается на поход Фортинбраса в Польшу. Фортинбрас — человек рыцарской чести (как некогда Готспер в хронике), а не расчета, не мысли, которая сковывает решимость действовать.

На этом героическом фоне отчетливее проступает бездеятельность самого Гамлета, диагноз которой ставят уже два столетия: слаб, нерешителен, подавлен обстоятельствами, наконец, болен. В эти раздумья очень уместно вмешался великий поэт и критик нашего столетия Т.С. Элиот, начав свое эссе о трагедии с утверждения, что «пьеса “Гамлет” — первостепенная проблема, а Гамлет как характер — только второстепенная» (1919).

Герой живет в произведении, которое само по себе живет в традиции, перекликается с другими ему подобными, воплощающими тот же жанр, в данном случае популярнейший жанр шекспировского театра — *трагедию мести*.

У Гамлета свой угол зрения на мир, своя философия. Почему обязательно мстить? Мы ошибемся, если предположим, что дело это исключительно личное. Совсем не личное. Как провозглашает Хор в первой английской трагедии «Горбодук» (написанной и поставленной в назидание только что вступившей на трон Елизавете в 1561 году), «кровь требует крови, а на смерть следует ответить смертью, ибо так в этом по справедливости установленном вечном мироздании справедливо потребовал Юпитер».

Иными словами, такова божественная справедливость, воплощенная мировым законом бытия, который может быть подорван: если кому-то причинено зло, значит, зло причинено всем, зло проникло в мир. В акте мщения восстанавливается гармония. Отказавшийся от мести выступает соучастником ее уничтожения.

Таков закон, от которого дерзает отступить Гамлет. Шекспир и зрители его эпохи, безусловно, понимали, от чего герой отступил в своей медлительности. И сам Гамлет хорошо знает роль мстителя, которую он никак на себя не примет.

Хотя в шекспировских пьесах деление на акты принадлежит издателям Первого Фолио, но писал Шекспир, имея в виду эту установившуюся со времен поздней античности формальную композицию. На конец первого акта у него обычно приходится рифмованное двустишие с эпиграмматически точной формулировкой героем или кем-то из персонажей сложившейся ситуации и возможности ее развития в дальнейшем.

Гамлет знает, сколь трудное дело возложено на него, и, завершая первый акт, произносит знаменитые слова: «Порвалась связь

времен; о, проклят жребий мой! / Зачем родился я на подвиг роковой». Так звучит этот текст в переводе К.Р. (великого князя Константина Романова). Именно этот вариант перевода стал особенно известным и вошел в память русского языка. О «связи времен» так или иначе Гамлет говорит в разных переводах: от А. Кронеберга в первой половине прошлого века до Б. Пастернака. Однако, как и в ряде других случаев, наиболее точен М. Лозинский: «Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден восстановить его» («The time is out of joint. O, cursed spite, / That ever I was born to set it right»).

Гамлет знает, для чего он рожден, но найдет ли силы исполнить свое предназначение? И вопрос этот относится, в общем, не к его человеческим качествам: силен он или слаб, вял или решителен. Всей трагедией подразумевается вопрос не о том, каков Гамлет, а о том, каково его место в мире. Это предмет трудного раздумья, его смутных догадок. И не только его, героя, но и автора — Шекспира. Завершая уже цитированное выше эссе, Т.С. Элиот скажет о том, что таинственность трагедии обусловлена не проблемой, оказавшейся не по силам герою, как многие полагают, а проблемой, оказавшейся не по силам Шекспиру. В этом — не слабость его, а гениальность: в «Гамлете», как нигде, он угадывал нечто небывалое и нечто уводящее вперед — на века.

Чтобы воспринимать акт мести как имеющий всемирное значение, восстанавливающий всеобщую гармонию, нужно было мыслить по-старому, эпически. Так мыслил Глендаур в «Генрихе IV»: если Природа откликается на рождение героя, то и сам он наделен способностью ответить ей, каждым поступком вмешаться в ход ее событий. Для этого нужно мыслить себя необходимой частью мирового порядка. А Гамлет уже иной...

Л.Е. Пинский афористично назвал его «первым рефлектирующим» героем мировой литературы. Первым, у кого мысль возобладала над способностью действовать. То, что нравственное размышление сковывает волю и действие, знают и другие герои Шекспира. В первом акте «Ричарда III» убийца, подсланный к герцогу Кларенсу, говорит о совести, превращающей в труса; в пятом акте о том же скажет сам король Ричард. Они выбрали поступок и злодейство. Гамлет выбрал мысль, сделавшись «первым рефлектирующим», а через это — *первым героем мировой литературы, пережившим трагедию отчуждения и одиночества*, погруженным в самого себя и свои мысли.

Катастрофично отчуждение Гамлета, нарастающее по ходу действия. Довершается его разрыв с прежде близкими людьми, с прежним собой, со всем миром представлений, в котором он жил, с прежней верой... Смерть отца потрясла его и породила подозрения. Поспешный брак матери положил начало его разочарованию в человеке и особенно — в женщине, разрушил его собственную любовь.

Любил ли Гамлет Офелию? Любила ли она Гамлета? Этот вопрос постоянно возникает при прочтении трагедии, но не имеет ответа в ее сюжете, в котором отношения героев не строятся как любовные. Они сказываются иными мотивами: отцовским запретом Офелии принимать сердечные излияния Гамлета и ее повиновением родительской воле (в отличие от Джульетты или Дездемоны); любовным отчаянием Гамлета, подсказанным его ролью сумасшедшего; подлинным безумием Офелии, сквозь которое словами песен прорываются воспоминания о том, что было, или о том, чего не было между ними. Если любовь Офелии и Гамлета существует, то лишь как прекрасная и невоплощенная возможность, намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нем.

Офелия не разбивает круг трагического одиночества Гамлета, напротив, дает ему острее почувствовать это одиночество: ее превращают в послушное орудие интриги и делают опасной приманкой, на которую принца пытаются поймать. Судьба Офелии не менее трагична, чем судьба Гамлета, и еще более трогательна, но каждый из них отдельно встречает свою судьбу и переживает свою трагедию.

Отчужденный от семьи, от любви, Гамлет теряет веру и в дружбу, преданный Розенкранцем и Гильденстерном. Их он отправляет на смерть, которая была уготовлена ему при их, пусть невольном, содействии. Все время казнящий себя за бездеятельность, Гамлет успеваает немало совершить в трагедии.

Говорят даже о двух Гамлетах: *Гамлете действия* и *Гамлете монологов*, весьма между собой различных. Колеблющийся и размышляющий — второй; над первым же еще сохраняет власть инерция общепринятого, инерция самой жизни. И даже инерция собственного характера, как мы можем судить, по своей природе отнюдь не слабого, решительного во всем, пока дело не касается главного решения — мстить. Тут Гамлет переходит к монологам.

Отчуждение будет и далее трагически нарастать в шекспировских пьесах. Правда, не в «великих трагедиях», написанных

вслед «Гамлету». В них — последняя попытка эпически цельного и прекрасного (*fair*) героя пробиться в мир: *любовью* — Отелло, *добром* — Лир, *силой* — Макбет. Это не удается: Время становится непроницаемым для них. Это слово у Шекспира, часто с заглавной буквы, подсказывает определение тому типу трагедии, который он создал: не трагедия Судьбы и не тронная трагедия, конечно, а *трагедия Времени*. Оно — противник, который роднит всех его трагических героев. И еще их роднит неизбежность поражения, подтверждающего, что «связь времен» действительно и необратимо распалась, что мир сделался ужасен (*foul*) и от него лучше стоять в отдалении.

Именно так поступают герои позднего цикла — трагедий на античные сюжеты, среди которых преобладают римские (1606—1608). Впрочем, и это решение не делает их счастливыми. Трагедия теперь теряет в величии, в человеческом размахе, но приобретает еще более горький привкус неизбежности. Одни герои добровольно, другие — после краха иллюзий замыкаются в отчуждении. Антония любовь, ведущая к Клеопатре, уводит из мира («Антоний и Клеопатра»). А давно ли, по ренессансному убеждению, любовь связывала, а не разъединяла; давно ли ее глазами смотрели на мир и видели его цельным, гармоничным?

Тимон споткнулся о тему нового века, тему всей мировой литературы на последующие века — *деньги* («Тимон Афинский»). Оказалось, что новый человек пришел не для того, чтобы любить, а делать деньги. Это открытие потрясло героя, отвратило от человечества. Чем более велик человек, тем вернее он обречен на отчуждение и гибель. Да и само его величие отступает в прошлое. В настоящем — отчаяние, в будущем — сказка или утопия.

Именно так — утопически — доигрывается финал шекспировского спектакля: «Зимняя сказка», «Буря» (1611—1612). Если в начале шекспировского творчества — открытие исторического Времени, то в финале — выход за его пределы. «Игра и произвол — закон мой природы» (пер. В. Левика), — поет Хор-Время в «Зимней сказке», предваряя четвертый акт. Счастье, не достигнутое в Истории, манит фантазию.

Шекспир пишет свои поздние пьесы как сказочные послесловия к трагическим сюжетам, повторяя ситуацию, но меняя связку, — с надеждой на лучшее. В «Зимней сказке», как, скажем, и в «Отелло», любовь и ревность движут событиями. А в «Буре» — все сразу: коварство, злодейство, узурпация трона и свободы, но все это до начала действия. На сцене же злодеи — в руках мудрого мага и волшебника, некогда герцога Милана, ныне же

обитателя пустынного острова, где кроме него самого, его дочери и волшебных существ никто не живет. В его власти казнить и миловать.

Просперо все знает, все видит: и отдельных людей, и человека в целом. Однако неужели образ человека, гуманистической достойной личности, теперь воплощен в диком Калибане, в ком Природа отзывается не благостью, а зверством?

Просперо все видит, над всеми имеет власть, но, подобно королю Лиру, не желает ею воспользоваться. Он бросает в море свой волшебный посох и хочет быть равным со всеми, хотя едва ли обольщается вместе со своей юной дочерью Мирандой, впервые увидевшей людей как пришельцев из дивной страны:

О чудо! Сколько вижу я красивых
Созданий! Как прекрасен род людской!
О дивный новый мир, где обитают
Такие люди!

(V, сц. 1; пер. О. Сороки)

Реальность преобразуется утопическим зрением, обещающим счастье. Однако часть этой цитаты известна современному читателю не столько по тексту Шекспира, сколько в качестве названия одной из самых прославленных и горьких антиутопий XX столетия — романа О. Хаксли «О дивный новый мир».

Чем более усложняется представление о личности, тем более сложной формой предстает и шекспировский жанр. Шекспир начал с того, что поставил его в зависимость от человеческой жизни, протекающей во Времени. Он позволил высокому и низкому небывало сходиться в пределах одного произведения, однако подлинное смешение началось, когда величие и низость стали легко меняться местами, когда, как в бурю, все закружилось, спуталось, потерялось. В «Короле Лире» человек сорвал одежду, чтобы явить себя во всей неприкрытой и недвусмысленной наготе, но обнаружил лишь неизвестную прежде сложность своего внутреннего бытия, своей одновременно Божественной и по-звериному жестокой природы.

Время вышло из пазов, единство распалось, замелькало множеством лиц, поражающих не прежним величием, а новым разнообразием. Новый мир... Дивный? Пугающий? Внушающий надежду или разочарование? Каков бы он ни был, он новый и неизбежный. Шекспир присутствовал при его рождении и, как никто другой, запечатлел его человеческий облик. За прошедшие с тех пор четыре века мы не так много смогли прибавить к этому портретному разнообразию. Остается с доверием повернуться к

Шекспиру, всмотреться и узнать сцены собственной жизни и самих себя, какими мы были при начале нашего Времени.

ЛИТЕРАТУРА

Шекспир У. Пьесы. Сонеты // Сост., предисл., коммент., справочно-методические материалы И.О. Шайтанова. М., 1997.

Аникст А. Театр эпохи Шекспира. М., 1965.

Берковский Н.Я. «Ромео и Джульетта». Трагедия Шекспира // Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969.

Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971.

Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989.

Холлидей Ф.Е. Шекспир и его мир. М., 1986.

Шайтанов И.О. Уильям Шекспир // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение; Барокко; Классицизм. М., 1998. С. 508—693.

Шенбаум С. Шекспир: Краткая документальная биография. М., 1985.

Ренессансный роман: СЕРВАНТЕС

Роман как жизнь

Две великие национальные традиции завершают эпоху Возрождения — английская и испанская. Они одновременны. Их краткий расцвет приходится на рубеж XVI—XVII веков. Они созвучны в ощущении трагической завершенности, но *неисполненности великой гуманистической мечты*. В то же время испанская и английская культуры противопоставлены друг другу в своем развитии.

Филипп II (годы правления 1556—1598) еще при жизни своего великого отца Карла V унаследовал от него Испанию с ее европейскими и заокеанскими владениями. Это была огромная территория, но составлявшая лишь часть земель, принадлежавших отцу: Карл V разделил империю, в которой «никогда не заходило солнце» и в которой невозможно было установить мир. Англия не входила в число этих владений, а с того момента, как ее король Генрих VIII развелся с теткой императора Карла и реформировал церковь Англии, английский монарх сделался злейшим врагом испанского владыки. Однако Мария Тюдор, дочь Генриха и двоюродная сестра Карла, взойдя на престол (1553), вскоре вступила в брак с испанским принцем, будущим королем Филиппом II. Ее недолгое правление (ум. в 1558 г.) запомнилось как краткая и кровавая попытка вернуть Англию в лоно католицизма — английская контрреформация. С воцарением Елизаветы исполнение испанской мечты могло быть осуществлено лишь путем военного вторжения. Долгие годы его планировал Филипп II и наконец решился — в 1588 году.

Огромный флот носил громкое имя — *Непобедимая армада*. Она запомнилась в истории своей великой катастрофой, начатой природой (флот попал в бурю) и довершенной англичанами. Анг-

лия стала владычицей морей, а Испания еще стремительнее продолжала клониться к своему упадку. Испанская греза разбилась о реальность.

В 1492 году завершилась многовековая Реконкиста — процесс отвоевания собственной территории из-под власти мавров, пришедших в Испанию еще в VIII веке. В том же году Х. Колумб отправился открывать для испанской короны то, что считал Индией, а в действительности оказалось Америкой. Чем более золота и серебра из американских владений ежегодно прибывало в Испанию, тем она становилась беднее.

Из «энергий» национального духа родилась испанская драма золотого века. Так назовут первую треть следующего, XVII столетия в творчестве Лопе де Вега и его школы. Параллельно с драмой из непосредственного наблюдения над испанской действительностью возникает и роман, подведший итог европейскому Возрождению и ставший основным жанром на все последующие века европейской литературы. Усилия разных национальных традиций привели к его созданию, но у испанской литературы, пожалуй, самая важная роль — объединяющая. Именно здесь *романность* впервые является характерной чертой жизненной ситуации, более подвижной, более авантюрной. Место действия смещается на *большую дорогу*. Выйдя на нее, рыцарский роман превращается в *форму осознания современности*.

У него был в этом предшественник, испанское создание — *плутовской роман*, или *пикареска*. Пикаро — так в Испании называли мошенников, плутов, необычайно расплодившихся в атмосфере, контрастно сочетающей богатство с бедностью. Первый роман этого жанра анонимно появился в 1554 году и назывался «Жизнь Ласарильо с Тормеса». Тормес — река в Испании. Ласарильо — уроженец тех мест. История жизни — обычный сюжет плутовского романа, претендующего на абсолютную документальность повествования. Традиция плутовского романа утвердится в XVII веке, но этот первый его образец сразу же приобрел огромную популярность:

«Если же вам любопытно узнать мою жизнь, то знайте, что я Хинес де Пасамонте и что я написал ее собственноручно.

— То правда, — подтвердил комиссар, — он и в самом деле написал свою биографию, да так, что лучше нельзя, только книга эта за двести реалов заложена в тюрьме...

— До того она хороша? — осведомился Дон Кихот.

— Она до того хороша, — отвечал Хинес, — что по сравнению с ней *Ласарильо с берегов Тормеса* и другие книги, которые в

этом роде были или еще когда-либо будут написаны, ни черта не стоят. Смею вас уверить, ваше высочородие, что все в ней правда, но до того увлекательная и забавная, что никакой выдумке за ней не угнаться.

— А как называется книга? — спросил Дон Кихот.

— *Жизнь Хинеса де Пасамонте*, — отвечал каторжник.

— И она закончена? — спросил Дон Кихот.

— Как же она может быть закончена, коли еще не закончена моя жизнь? — возразил Хименес» (пер. Н. Любимова).

Вот такая беседа состоялась в главе 22 первого тома романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». До его появления в 1605 году автор пережил и испытал так много, что по увлекательности своей жизни вполне мог бы соперничать с героями любой пикарески. Однако образцом для своего романа он избрал иной жанр, еще более популярный — рыцарский роман.

Мигель де Сервантес (1547—1616) был типичным *идальго*, т.е. дворянином, лишенным имения и состояния, вынужденным рассчитывать лишь на свои силы. Один из персонажей «Дон Кихота», дворянин, подобно самому Сервантесу переживший алжирский плен, рассказывает, как перед ним и его двумя братьями их отец развернул перспективу жизненного выбора: «Либо церковь, либо моря, либо дворец короля», — иными словами: кто желает выйти в люди и разбогатеть, тому надлежит или принять духовный сан, или пойти по торговой части и пуститься в плавание, или поступить на службу к королю...» (I, гл. XXXIX).

Сервантес, как и его герой, избрал третий путь — сначала на дипломатическом поприще, затем в армии. Получив хорошее образование в коллегии иезуитов и завершив его в Мадриде под руководством одного из испанских гуманистов, Сервантес присоединился к свите архиепископа (вскоре ставшего кардиналом) Аквавивы. Однако через год, в 1570-м, он уже в армии. Сервантес участвовал в морском сражении при Лепанто в 1571-м, когда соединенные силы папы, Испании и Венеции остановили продвижение турок в Средиземноморье. Три тяжелых ранения были ему наградой; одно из них лишило Сервантеса владения левой рукой, но не заставило бросить военную службу. Лишь в 1575 году Сервантес отправился морем из Италии в Испанию, где как ветеран надеялся найти покровительство и получить место. Однако рекомендательные письма, которыми он заручился, попали не по назначению, а к алжирским пиратам, захватившим судно. По письмам, обращенным к знатным особам, алжирцы сочли Сервантеса человеком состоятельным. В результате он пять лет вме-

сте с братом томился в плену, пока семья смогла собрать разорительный для нее выкуп.

По возвращении Сервантес ищет заработка. Он по-прежнему служит в армии, в качестве курьера побывав во многих владениях испанской короны — от Африки до севера Европы. Наконец ему повезло: в 1587 году, когда страна собирала в путь «Непобедимую армаду», он получил место комиссара по срочным заготовкам. Однако ни это место, сулящее выгоды, ни позже должность сборщика недоимок не только не обогатили Сервантеса, но трижды приводили на разные сроки в тюрьму и своими последствиями долго напоминали о себе. Во время третьего заключения в 1602 году в Севильской тюрьме Сервантес задумывает свой главный роман — «Дон Кихот».

Литературное наследие Сервантеса огромно: комедии и интермедии для театра, национальная трагедия «Нумансия», стихи и поэмы, ранний пастушеский роман «Галатея», сборник «Назидательные новеллы», одновременный работе над «Дон Кихотом», и рыцарский роман «Странствия Персилеса и Сехизмунды», написанный после великой книги, задумывавшейся как пародия на рыцарский роман. Но если замысел был пародийным, то его исполнение значительно переросло первоначальный план. Ведь многие великие открытия в искусстве начинаются с полемического переосмысления существующей традиции.

Вначале была пародия

В жизни Испании рыцарство никогда не играло значительной роли. На испанских дорогах странствующие рыцари не были замечены, однако сама атмосфера странствия и приключений на большой дороге была здесь хорошо знакома. Нищета сняла сотни тысяч людей с мест и принудила к путешествию в поисках заработка. Для тех, кто страдал от пикаро и прочих мошенников, мечта о благородном рыцаре, готовом жертвовать собой ради справедливости и любви к ближнему, была утешительна. Пикареска изображала то, что было; рыцарский роман — то, что хотелось бы видеть, то, что составляло мечту.

Весь XVI век Испания зачитывалась рыцарскими романами и производила их. За опубликованным в 1508 году романом об Амадисе Гальском последовали «Пальмерин Английский», «Бельянис Греческий» и множество других произведений о благородных рыцарях, если не сводивших всех с ума, как они свели с ума Дон Кихота, то во всяком случае читавшихся широко и с увлече-

нием. Вероятно, многие в Испании могли бы со знанием дела участвовать в своего рода читательской конференции, которую в шестой главе романа ведут священник и цирюльник. У них вполне практическая цель — почистить библиотеку безумного идальго от наиболее опасных и возбуждающих воображение книг, сохранив в ней все ценное.

Сервантес вывел на дороги, исхоженные пикаро, поставил в жизненные условия, приспособленные для существования плута, героя, мечтающего о славе и подвигах *благородных рыцарей*.

Начитавшийся рыцарских романов, бедный идальго решает воспроизвести подвиги их героев, странствуя по современной Испании и устраняя всяческую несправедливость, каковая встретится на его пути. Это неизбежно влечет за собой пародийные последствия. Подвиги героя столь же комичны, как и его имя, смешивающее бытовую реальность с претензией на благородство, — *Дон Кихот Ламанчский*.

Будучи идальго, он не имеет права именоваться «доном», поскольку не принадлежит к титулованной знати. Герой полагает, что приобрел это право, образовав из своего подлинного имени рыцарский титул. А имя ему то ли *Кихада*, то ли *Кесада*. Первое значит по-испански челюсть; второе — пирог с сыром. Да и Ламанча, включенная в титул в качестве географической его части, дела не спасает: это выжженная солнцем, полупустынная и нищая часть Испании. Так что для испанского уха избранный героем титул звучал приблизительно так, как бы звучал для русского — Дон Пирогов Пошехонский или что-либо подобное.

Герой упрочил свое пародийно-рыцарское достоинство, избрав в качестве прекрасной дамы (а какой же рыцарь может существовать без нее!) «миловидную деревенскую девушку» Альдонсу Лоренсо, переименовав ее, чтобы ее прозвание «напоминало и приближалось бы к имени какой-нибудь принцессы или знатной сеньоры», в *Дульсиню Тобосскую*. Дульсиня — от *dulce*, т.е. *сладкая, нежная*. Тобосо — городок в Ламанче.

Теперь можно отправляться на поиски приключений. Впрочем, до приключений предстоит еще одно обязательное, ритуальное событие — посвящение в рыцари. Оно свершилось на постоялом дворе. Постоялый двор — место действия, не подходящее для рыцарского романа, но на большой дороге герою его не избежать. А его фантазия легко преобразует постоялый двор в стоящий у дороги замок. Законы рыцарского гостеприимства не предполагают платы за ночлег и стол, а хозяин обычно на этом настаивает. Лишь первый, посвятивший Дон Кихота в рыцари, был настолько

рад от него избавиться, что отпустил с миром, ничего с него не потребовав.

Более суровая проверка рыцарской мечты реальностью начнется за стенами постоялого двора. Вскоре не удары Рока, а побои и колотушки посыплются на голову искателя приключений, его первый же подвиг возымеет и печальные последствия для того, ради кого был совершен.

Первым опытом восстановления справедливости стало для Дон Кихота прекращение порки, которую устроил хозяин мальчику-пастушонку. Хозяин утверждал, что по вине мальчишки он каждый день теряет овец, а тот жаловался на незаплаченное ему жалованье. Дон Кихот постановил: жалованье заплатить. Для чего хитрый крестьянин пытается увести Андреса домой, а тот отказывается, ибо прозорливо полагает, что, оставшись с ним наедине, хозяин спустит с него шкуру:

«Он этого не сделает, — возразил Дон Кихот, — я ему прикажу, и он не посмеет меня ослушаться. Пусть только он поклянется тем рыцарским орденом, к которому он принадлежит, и я отпущу его на все четыре стороны и поручусь, что он тебе заплатит.

— Помилуйте, сеньор, что вы говорите! — воскликнул мальчуган. — Мой хозяин — вовсе не рыцарь, и ни к какому рыцарскому ордену он не принадлежит, — это Хуан Альдудо, богатый крестьянин из деревни Кинтанар.

— Это ничего не значит, — возразил Дон Кихот, — и Альдудо могут быть рыцарями. Тем более что каждого человека должно судить по его делам» (I, гл. IV).

Андреса все-таки выдрали. Мальчишка отыщет своего заступника, чтобы умолять: «Ради создателя, сеньор странствующий рыцарь, если вы еще когда-нибудь со мной встретитесь, то, хотя бы меня резали на куски, не защищайте и не выручайте меня и не избавляйте от беды, ибо ваша защита навлечет на меня еще горшущу, будьте вы прокляты Богом, а вместе с вашей милостью и все странствующие рыцари, какие когда-либо появлялись на свет» (I, гл. XXXI).

Это, пожалуй, самая горькая отповедь, какую пришлось услышать Дон Кихоту.

Герой как неизбежную принадлежность своего призвания был готов сносить синяки и шишки. Порой их оказывалось слишком много даже для него, и его первый выезд прервался после подвига, последовавшего за освобождением Андреса. Жестоко избитый

погонщиками, Дон Кихот был препровожден в родную деревню счастливо повстречавшимся ему односельчанином. Так завершился *первый выезд* Дон Кихота. После же того как крестьянин поведал, какую чушь порол по дороге доблестный идалго, местный священник и цирюльник поставили диагноз его заболеванию и тщательно перебрали книги его библиотеки. Большая ее часть подверглась безжалостному сожжению, а вход в книгохранилище замуровали.

Однако лечение запоздало. Рыцарская идея бесповоротно овладела сознанием. Для ее наиболее удачного осуществления Дон Кихот порешил найти оруженосца и в той же деревне отыскал хлебопашца, у которого «мозги были сильно набекрень», а к тому же пленил его обещанием, «дескать, может случиться, что он, Дон Кихот, в мгновение ока завоюет какой-нибудь остров и сделает его губернатором такового» (I, гл. VII). Имя его было Санчо Панса. Имя говорящее, во всяком случае о внешнем облике его носителя: *Панса* по-испански *брюхо*, а *санкас* — тонкие ноги. Длинный и худой Дон Кихот обрел себе в спутники тонконового коротышку. Рыцарь путешествует на столь же, как он, тощем коне Росинанте; оруженосец на осле Сером. Утопическая мечта пустилась в свое второе путешествие, сопровождаемая здравым смыслом.

Второй выезд Дон Кихота оказался куда более долгим и растянулся до конца первого тома. На него приходится самые известные подвиги героя. Он сражается с ветряными мельницами, которые представляются ему многорукими великанами; нападает на карету, где, как ему кажется, томится похищенная принцесса; проводит ночь с козопасами, которым очень мудро повествует о прелестях золотого века; на постоялом дворе принимает за благородную сеньору служанку Мериторнес и оказывается избитым погонщиком мулов; пренебрегая увещаниями Санчо, атакует стадо баранов, считая его за несметное воинство, в результате чего становится мишенью для множества камней, пущенных в него пастухами; наконец, освобождает каторжников... Поверженный, избитый, но не сломленный духом Дон Кихот получает прозвание от своего оруженосца, которое принимает, — *Рыцарь Печального Образа*. На долю самого Санчо приходится не меньше побоев; на постоялом дворе как бы в уплату долгов хозяина ему хорошенько намяли бока, подбрасывая на одеяле; а в довершение бед освобожденный ими Хинес де Пасамонте украл его осла.

После этого приключения Дон Кихот соглашается с Санчо, дабы избежать встречи со служителями Святого братства, кото-

рые непременно будут разыскивать его как преступника, скрывать в диких горных местах Сьерра Морены, где, впрочем, его приключения продолжаются. Здесь Дон Кихот решает совершить некий чрезвычайно славный подвиг — безумное покаяние в честь своей жестокосердной госпожи Дульсинеи Тобосской, к которой тем временем отправляет Санчо с письмом. Здесь происходит и любопытнейший разговор рыцаря с оруженосцем о том, зачем творить это безумие. У Дон Кихота неожиданный аргумент, ибо само свое безумие он ценит как рыцарскую доблесть: «Весь фокус в том, чтобы помешаться без всякого повода и дать понять моей даме, что если я, здорово живешь, свихнулся, то что же будет, когда меня до этого доведут!»

Безумие — это стихия Дон Кихота, его призвание, его вдохновение. Для него призрачно то, что видит глаз и постигает разум. Он живет для высшей правды, которую нужно открыть, рассеивая чары повседневности. Он допускает, что иногда могут быть правы те, кто судит разумно, но они заблуждаются в отношении сути вещей, за которую сражается он, Дон Кихот.

Поводом порассуждать о кажущемся и истинном не раз становится *шлем Мамбрина*, отнятый у перепуганного цирюльника, мирно следовавшего из своей деревни в соседнюю. Дабы пошедший вдруг дождь не испортил его новой шляпы, цирюльник прикрыл ее до блеска начищенным медным тазом. Он-то и был сочтен шлемом Мамбрина.

Первая реакция Санчо здравая: «Ей-богу, хороший таз, такой должен стоить не меньше восьми реалов, это уж наверняка». Иначе видит ту же вещь Дон Кихот, хотя и смущенный тем, что у этого шлема не хватает забрала: «Знаешь, что мне пришло на ум, Санчо? Должно думать, что этот на славу сработанный чудодейственный шлем по прихоти судьбы попал в руки человека, который не разобрался в его назначении и не сумел оценить его по достоинству, и вот, видя, что шлем из чистого золота, он, не ведая, что творит, вернее всего расплавил одну половину, а из другой половины смастерил то самое, что напоминает тебе таз для бритвы. Но это несущественно: кто-кто, а уж я-то знаю ему цену, и его превращение меня не смущает».

Дискуссия о шлеме (или, как компромиссно назовет его Санчо, *тазошлеме*) продолжится и примет общий характер, когда на постоялом дворе вся компания, везущая Дон Кихота к дому, наткнется на прежнего хозяина этого предмета, опознавшего тазик, а заодно и седло, снятое с его осла Санчо и в преломленном свете рыцарского восприятия представшее драгоценной попоной.

Дон Кихот неколебим в своей уверенности, что носит на голове «то, что было, есть и будет шлемом Мамбрина...». Ему вторят его спутники, поддерживающие в нем иллюзию, с помощью которой рыцаря заманивают домой. Цирюльник в недоумении; не участвующие в игре стражники в ярости. Вспыхивает ссора, перерастающая в драку, а затем во всеобщее побоище, которое разумно прерывает сам Дон Кихот: «Не говорил ли я вам, сеньоры, что замок этот заколдован...?» Как иначе может герой объяснить себе и другим, что они не видят очевидного; для него же «вьючное седло так до второго пришествия и осталось попоной, таз — шлемом, а постоялый двор — замком» (I, гл. XLV).

За спиной у Дон Кихота священник возместит владельцу таза те самые восемь реалов, в которые его с первого взгляда безошибочно оценил Санчо, пока смотрел на него своими глазами, а не рыцарским зрением Дон Кихота. Предмет обменян на деньги. Тем самым подтверждена его товарная стоимость и его практическое значение, безусловные для здравомыслящего железного века. Но свое призвание Дон Кихот видит в том, чтобы бросить вызов этому веку, опровергнуть его ценности: «Друг Санчо! Да будет тебе известно, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой. Я тот, кому в удел назначены опасности, великие деяния, смелые подвиги...» (I, гл. XX). Еще до конца главы Санчо пародийно повторит речь хозяина, когда тот сочтет грохот сукновален новым испытанием и посвятит его Дульсинею.

Мечте не раз приходится уступать перед доводами реальности, но они не способны перечеркнуть самой мечты. Ничто не убедит Дон Кихота в том, что железный век лучше золотого, и он готов, следуя призванию странствующего рыцаря, атаковать процветающее зло. Гуманистическая идея выступает в одежде то рыцарской, то пастушеской идиллии и воплощается героем, поражающим то своим безумием, то умом, но всегда — своей странностью. Он не таков, как все. Он живет в мире, но он не с миром.

Романное слово

А кто такой автор? В каком отношении он стоит к своему герою?

С рождением современного романа этот вопрос приобретает особый смысл. В новом эпосе герой более не выражает объективной правды существования; он не обобщенное бытие рода, а личность. И автор — личность, а не объективный певец, хранящий

всеобщую бытовую память. Между двумя личностями отношения строятся индивидуально. Они не заданы; они складываются в процессе рассказывания истории, в ходе которой автор еще должен объяснить, откуда он все это знает. Автор ведь не выдумывает, он претендует на то, что его рассказ — правда, продолжая этим традицию эпического повествования. Повествовательный механизм становится сложным, многоступенчатым.

Текст открывается посвящением — знатному покровителю, подписанному подлинным авторским именем: *Мигель де Сервантес Сааведра*. Посвящение было принято предпосылать книге. Еще было принято украшать ее начало прологом, предвирать ее всякого рода изящными и похвальными стихами. Автор и пишет пролог, рассказывая о том, как ему хотелось бы выпустить свою книгу без пролога и стишков, о чем и сообщает читателю: «Единственно, чего бы я желал, это чтобы она предстала перед тобой ничем не запятнанная и нагая...» Ему не хочется, как это обычно делают, блистать обрывками школьной учености, но как отступить от общепринятого? Хороший совет ему дал приятель — не ломать голову, а сочинить все приветственные стишки самому, что Сервантес и сделал, представив их как обращение великих рыцарей к Дон Кихоту, прославленных оруженосцев к Санчо Панса и завершив все диалогом Росинанта и Бабьеки (коня героя испанского эпоса Сиды).

Сервантес не скрыл и цели своего повествования: «... свергнуть власть рыцарских романов и свести на нет широкое распространение, какое они получили в высшем обществе и у простолюдинов...»

Итак, до начала повествования автор предстает перед читателем, открывшись в своем замысле, поделившись своими сомнениями, откровенно заговорив с ним. Он начал, поведя свой рассказ с интонацией очевидца, не скрывая своего присутствия: «*В некоем селе Ламанчском, которого название у меня нет охоты припоминать...*» Любопытно, что первые слова в романе — о памяти.

Эпос — воплощенная память, о которой, впрочем, в традиционном эпосе нет смысла говорить, поскольку он полагается не на память рассказывающего, а на родовое предание, ничего не забывающее, безусловно достоверное для его носителя. Рыцарский роман в этом подобен эпосу: он претендует на достоверность своего вымысла, любит подкреплять ее ссылкой на достоверные источники. Роман Сервантеса начался с того, что автор говорит о подлинном, но в подтверждение этого ссылается лишь на свою личную память. Впрочем, скоро у автора обнаружатся источни-

ки... Даже точнее сказать, что тот, чье имя стоит на титульном листе, не совсем автор, ибо он лишь собрал, иногда сопровождая собственным комментарием, рукописи, оказавшиеся у него в руках. Он — *рассказчик*.

В конце восьмой главы Дон Кихот высоко поднял свой меч, чтобы разрубить противника (бискайца, одного из слуг путешествующей дамы, принятой Дон Кихотом за похищенную злодеями принцессу), но опустит его он лишь в следующей главе: «... тут к величайшему нашему сожалению, первый летописец Дон Кихота, сославшись на то, что о дальнейших его подвигах история умалчивает, прерывает описание поединка и ставит точку. Однако ж второй его биограф, откровенно говоря, не мог допустить, чтобы эти достойные внимания события были преданы забвению...» Он пускается на поиски рукописи. И обнаруживает ее — о чем в начале следующей главы. Так появляется летописец — арабский историк Сид Ахмед Бенинхали.

Его рукопись приходится переводить, что и делает нанятый с этой целью мориск (как называли крещеных арабов, не покинувших Испании после Реконкисты и вынужденно принявших крещение, что им, впрочем, не помогло и они были изгнаны из страны в 1609—1610 гг.). Переводчик, правда, нечасто также позволяет себе вольничать с текстом и делать в нем изменения.

Автор, чье имя значится на титуле, ставит между собой и текстом промежуточную фигуру — *летописца*: она обеспечивает вкус подлинности. По ходу сюжета рассказчики множатся. Они остаются в плане общего повествования, хотя входят в него достаточно автономно, представляя в нем свою историю первоначально как *вставные новеллы*.

Романный сюжет в сопровождении новелл

На пути Дон Кихота и Санчо встречаются люди со своими судьбами или рассказывающие о чужих. Первая вставка возникает вскоре после возобновления повествования там, где Дон Кихот говорит козопасам о золотом веке. В ответ ему предстоит узнать о прекрасной Марселе, местной красавице, покоровившей сердца всех молодых людей. Она переделалась в пастушеское платье и разгуливает по полям, как будто воплощая ту самую мечту, о которой поведал реальным пастухам Дон Кихот. Между мечтой и реальностью, всегда остается зазор: в данном случае пастушеская идиллия лишена счастья. Никому из поклонников, последовавших за ней, Марселла не ответила любовью. Первая жертва ее

жестокости — студент-пастух Хризостом, умерший от любви. Дон Кихот присутствует на его печальных похоронах, на которых вдруг является и Марсела, возбуждая негодование. Она пришла, чтобы оправдать себя, сказав, что «нельзя любить по принуждению», а, значит, она свободна в своем выборе и невиновна в том, что не может ответить любящим любовью. Она удаляется, чтобы и впредь «созерцать красоту небес», а на пути тех, кто пытается ее преследовать, вырастает Дон Кихот — защитник чистоты и свободы.

Ему дан повод не только явить свою рыцарственность, но и решить, принять ли мечту, только что им провозглашенную, в таком куда более сложном и драматичном воплощении, чем она представлялась в гуманистическом монологе. Роман *дробит риторическую монологичность*, разлагает ее на отдельные голоса и точки зрения. Это постоянно происходит, когда Дон Кихоту вторит Санчо, даже когда он не возражает хозяину, а соглашается, как в данном случае. Точнее говоря, это Дон Кихот согласился с Санчо, произнеся слово о золотом веке. Санчо, приглашенный присесть за общую трапезу с козопасами и не смущаться присутствием своего хозяина, неожиданно предварил его слово своей хвалой во славу естественности, предпочитая хлеб с луком дома индейке в гостях, «где я должен медленно жевать, все время вытирать рот, пить с оглядкой, где не смей чихнуть, не смей кашлянуть, не смей еще чего-нибудь сделать — такое, что вполне допускают свобода и уединение».

За этим и последовал монолог о золотом веке, дополненный наутро новеллой о Марселе, рассказанной пастухом. Любопытно еще одно — речевое — обстоятельство. Эта первая вставная новелла не гладко входит в роман. Пастух начинает говорить, а Дон Кихот его поправляет: не лунное *смятение*, а затмение, не *дородный* год, а урожайный, не *древесный* старец, а древний... Пастух, наконец, возражает, что таким образом он никогда не закончит рассказ и объясняет: «Я потому и сказал древесный, что иное дерево любого старика переживет...» Этот аргумент сразил Дон Кихота своей мудростью, явленной, вопреки грамматике, в природной глубине языка. Герой тем самым подтвердил, что готов не только декларировать, но и принять естественную свободу, и встать на ее защиту. В этом ему помогает сам романский жанр, представляющий собой разноголосое столкновение точек зрения, друг другу откликающихся в согласии и в споре.

По этому принципу и входят в сюжет вставные новеллы. Почти все они сосредоточены во второй части первого тома, которую превращают самим фактом своего присутствия в обособленный

сюжетный цикл. Два предшествующих цикла были организованы мотивом пути, странствия и подвига: первый выезд (главы 2—5), второй выезд (главы 7—31). При возвращении на постоянный двор (главы 32—46) сюжет обращается вспять, замыкаясь и разрешаясь во встречах и узнаваниях. Здесь появляются персонажи, подводящие итог целому ряду мотивов («спасенный» еще в первый выезд Андрес; цирюльник, узнавший свой тазик в шлеме Мамбрина), а также позволяющие развязать сюжеты некоторых вставных новелл. Этот цикл подготавливает возвращение героя домой и завершение первого тома (главы 47—52).

Сюжетное движение выходит из-под власти Дон Кихота после его прибытия в Санту Морену, откуда его начнут заманивать домой. А пока он отправляет Санчо к Дульсинее и встречает первого из рассказчиков-участников самой запутанной вставной новеллы — Карденио. Вставные новеллы различны по степени их непосредственной включенности в романый сюжет. Иногда рассказанное в них остается лишь историей, прочитанной в рукописи. Иногда они являют себя непосредственно жизненным событием, свидетелем и участником которого оказывается Дон Кихот; так было с историей Хризостома и Марселы. Иногда новелла вторгается в роман как предыстория тех, кому предстоит стать его действующими лицами: рассказ безумного влюбленного Карденио дополняется историей прекрасной Доротей, обманутой тем же Фернандо, кто лишил Карденио его возлюбленной — Лусинды. Все четверо встретятся, любовно примирятся и сыграют роль в возвращении Дон Кихота домой.

Для Сервантеса новелла — способ развертывания романного сюжета. Многие персонажи вовлечены в действие по воле обстоятельств, сталкивающих их с Дон Кихотом, как участники им разыгрываемого спектакля. Однако если они обретают самостоятельную судьбу и лицо, то они по крайней мере первоначально повествовательльно обособляются, получают право подробно представиться или быть представленными. У романа пока что один герой (точнее, их два, составляющих одно целое), а введение других в роли, сколько-нибудь выходящей за пределы эпизода или функции в отношении главного сюжета, требует вынесения их за сюжетные скобки, т.е. вставной новеллы. К этому побуждают внутренняя логика и наличные возможности жанра, предполагающего речевое многоголосие и человеческое разнообразие, однако не сразу приобретающего навыки сюжетной подвижности, свободы в установлении отношений.

Жанр ренессансного романа самым непосредственным образом демонстрирует связь с предшествующей ему малой повествовательной формой и зависимость от нее (предполагают даже, что сам сюжет о Дон Кихоте Сервантес мог почерпнуть из итальянской новеллистики — у Франко Саккетти). Романный сюжет пока что складывается из отдельных и не теряющих своей обособленности сюжетных линий, каждая из которых новеллистична, она приращена к основному сюжету. Эпическое разрастание романной формы еще сохраняет следы суммирования отдельных линий, еще видны стыки, на которых происходит сращение. Но уже вполне ощущается единая авторская воля, направляющая их течение в одно сюжетное русло. Все способное нарушить единство основного действия дается пока что как вставка, но все, что вставляется, требует прочтения по аналогии и в связи с ним.

Вот как разворачивается самый важный вставной сюжет, связанный с одичавшим от отчаяния, бежавшим от людей Карденио. Встреченный в пустынных горах Сьерра Морены, он начинает историю, продолжение которой читателю предстоит услышать несколько позже и присутствовать при ее развязке. История остается в первый момент недосказанной, так как Дон Кихот не смог стерпеть оскорбления, брошенного Карденио благородной героине рыцарских романов: «... этот архибестия лекарь Элисабат сожительствовал с королевой Мадасимой» (гл. XXIV). Дело кончилось дракой, в которой Карденио, действительно помутившийся разумом от несчастной любви, предвеляет любовное безумие, которое Дон Кихот собирается исполнить (еще не решив — в неистовой манере Роланда или в меланхолической Амадиса) в честь своей Дульсины. Кстати, это имя представляет собой анаграмму имени возлюбленной Карденио — Лусинда.

Уже сам повод их размолвки в связи с достоинствами королевы Мадасимы задает тему для ряда параллельных любовных сюжетов в романе и во вставных новеллах: *предполагает ли любовь верность и доверие?* Карденио полагает себя обманутым из-за излишней доверчивости к другу Фердинандо, который попросил руки Лусинды не для Карденио (как было условлено), а для себя самого. Отсюда — беспросветное отчаяние и склонность подозревать в неверности всех женщин. В ответ Дон Кихот обожествляет свою возлюбленную, а заодно встает на защиту Мадасимы. В продолжение спора звучит и вставная новелла о *Безрассудно любовном*, чье безрассудство состоит в желании подвергать верность жены испытаниям с помощью друга, который в конце концов поступает подобно тому, как Фердинандо с Карденио.

Вставные новеллы перекликаются с основным сюжетом, полемизируя друг с другом, предлагая различные варианты любовных ситуаций. Еще один показательный пример с отложенным ответом — последняя вставная новелла, героиня которой Леандра (подобно героине первой новеллы Марселе) своей жестокостью мучит пастухов, но сама оказывается обманутой заезжим солдатом. Если в первом случае пастушеская идиллия предстает неприступной и жестокой, то в последнем — слишком хрупкой, чтобы выдержать столкновение с современностью. Сюжетное напряжение возникает в пространстве между золотым и железным веком, между правдой и кривдой, любовью и недоверием. Дон Кихот твердо обещал вернуть золотой век. Судьбы персонажей демонстрируют трудность этого казавшегося герою столь простым прямого пути, но не лишают его решимости по нему следовать с упорством то ли безумным, то ли героическим.

Новеллы звучат как побочные темы, которые совершенно необходимы для того, чтобы оттенить звучание основной, усложнить ее и разнообразить. Их тональность широко варьируется от пасторальной до романтически-галантной и мрачно-драматической, как в повести *о пленнике*. Она откровенно автобиографична для Сервантеса, проведенного пять лет в алжирском плену. Это обстоятельство и упомянуто в рассказе пленника о жестокости его хозяина-турка: «Единственно с кем он хорошо обходился, это с одним испанским солдатом, неким Сааведра, — тот проделывал такие вещи, что турки долго его не забудут, и все для того, чтобы вырваться на свободу, однако ж хозяин мой ни разу сам его не ударил, не приказал избить его и не сказал ему худого слова, а между тем мы боялись, что нашего товарища за самую невинную из его проделок посадят на кол, да он и сам не раз этого опасался» (гл. XL). За пять лет, проведенных в плену, Сервантес, действительно, предпринял три не удавшиеся попытки к бегству.

Автобиографичность — знак того, насколько в жанре романа возросла роль автора. Его присутствие сюжетно необходимо. Оно не позволяет целому распастись или вернуться к той мере единства, которая, скажем, присуща сборнику новелл. Чем более личностью проявляет себя герой, тем более личным становится повествование. Личным вплоть до автобиографичности: автор может скрываться за маской, выдавать себя за безымянного повествователя, арабского летописца, но ощущает потребность не только на титульном листе назвать себя, но напомнить о себе и в самом повествовании. Так, при обсуждении достоинств рыцарских романов священник, рецензируя «Галатею», сообщает нечто личное о

ее авторе: «С этим самым Сервантесом я с давних пор в большой дружбе, и мне хорошо известно, что в стихах он одержал меньше побед, нежели на его голову сыплется бед. Кое-что в его книге придумано удачно, но все его замыслы так и остались незавершенными. Подождем обещанной второй части...» (I, гл. VI).

Из того же сундучка на постоялом дворе, откуда извлечена рукопись истории о *Безрассудно любопытном*, хозяин достает еще одну рукопись — *Повесть о Ринконете и Кортадильо*. Ее здесь читать не будут. Ее можно прочесть в сборнике «Назидательных новелл», поскольку она — одна из них. Показательно для манеры Сервантеса, что над новеллами он работает параллельно с «Дон Кихотом» и издает сборник, предваряя второй том романа, в 1513 году. Как и в самом романе, в новеллах изображение мечты чередуется с ее снижающим бытом.

В испанской новелле ясно видно ее позднее происхождение, когда романность стала реальностью и новелла уже не столько готовит ее, сколько заражается ею. Сюжет нередко предполагает возможность повествовательного развертывания. Такие сюжеты знает и Боккаччо, но без подробных описаний, характеристик и без драматической остроты диалога. Характеристика ситуации или персонажа сама по себе может послужить сюжетом. Такова одна из самых блистательных сервантесовских новелл, та, что упомянута в «Дон Кихоте», — «Ринконете и Кортадильо».

В Севилье встретились два человека: оборванцы лет пятнадцати, оставившие дом в поисках приключений и лучшей жизни. Сюжет для плутовского романа. Но роман — вся жизнь плута, здесь же — один ее день. Игра в карты, начало работы в качестве носильщика, первая кража, вступление в воровское братство. Ринконете, сын обедневшего идалго, немало поохотал про себя над ошибками напыщенной воровской речи, подучился их жаргону и, как узнаем под занавес, прожил в этом братстве еще несколько месяцев, но его приключения требуют «более подробного описания, а потому мы отложим до более удобного случая рассказ о жизни и чудесах Ринконете и его учителя Мониподья...»¹.

Это конец рассказа, который держится наблюдательностью глаза и чуткостью слуха. Отвратительное не перестает быть таковым, но играет небывалыми красками, когда полтора десятка представителей воровских профессий проходят перед читателем.

¹ *Сервантес де Сааведра М.* Назидательные новеллы / Пер. и примеч. Б. Кржевского; вступит. ст. Н. Берковского. М., 1955. С. 170.

Ситуация романная, приглашающая к продолжению, но, будучи оборванной, она существует как новелла.

Одновременно романной заготовкой и оригинальнейшей новеллой выглядит «Лиценциат Видриера». Еще один мальчишка, неизвестно откуда взявшийся и назвавший себя Томасом Родаха, попадает на пути двух кабальеро, учащихся в Саламанке. Он понравился им своей сообразительностью. Стал слугой, потом студентом и лиценциатом. Подружился с армейским капитаном, под его командой переехал в Италию, объездил страну, проехался по Фландрии и вернулся в Саламанку закончить учение. Здесь одна жрица любви, чтобы приворожить его, подослала приворотное зелье, от которого он чуть не скончался, а выжив, впал в странный род сумасшествия, сочтя себя стеклянным. Тогда-то он и придумал себе имя — лиценциат Видриера. Более всего он боялся толпы мальчишек на улице, которые камнями могли разбить его. Прохожие вступались за безумца и любили задавать ему вопросы. Он отвечал кратко и мудро. А спустя два года нашелся монах, исцеливший Видриера. Он переименовал свое первоначальное имя Родаха на Руэда, отправился в столицу, надеясь, что, если к нему шли, чтобы услышать безумные ответы, теперь он сможет зарабатывать своим разумом. Но никто к нему более не обращался. «После этого он отправился во Фландрию, и вышло так, что вместо научной славы, о которой он вначале мечтал, он покрыл себя славой военной, отличившись под командой своего друга, капитана Вальдиньи, и оставив по себе память умного и доблестного солдата»¹.

В этой новелле видят связь с «Дон Кихотом» — мотив безумия, сопряженный с мудростью и героизмом. Но то, что в новелле дано рядом сменяющих друг друга черт, в герое романа сопрягается одновременно, создавая его характер. В новелле как бы ставится эксперимент, служащий демонстрацией того, сколь темны источники мудрости, как хрупок человек и в то же время насколько он склонен к мужественному действию, когда сумеет познать сам себя.

Пикарескная реальность сопутствует новеллистическим сюжетам Сервантеса. Нередко это воровской фон, чаще — фон толпы, улицы, мальчишек, разносящих уличную молву, вершащих скорый суд. Знак этого фона отпечатывается на романтических сюжетах, если не сказать, что клеймом ложится на них, как в рассказе «Высокородная судомойка».

¹ Там же. С. 240.

Опять молодые люди, на сей раз из хороших семей в Бургосе, — Диего де Карриáсо и Томáс де Авенданьо. Тринадцати лет Карриáсо, влекомый жадой приключений, убежал из дома, пожил с пикаро и удостоился звания маэстро на тунцовых промыслах. На третье лето такой жизни он выиграл достаточно денег, чтобы прилично одеться и предстать пред очами своей матушки. Он увлек рассказами о вольной жизни своего друга, с которым они и порешили вместе отправиться якобы на учебу в Саламанку, а вместо этого посетить тунцовые промыслы. Так бы все и произошло, но по приезде в Толедо Авенданьо влюбился в гостиничную служанку. Тут оба юноши и остались: Авенданьо получил работу в гостинице, а Карриáсо купил осла и устроился водовозом. Однако, не успев начать работу, он проиграл осла в карты, кроме хвоста, который и поставил на кон, отыграв все и оставшись с барышом. Он поступил щедро, простил проигрыш, но его великодушие обернулось плохо. Мальчишки, прознавшие про эту историю, толпами ходили за ним с криком: «Отдай хвост». И вот романтическая часть сюжета благополучно разрешилась свадьбами обоих друзей на замечательных красавицах. Теперь уже их сыновья учатся в Саламанке, но только завидит дон Диего де Карриáсо водовозного осла, как в памяти давним кошмаром звучит: «Отдай-ка хвост».

Используя эту фразу и припоминая известную теорию новеллы, согласно которой во всех новеллах Боккаччо есть ключевая деталь, свой «сокол» (по аналогии с девятой новеллой пятого дня), можно сказать, что если в новеллах Боккаччо взлетает сокол, то в целом ряде новелл Сервантеса торчит ослиный хвост. Сюжет строится таким образом, чтобы сквозь романтические истории просвечивала и звучала в слове повседневность. Точка зрения, с которой открывается вид на события, выбирается так, чтобы была видна их изнанка, подноготная. В этом смысле особенно характерна «Новелла о беседе двух собак», вырастающая как продолжение новеллы «Обманная свадьба», герой которой, поручик, лечащийся в госпитале от дурной болезни, подслушал и записал удивительную беседу двух сторожевых псов: Сипиона и Бергансы.

Жизнь человеческая глазами собаки. Жизнь, увиденная с заднего двора, но даже если на нее смотрят с лучшими намерениями, она расходится с тем, что от нее ожидают. Наслушавшись из книг о божественной жизни пастушков, Сипион отправился в деревню, где и устроился при стаде, но пастухи оказались не теми, что в пасторальях и эклогах: «... пели они совсем не под

звуки гобоев, равелей или волюнок, а постукивая одной дубинкой о другую или прищелкивая черепками, зажатыми в пальцах; и опять-таки не нежными и пленительными голосами, а голосами хриплыми, производящими такое впечатление, будто и порознь и вместе эти голоса не поют, а орут и хрюкают... Большую часть дня они проводили в искании на себе блох и починке сандалий... почему я и пришел к выводу, с которым, наверное, многие согласятся: что пастушеские романы — вымышленные и красиво написанные сочинения, предназначенные для услаждения праздных людей, но только правды в них никакой»¹.

Новое в таком взгляде — настойчивое желание соотнести условность с реальностью, проверить первую второй. Результат — разочаровывающее их несовпадение. Разочарование наступает не потому, хорош или плох идеал, а потому, как мало он соответствует действительному положению вещей. Путь разочарования лежит в основе и романного сюжета во втором томе «Дон Кихота».

Завершение замысла: второй том

В первом томе романа можно было счесть, что вышедший на большую дорогу герой избрал не лучшее место для своих подвигов, ибо здесь нет места рыцарственности. Однако где-то память о нем должна была сохраниться. Где, как не при дворах высоких сеньоров? Во втором томе романа вставных новелл практически нет. Сюжет более не разрастается вширь. Он входит в мир замкнутый, аристократический, исполненный претензий. По мере погружения в этот мир герой как будто освобождается от собственных иллюзий и возвращается к своей нравственной сути, человеческой и христианской.

Теперь и автор получил еще большую возможность для отсылок к собственному творчеству: не раз его персонажи вспоминают о первом томе, читают его, сравнивают с ложным продолжением. Годом раньше, чем Сервантес успел издать второй том «Дон Кихота», появилась его подделка. Воспользовавшись славой романа, некий Фернандес де Авельянеда (возможно, это псевдоним) выпустил в свет свое продолжение «Дон Кихота», оскорбительно отзываясь во введении к нему об истинном авторе и издевательски представляя Дон Кихота сумасшедшим, а его оруженосца Санчо Пансу пьяницей и обжорой. Сервантес принимает вызов. Он включает в свой второй том (1615) целый ряд сцен из романа

¹ Там же. С. 461.

Авельянеды, давая возможность оценить, как сходный сюжетный материал разрабатывается литературным поденщиком и гением. Там, где Авельянеда не поднимается выше грубого фарса, Сервантес, не оставляя своего блистательного остроумия, создает образ трагического разлада между достойной личностью и недостойной ее жизненной реальностью.

Инерция сюжетного развития для второго тома по сути уже определилась во второй половине первого. Если поначалу сюжет двигался путем свободной фантазии Дон Кихота, то постепенно все более последовательным и планомерным становится сопротивление ему действительности. Она сразу же активно откликнулась герою ударами и многочисленными побоями, но затем его планам она противопоставила план цирюльника и священника — вернуть Дон Кихота домой.

Второй том фактически начинается в противоборстве замыслов: ясно, что героя невозможно удержать дома; остается его отпустить с тем, чтобы переодетый рыцарем его односельчанин, бакалавр Самсон Карраско, одержал над ним победу и как свое условие потребовал возвращения Дон Кихота. Однако первая попытка едва не закончилась трагически для бакалавра: переодетый Рыцарем Зеркал, он потерпел поражение и едва не поплатился жизнью. Лишь во втором поединке, в конце романа, он, уже как Рыцарь Белой Луны, взял верх.

Значительную часть второго тома Дон Кихот и Санчо проводят у герцога, где дают повод не только для мистификации, но и для прямого издевательства. Их пытаются уподобить марионеткам кукольного театра, рыцарский спектакль которого наблюдает Дон Кихот. Наблюдает, в какой-то момент не может более сдерживаться и вступает в бой с кукольными маврами, нанеся немалый ущерб театру Маэсе Педро (II, гл. XXVI). Это центральный и знаменательный эпизод. Он фиксирует масштаб безумной мечты героя — театральной, марионеточной; и его собственный, человеческий масштаб личности. Дон Кихот может быть смешон, когда он, как будто забыв себя, вламывается в кукольное представление, но это ничего не меняет по сути: даже в моменты своего безумия он велик и благороден.

Тем более трагична и жестока попытка при дворе герцога сделать его марионеткой. Из этого ничего и не получается. Насмешка проваливается, ибо герой, не замечая кукольных декораций, ведет себя как достойная личность, являет гуманистический разум в советах Санчо, которому наконец дано сыграть роль губернатора острова. Если и не столь высок здравый смысл ору-

женосца, как разум его хозяина, то все-таки мудрость его поговорок оказывается слишком справедливой и человечной, чтобы ему можно было оставаться на губернаторстве. Санчо смог вынести заботы мирного правления, но военные тяготы убедили его, что он не рожден для этого поприща: «Я куда лучше умею пахать и копать землю, подрезывать и отсаживать виноград, нежели издавать законы и оборонять провинции и королевства» (II, гл. LIII).

Злоключения героев, отправившихся в погоню за безумной мечтой, *возвращают их к самим себе*, к осознанию блага естественной человечности, каковым они обладают. У них есть силы быть собой, быть человеком, но у них нет сил заставить мир жить по этим законам — простым и добрым. Некогда, у ночного костра, поведавший козопасам о золотом веке, Дон Кихот на своем смертном одре мечтает вернуться туда, стать пастухом, раз уж ему не удалось перековать в золото железо нынешнего века.

У этого романа светлый и печальный конец. Нет больше рыцаря Дон Кихота, есть человек Алонсо Кихана, умирающий в окружении своих близких, присвоивших ему другой титул:

«После исповеди священник вышел и сказал:

— Алонсо Кихана Добрый, точно, умирает и, точно, находится в здравом уме...»

Повествование о его жизни и смерти стало рождением нового человека и нового литературного жанра — романа. Его открытием стала современность. Его темой — крушение утопии, гуманистического мифа. «Миф всегда начало любой поэзии, в том числе и реалистической. Дело, однако, в том, что в реалистической поэзии мы сопровождаем миф в его нисхождении, в его падении. Тема реалистической поэзии — ее (поэзии) разрушение...

Одним словом, ущербность культуры, ущербность всего благородного, ясного и возвышенного и составляет смысл поэтического реализма. Сервантес признает, что культура подразумевает все эти качества, но что все они — увы! — только фикция. Обступая культуру со всех сторон, как таверна — фантастический балаган, простерлась варварская и жестокая бессмысленная и немая реальность вещей¹, — так оценил смысл романности как явления культуры Ортега-и-Гассет. «Фантастический балаган» — это кукольный театр рыцарской мечты. «Реальность вещей» — это тот порядок железного века, который попытался было перестроить Дон Кихот и не преуспел в этом.

¹ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 136.

«Пора чудес прошла, — скажет герой Шекспира, современника Сервантеса. Начался новый строй: всему отведено свое строгое место. При новом порядке вещей приключения невозможны»¹. Мир стал жестче. Человек занялся разгадыванием его законов, каковы они есть. А новая литература возникла на осознании несоответствия — мечты и реальности. Главным ее жанром и будет роман.

ЛИТЕРАТУРА

Державин К.Н. Сервантес. М., 1958.

Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот.

Шкловский В.Б. Рождение нового романа // Шкловский В. Повести о прозе: Размышления и разборы. Т. 1. М., 1966.

¹ Там же.

Сатирическая комедия: МОЛЬЕР

Происхождение сатирической комедии

На исходе Возрождения великая традиция драматического искусства складывается первоначально в двух странах — в Испании и в Англии. Золотой век драмы, который продлится с середины XVI по середину XVII столетия. Он в равной мере принадлежит двум эпохам — уходящей и наступающей. Драматическое искусство еще не полностью отделилось от народного действия на городской площади. Лишь к концу этого периода театр отгородится от нее стенами дворцов или специально возведенных зданий. Память о прошлом живет в сочетании с чертами нового искусства. Наиболее отчетливы они в Испании.

Испанское влияние распространяется по всей Европе, пока к началу второй половины XVII столетия центр европейской культуры окончательно не переместится в Париж. Это географическое перемещение будет сопровождаться сменой главенствующего стиля — *от барокко к классицизму*.

Классицизм — тенденция упорядочивающая, центростремительная: в эстетике — следование норме; в этике — предпочтение разума страсти; в политике — государственного интереса личной воле. Барокко по преимуществу центробежно: правилам оно предпочитает способность изобретать новое; разуму — остроумие и страсть; идеальному государству — ощущение конфликтности общественного устройства. Пожалуй, лишь одна воля принимается как закон — вера в религиозном барокко, но этот закон лишь подчеркивает несовершенство природы человека и всех земных дел.

Итак, полюса художественного пространства определены. Что остается? Разнести по ним всех творивших в эту эпоху? Каждый, кто попытается это сделать, увидит, как это трудно. И нужно ли?

Чем отчетливее в теории обозначены крайности, тем решительнее сопротивляется отнесению к одной из них творчество любого значительного художника. Полюса есть, но в искусстве в отличие от физики они не притягивают, а отталкивают. Об их наличии важно знать, но их не следует делать инструментом расщепления эпохи на две половинки, ибо главным было единство времени и его проблем. Ощущение мироздания, разбежавшегося множественностью миров, закрутившегося в хаосе, утратившего стабильность, — это ощущение было общим. Реагировали на него по-разному. Одни пытались компенсировать отсутствие естественной гармонии предписанием нормы и на ней основанного порядка. Другие принимали мир, каков он есть.

Одни, другие... В действительности же каждый крупный художник, поэт знал и моменты отчаяния, и моменты, в которые его посещала жажда гармонизировать жизнь. XVII век был слишком разнообразным, чтобы его можно было уложить в противоположность двух пусть и великих стилей. Многое остается за их рамками и отзовется гораздо позже. Многое еще принадлежит предшествующей общности — стилю эпохи Возрождения.

Испания — образец искусства барокко, Франция — классицизма. В Англии, где ни тот ни другой стиль не восторжествовал, безусловно, ощутимее всего общность ренессансной основы. Оба стиля зарождаются в одном литературном кругу — младших современников и соратников Шекспира. Среди них выделяется Бен Джонсон (1573—1637).

Джонсон был поэтом, создавшим собственную школу, писал комедии и трагедии. Сохранились две трагедии, обе на сюжеты из истории Древнего Рима («Падение Сеяна» и «Заговор Катилины»), и обе провалились. Бен Джонсон посмеивался над тем, насколько неточным в словах и фактах бывал Шекспир. Сам он перепроверял факты по историческим источникам, цитатами из которых, переложенными в стихи, изъясняются его трагические герои. Не в этом ли и причина неуспеха «ученых» трагедий?

С комедиями Джонсону повезло куда больше. Его репутация комедиографа не уступает шекспировской, а иногда и превосходит ее. Впрочем, они писали разные комедии. Джонсон и в жизни, и в творчестве был человеком едкого ума, остроумцем. Неудивительно, что с него начинается новый тип комедии — *сатирический*. Меняется тип смеха. У Шекспира он в традиции народной культуры — карнавальным, праздничным, идущий от полноты ощущения жизни. Теперь он скорее нравоучительный, направленный на пороки, а не на радости. Не нужно думать, что ощу-

щения радости вовсе не осталось. Бен Джонсон — личность еще вполне ренессансная, отнюдь не книжный червь. Чаще всего его можно встретить в таверне «Сирена», где он возглавлял кружок лондонской богемы. Кипели споры, и там, где кончались аргументы, в ход шли кулаки. Джонсон был человеком огромной физической силы и неукротимого темперамента. Однажды, поссорившись, он убил на дуэли актера своего театра, за что был отправлен в тюрьму и спасся от смерти лишь благодаря древнему закону: человек, который умел прочесть Библию по-латыни, мог быть приравнен к священнику и прощен. Ученость выручила. Осталось лишь клеймо на руке.

В комедиях Джонсона его природное остроумие удачно сочетается с опытом античных драматургов. В названиях двух первых комедий — новая программа. Если дословно передать эти параллельные названия, то они будут звучать как «Человек в своем гуморе» (*Every man in his humour*; 1598) и «Человек вне своего гумора» (*Every man out of his humour*; 1599). Ключевое слово — *гумор*. На русский язык его в данном случае передают несколько необычным образом, чтобы подчеркнуть, что речь идет не о *юморе* в современном значении слова, а об изначальном смысле понятия. Оно связано с античной медицинской теорией и означает одну из четырех жидкостей, которые, как тогда полагали, содержатся в человеческом теле и определяют характер. Если преобладает флегма, то человек — флегматик; кровь — сангвиник; желтая желчь — холерик; черная желчь — меланхолик. В эпоху Возрождения все это еще было научным знанием.

На его основе Джонсон создает новую теорию комического характера. Разумеется, он не предполагал с точностью медицинского анализа расписать всех своих персонажей по четырем категориям. Он заимствовал принцип, который в драматической теории стал основой для одного из трех единств — *единства характера* (им порой подменяли единство действия). Именно так этот принцип звучит в прологе к самой прославленной комедии Джонсона «Вольпоне, или Лис» (1606).

Джонсон не всегда следовал правилу трех единств, но иногда вводил его. Это было новым. Новым был и способ давать имена своим персонажам. Поскольку действие «Вольпоне» он поместил в Венеции, имена — итальянские и говорящие. Это видно уже из названия: Вольпоне — имя главного героя — по-итальянски означает лис. Имя его приживалы — Моска (муха). Предполагаемые наследники Вольпоне, слетающиеся к его богатству, названы именами хищных птиц: Корбаччо, Корвино, Вольторе. Есть пер-

сонажи отрицательные, а есть положительные (чего у Шекспира не было, поскольку не было однозначности нравственных оценок): Боннарио от слова *хороший*, Челия — *небесная*. У характера появляется основная черта — доминанта. Человеческое многообразие сменяется единством характера. О чем это свидетельствует?

О многом: об изменившейся природе жанра, творчества, об ином отношении к человеку. Показать человека теперь означает установить его «гумор». Драматург, подобно врачу, должен поставить диагноз и выписать... нет, не лекарство, а нравственное средство для исправления порока. Комедиограф видит себя проповедником, учителем жизни. Совершенно новая роль, предполагающая куда большую образованность, рациональный подход к своему делу, ставящая назидательную задачу.

Пойдет ли зритель смотреть такую комедию? Пойдет, если в ней, по рецепту Горация, учение будет соединено с удовольствием, если порок будет обличен остроумно. В «Вольпоне» не только автор остроумен, но весь мир пьесы — карнавальный спектакль. Таким его поставил Вольпоне. Он богат, отошел от дел, чтобы не было скучно, он заставляет окружающих развлекать его. Для этого он придумал замечательный ход. С помощью Моски он распускает слух о своей близкой смерти (хотя он вполне здоров и жизнелюбив). Детей у него нет. Тот, кто лучше послужит ему при жизни, получит все его золото после его смерти. Вот и слетаются наследники, несут подарки, — все равно, думает каждый, это будет принадлежать ему.

Как будто бы все еще царит ренессансное веселье, но нет. Карнавал бескорыстен, его участники для себя ничего, кроме радости, не ожидают. Здесь же карнавален лишь сам Вольпоне, да и то слишком уж он жесток в своих играх, бесчеловечен. Слишком и сам он привязан к золоту, хвалой которому (пародируя церковное богослужение) он открывает действие.

«Герой» нового века — Моска — в жизни представляет собой тип *сознательного актера*. Еще сохраняет силу ренессансное убеждение: мир — театр, но теперь играют не ради удовольствия, а на выигрыш. Моска сначала переигрывает наследников, потом и самого Вольпоне. Из приживала он мечтает стать хозяином, однако не рассчитал своих сил и был обличен правосудием, наказавшим порок во всех его проявлениях.

Так в качестве основной цели нравственного обличения возникает порок *лицемерия*. Одновременно с ним появляется и новая тема — *тема золота*. Именно теперь она входит в мировую литературу в своем будущем значении. Золото осознается как

сила, правящая миром, создающая и разрушающая величие, заставляющая человека поступать даже против своей природы, идти наперекор своему гумору. Об этом и создается комедия сатирическая, каковой она стала в начале XVII века. Каковой и останется с этих пор.

Своей «теорией гуморов» Бен Джонсон предвосхитил искусство и принципы *классицистической комедии*.

Из Парижа в провинцию и обратно

В биографии Мольера, написанной Михаилом Булгаковым, есть глава «Бру-га-га», посвященная первому представлению мольеровского театра при дворе. Это произошло в одном из залов Лувра 24 октября 1658 года. Вечер открылся трагедией Корнеля «Никомед». В зале — король, придворные, актеры Бургундского отеля, признанные мастера трагического жанра. По ходу спектакля скучнеет зал, сжался в своем кресле брат короля юный Филипп Орлеанский — это он добился права для провинциальной труппы играть в Лувре. И что же — провал? Он кажется уже свершившимся, когда после Никомеда на сцене появляется Мольер и предлагает комедию собственного сочинения — «Влюбленный доктор»: провинция на ней смеялась. Король кивнул.

В главной роли, как и в только что провалившемся «Никомеде», выступил сам директор театра — Мольер. Он выбежал на сцену, и «в зале заулыбались. После первой реплики — стали хохотать. А через несколько минут — хохот превратился в грохот. И видно было, как надменный человек в кресле [король] отвалился на спинку его и стал, всхлипывая, вытирать слезы. Вдруг, совершенно неожиданно для себя, рядом визгливо захохотал Филипп Орлеанский. В глазах у влюбленного врача вдруг посветлело. Он понял, что слышит... знаменитый, непередаваемый, говорящий о полном успехе комедии обвал в зале, который в труппе Мольера называли «бру-га-га».

Так столица узнала о новой труппе и ее руководителе, неважном исполнителе трагических ролей, но зато великолепном фарсе и авторе комедий. Король узаконил существование нового театра, отведя ему зал Пти-Бурбон. По неофициальному титулу брата короля театр называли труппой Месье. Всего этого могло и не быть, провались «Влюбленный доктор». И что тогда? Обратный путь в провинцию, уже однажды совершенный Мольером.

Настоящее имя Мольера — Жан-Батист Поклен (1621—1673). Он — сын и внук королевского обойщика. Завидная долж-

ность, от которой он отказался в пользу своего брата, избрав другое поприще — театр и приняв сценическое имя, ставшее всемирно знаменитым.

Мольер получил хорошее образование, закончив Клермонский коллеж (ныне лицей Людовика Великого) в 1639 году. Следующие три года он изучает право. В 1641 году в доме своего друга Мольер слушает лекции философа Пьера Гассенди (1592—1655). Знаменательное знакомство! Если в трагедии классицизма с интеллектуальной стройностью ее конфликта видят параллель рационализму Декарта, то не логично ли, что комедиографу проповедует Гассенди? Он убежденный противник теории врожденных идей. Мир, согласно Гассенди, творится не Божественным разумом, а рождается самотворящей материей для радости и наслаждения человека. Насколько этот склад мысли увлек Мольера можно судить по тому, что его первым литературным созданием был перевод древнеримской поэмы Лукреция «О природе вещей», увы, не сохранившийся.

В 1643 году Жан-Батист Поклен сделал окончательный выбор: 1 января следующего года открывается Блистательный театр, и в числе его создателей значится новое театральное имя — Мольер. Среди его сотоварищей — семейство Бежаров, в том числе Мадлена Бежар, партнерша по сцене и подруга Мольера.

Французский Ренессанс не был отмечен расцветом театрального искусства. Предпринимались попытки создания новой драмы, играли первые профессиональные труппы, но усилия поэтов и актеров остались разрозненными. Народ по-прежнему предпочитал средневековые фарсы. Власть прошлого ощутимо проявляла себя и в том, что в Париже корпорация ремесленников Братство Страстей Господних владела монополией, полученной для постановки мистерий еще в 1402 году, а также и единственным театральным зданием. Возведенное в 1548 году на месте дворца герцогов Бургундских оно называлось Бургундским отелем. Его вынуждены были арендовать у Братства и французские исполнители фарсов, и заезжие итальянские труппы. Здесь же с 1625 года начинает играть труппа, возглавляемая талантливым актером Мондори. В 1630 году она получает право называться «актерами на постоянной службе короля» и нередко выступает в королевском дворце. В 1634 году Мондори обосновался в зале Маре, предназначенном для игры в мяч. Название зала (дословно — «болото», по названию района, обитаемого беднотой) становится именем второго парижского театра.

Мольер пытается создать в столице еще один театр. Первый парижский период в его театральной карьере длился недолго —

чуть более года и закончился бесславно. Осенью 1645 года Блистательный театр разорился. Несколько дней Мольер провел в долговой тюрьме, а затем с остатком своей в ту пору не слишком профессиональной труппы отправился в провинцию на гастроли, продлившиеся тринадцать лет. Скитание из города в город, тяготы пути и жалкого актерского быта. Профессия в ту пору не считалась благородной. Мольеру предстояло изменить статус и смысл своего ремесла.

Что они могли тогда играть? Перелицовывали старые фарсы. Новым опытом во Франции было знакомство с итальянским театром масок, *комедией дель арте*. Как и французский фарс, она наследовала старые традиции народной площадной культуры, но, сформировавшаяся лишь в XVI веке, представляла собой более высокий этап ее развития. В сценическом отношении эта комедия предполагала создание актерского ансамбля, состоящего из четырех масок. Самую известную — «северную» — четверку составляли Панталоне (купец, скупой), Доктор и два простака — Дзанни: Бригелла (первоначально хитрый, изворотливый, злой крестьянин) и Арлекин (первоначально глупец, позже — плут).

Этот опыт многое дал Мольеру. Можно сказать, что он заставил его стать драматургом, поскольку комедия дель арте — театр импровизации. Существует лишь общий, как бы теперь сказали, сценарный план, а текст роли создается самим актером. Мольер начал набрасывать роли, варьировать сюжеты, приспосабливать итальянские маски к французской жизни. В некоторых именах мольеровских персонажей и много позже угадывается их родословная: так герой нескольких комедий Сганарель происходит от Дзанарелло (Дзанни). Оттуда же и Влюбленный Доктор, принесший первый парижский успех.

Успех подтвердил мастерство труппы, но в не меньшей степени и мастерство ее комедиографа, чье творение смешило узнаваемостью в масках типов реальной жизни. Для Мольера это был лишь один из первых набросков. Именно теперь он начинает подробно и обстоятельно писать с натуры.

Урок всем

В предисловии к одной из своих самых известных и, безусловно, самой своей многострадальной пьесе «Тартюф» Мольер скажет: «Поскольку назначение комедии состоит в том, чтобы развлекать людей, исправляя их, я рассудил, что по роду своих занятий я не могу делать ничего более достойного, чем бичевать пороки моего века...»

Есть драматурги, скорее развлекающие, чем исправляющие нравы. Мольер сам был в их числе до возвращения в Париж. Теперь же, когда его аудитория — самые могущественные, утонченные и образованные люди Франции, он не может не ставить задачи более важные. И первая из них — показать зрителям их самих, показать без лести и снисхождения. Свою портретную галерею Мольер откроет, продемонстрировав двору то, чем люди, его посещающие, отличаются от остальных жителей королевства, гордясь своим отличием.

Вторым и еще более шумным успехом Мольера в Париже была премьера 18 ноября 1659 года пьесы «Смешные жеманницы» (*Les précieuses ridicules*). Точно передать на русский язык название сложно, ибо французское *précieuses* имеет силу культурного термина, который тогда и следовало бы оставить как *прециозницы*, носительницы определенного стиля. Он обосновался в противостоящих двору аристократических салонах. М. Булгаков переводит название как «Смешные драгоценные», объясняя, что этот культурный стиль получил свое название от того, что при встрече посетительницы салонов, демонстрируя свою изысканность и утонченность, именовали друг друга: «Моя драгоценная». В общем так же — только с поправкой на архаический стиль времени — звучит это название у того, кто первым попытался дать перевод комедии на русском языке, — у Петра Первого: «Драгья смеянные» (в бумагах императора сохранилось лишь самое начало пьесы).

Действие происходит в доме почтенного горожанина-буржуа Горжибюса. Его дочь Мадлон и племянница Като отвергают поклонников, Лагранжа и Дюкруази; поскольку те не маркизы, не бывают в лучшем обществе, поскольку не находят в них прециозности. Все имена требуют комментария, ибо в каждом из них — свой намек, своя реальная подоплека. Имена поклонников не выдуманы — это настоящие имена актеров труппы, играющих эти роли (Лагранж знаменит тем, что на протяжении многих лет вел «реестр» всех дел театра Мольера). В фарсовой традиции той эпохи было принято, чтобы псевдоним известного комического актера превращался в своего рода ампула, в маску. Так было с Жодле, который в данном спектакле, как и всегда, под своим сценическим именем играл одного из лакеев. Второго, Маскариля (в самом имени звучит слово *маска*), играл Мольер. Однако с Лагранжем и Дюкруази случай иной — это не маски, а реальные фамилии, за которыми обычные люди, не маркизы, не прециозники.

Этот акцент на их обычности, человечности здесь и важен, поскольку именно эти свойства неприемлемы для девиц Мадлон и Като. Едва ли зрители, многие из которых были многолетними посетителями салонов, могли забыть, что имя основательницы первого из салонов маркизы де Рамбуэе — Екатерина. А имя самой модной прециозной писательницы — Мадлона де Скюдери. В духе ее романов девицы перекрещивают себя в Аминту и Поликсену.

Отвергнутые поклонники решают отомстить. Теперь они посылают своих лакеев Маскариля и Жодле сыграть роль маркизов, якобы привлеченных изяществом и прелестями новоявленных прециозниц. Мольер играл в огромном парике, который подметал пол при каждом поклоне. Все и в одежде, и в языке, и в поведении было несуразно преувеличено, но лишь с тем, чтобы еще более подчеркнуть, сделав явной, несуразность прециозного стиля. Пародия непосредственно и метит в литературное продолжение этого культурно-бытового вкуса. Маскариль читает свой экспромпт-комплимент:

Ого! Какого дал я маху:
Я в очи вам глядел без страху,
Но сердце мне тайком пленили ваши взоры.
Ах, воры! воры! воры! воры!

(Пер. Н. Яковлевой)

Слушательницы в восторге, оценив изящество и непринужденность. Но автор не упускает случая привлечь внимание и к своим отдельным удачам:

М а с к а р и л ь. Обратили вы внимание, как начинается первая строка? Ого! В высшей степени оригинально. Ого! Словно бы человек вдруг спохватился: Ого! Возглас удивления: Ого!

Да, соглашается Мадлон: «Я бы предпочла быть автором одного этого Ого!, нежели целой эпической поэмы». Налицо все черты, так ценимые прециозной культурой: неожиданность, оригинальность, непринужденность творчества, в котором не должно быть труда, но лишь мгновенно обнаруживающий себя дар остроумия.

Мольер сыграл пародию на прециозность перед носителями этой культуры. Рискованно, но он победил. Выходя из театра, литератор Менаж сказал знаменитому блюстителю литературных правил и поэту Шаплону: «Мы с вами одобряли все те глупости, которые были здесь только что так остроумно и справедливо осмеяны; но поверьте мне, нам придется сжечь то, чему мы поклонялись, и поклониться тому, что сжигали».

Это была счастливая и полная, ибо пришедшаяся чрезвычайно ко времени победа. Людовик XIV спешил расстаться со стилем, так кстати побежденным Мольером, как с напоминанием о фрондерах, над которыми он восторжествовал на поле боя, в парламенте и которых теперь предстояло превратить в совершенных придворных совершенного двора. В этом смысле реформа нравов, затеянная Мольером, была уместна в королевском плане преобразований. Труппа Мольера получает королевский пенсион и с 1660 года играет во дворце Пале-Рояль (после того как из-за происков врагов здание Пти-Бурбон было снесено).

Преподав веселый урок двору (смеялись все, и даже те, кому было не до смеха), Мольер обратил свою речь к городу: «Урок мужьям» (*L'Ecole des maris*; 1661) и «Урок женам» (*L'Ecole des femmes*; 1662). В первой комедии — семейная история двух братьев: разумный Арист и ревнивый, подозрительный Сганарель (уже по имени можно предположить его характер — глупец, простак). Первый счастлив, второй обманут.

В «Уроке женам» Арнольф решил не полагаться на удачу в выборе жены, а воспитать ее для себя, взяв для этого скромную деревенскую девушку. Первая же встреча Агнессы с любезным молодым человеком Орасом разрушает воспитательный план. Природа все равно возьмет свое. Очень вероятно, что этот урок Мольер вынес из слышанных в юности лекций Гассенди. Однако лекции лекциями, а теперь его семейные комедии приобретают и личный оттенок: ведь он только что женился на воспитанной им младшей сестре своей многолетней подруги — Арманде Бежар. Между ними двадцать с лишним лет разницы. Увы, брак оказался не слишком счастливым, а к тому же породил массу слухов: была ли Арманда действительно сестрой или, может быть, дочерью Мадлены? Тогда от кого — уж не от Мольера ли?

Сплетня и по сей день неотвязно тянется за биографией Мольера, хотя известно даже, кто ее придумал — премьер труппы Бургундского отеля Монфлери, злобный, несмотря на свою необъятную толщину. Он настолько толст, что его в один вечер никак не отдубасишь, — острил по этому поводу друг юности Мольера писатель Сирано де Бержерак (о нем будет написана знаменитая пьеса Э. Ростаном).

Репутацию Мольера начинают в это время чернить не только театральные сплетники. За «Уроками» последовала первая кампания обвинения его в нарушении как эстетических, так и нравственных законов. Мольер ответил пьесами, вынеся обсуждение прямо на сцену. В «Критике «Урока женам»» (1663) он предста-

вил спор в гостиной, где насмешнику-маркизу и ученому педанту-сочинителю отвечают шевалье Дорант и молодая светская дама, которая не читала Аристотеля, но судит с позиции здравого смысла. Они защищают Мольера.

Сразу после «Критики» Мольер написал еще более блистательный ответ — «Версальский экспромт», поставленный как репетиция спектакля. Все актеры выведены под своими настоящими именами. Они следуют в своих суждениях здравому смыслу, а не предрассудкам морали и школьной поэтики.

Тучи сгущаются, но для Мольера все еще ярко светит солнце, ибо за ним поддержка молодого короля. Именно Мольер приглашен быть постановщиком блистательного действия в Версале в мае 1664 года. К этому случаю им написана комедия «Докучные». Вторую комедию он не успел закончить: в Версале были представлены лишь три действия «Тартюфа».

Уроки, которые в течение первых пяти лет своего пребывания в Париже Мольер преподавал обществу, начались с насмешки над прециозностью, порока — свойственного высшему классу или его подражателям. Картина нравов ширилась с каждой новой комедией, и вот теперь под прицелом порок века — *лицемерие*. Те, кто сочли себя задетыми, заявили, что автор оскорбил благочестие. Этого следовало ожидать: иначе они не были бы лицемерами. В предисловии к своей пьесе Мольер свидетельствует:

«Щеголи, жеманницы, рогоносцы и лекари покорно терпели, что их выводят на подмостки, и даже притворялись, что списанные с них персонажи забавляют их не меньше, чем прочую публику. Но лицемеры не снесли насмешек; они сразу подняли переполох и объявили из ряда вон выходящей дерзостью то, что я изобразил их ужимки и попытался набросить тень на ремесло, к коему причастно столько почтенных людей».

Высокая комедия

Помимо предисловия текст пьесы предваряют три прошения к королю. Они были отправлены в разное время с просьбой защитить автора, посягнувшего «на, несомненно, один из самых распространенных, невыносимых и опасных пороков» века. Так Мольер определил лицемерие в первом прошении. Оно написано в конце августа 1664 года, после того как еще не завершенная пьеса была осуждена и запрещена, а один из парижских священников потребовал отправить ее автора на костер. За отдельными выпадами стояла влиятельная сила — Общество Святых Даров,

патронируемое самой королевой-матерью. Их целью было следить за общественной моралью, выдвигая идеалы те же самые, что на словах исповедует Тартюф: благочестие, воздержание, смирение, милосердие.

Разве идеалы подвергает сомнению Мольер? В первом же прощении королю он подчеркивает, что принял все предосторожности к тому, чтобы «противопоставить выведенного мною лицемера человеку истинно благочестивому...». Но ничто не возымело действия: лишь после смерти королевы-матери 5 августа 1667 года Мольер добился права показать смягченный вариант пьесы под названием «Обманщик», где герой вместо полумонашеского одеяния был облачен в светский камзол. И опять предосторожности тщетны: на следующий же день Мольер получает от парижского суда запрет на постановку. Тогда со вторым прощением он отправляет двух актеров в ставку короля, находившегося при действующей армии во Фландрии.

Лишь в 1669 году после пяти лет борьбы «Тартюф» был показан в нынешней редакции (предыдущие до нас не дошли). Успех был полным, но попытки запретить пьесу и на этом не прекратились. История постановки — свидетельство остроты, с которой Мольер диагностировал общественные пороки. Актуальные произведения часто не могут пережить своего времени. Не такова судьба «Тартюфа». Имя ее героя, образованное Мольером от старого французского глагола *truffer* — *обманывать*, стало нарицательным для лицемера. А сама пьеса представляет собой шедевр мировой драматургии.

Пожалуй, первое, что поражает в «Тартюфе», это блеск диалога, виртуозное мастерство сценической речи. Кажется, что в хоре семейной перебранки, открывающей действие, каждый голос различим с определенностью даже не драматического, а музыкального звучания. Невольно возникает сравнение с оперой, тем более уместное в этот момент расцвета оперного искусства. Итальянская опера, серьезная и комическая (буфф), популярна при европейских дворах. Во Франции рождается и своя опера. Ее создатель Жан-Батист Люлли сотрудничает с Мольером в постановке придворных торжеств и напишет музыку к нескольким его балетам.

Драматические сцены «Тартюфа» выстроены как дуэты, трио, квартеты. В первой сцене основную партию ведет госпожа Пернель, матушка хозяина дома Оргона, на два дня отбывшего в деревню. Она в гневе покидает дом сына, но прежде выдает сполна каждому из домочадцев за то, что, забыв собственные пороки,

они все ополчились против святого человека Тартюфа, нашедшего пристанище у Оргона.

Слепота матери комична, слепота ее сына, сменяющего ее на сцене, исполнена зловещего абсурда. Увлечение Оргона Тартюфом таково, что в XX веке позволило критикам увидеть в нем едва ли не первый случай энтузиазма, который испытывает человек толпы перед созданным им культом великой личности. На вопрос вернувшегося Оргона о домочадцах горничная его дочери Марианы Дорина рассказывает о жестокой головной боли у его жены Эльмиры. Дорина говорит об Эльмире, а Оргон спрашивает о Тартюфе. Он пропускает мимо ушей слова о страданиях Эльмиры, но на каждое известие о Тартюфе (уплел двух жареных цыплят и окорок, храпел до бела дня) прочувствованно откликается: «Бедняга».

Стол и постель обеспечены Тартюфу, но и пользуется он ими, как видно, от души. Привязанность к нему хозяина, которую Тартюф первоначально завоевал услужливой лестью, поддерживается образом смирения и благочестия. Всеобщая нелюбовь к Тартюфу — лишний аргумент в его пользу в глазах Оргона, ибо он воочию убеждается, какие страдания и гонения тот претерпевает. В первом действии происходит размежевание позиций в отношении к еще незримому герою. Во втором чувство Оргона стремится найти вполне материальное воплощение: оказывается, он готов расторгнуть помолвку его дочери с любезным ей Валером и выдать ее за Тартюфа.

Мариана, покорная дочь, убита известием и почти потеряла дар речи. Зато им вполне владеет ее горничная Дорина. Ее безмолвия доведенный до белого каления Оргон добивается — да и то не вполне — лишь строгим приказом: молчать! Дорина не только говорит, она действует. Она мирит и подбадривает нехотят поссорившихся влюбленных; охлаждает пыл сына Оргона Дамиса, который готов «приструнить» Тартюфа подручными средствами и тем самым совсем испортить дело; она собирается от имени всех домочадцев потолковать с Тартюфом и объяснить, что ему не на пользу всеобщая ненависть; и, наконец, она первой понимает, на какой слабой струнке Тартюфа удобнее всего будет сыграть: он «втюрился» в госпожу — в Эльмиру.

Дорина — один из самых блестящих сценических характеров, созданных Мольером. Этот типаж чуть более столетия спустя получит замечательное продолжение во французском театре в образе *Фигаро*, вездесущего, неунывающего, исполненного жизненной энергии простолюдина. Это один из тех образов у Молье-

ра, которые делают его в своем времени писателем, предсказывающим идеалы и литературный стиль следующей, просветительской, эпохи с ее общей тенденцией в направлении демократизма, ломающего как социальную, так и литературную иерархию. Можно сказать, что Дорина — главное действующее (она едва ли не единственная, кто действует!) лицо первых двух актов комедии. В начале третьего акта, наконец, предстанет тот, чьим именем пьеса названа.

Даже в трагедии явление героя, чей выход готовится как событие, исполненное торжественного смысла, не приходится ждать столь долго. Мольер объяснял эту отсрочку (первое прошение королю) тем, что хотел уничтожить все сомнения и снять возможные кривотолки относительно того, кого увидит зритель. Лицемера! Если кто-то еще внутренне продолжает ожидать встречи с существом жалким и слабым, то он должен быть совершенно разубежден. Да, первые слова Тартюфа, обращенные к его слуге (который подстать своему хозяину), исполнены смирения, но вид, голос должны совершенно не соответствовать смыслу сказанного. У него, продолжая оперную метафору, басовая партия. А облик (здоров, румян и дороден — описание Дорины) напоминает шекспировского Фальстафа с его непомерной утробой или сластолюбивых монахов из «Декамерона» Боккаччо. Первый эффект, подготовленный и всем тем, что мы уже знаем о Тартюфе, — резко комическое несовпадение голоса, облика героя и произносимых им слов:

Лоран! Ты приberi и плеть и власяницу.
Кто спросит, отвечай, что я пошел в темницу
К несчастным узникам, дабы утешить их
И лепту им вручить от скудных средств моих.
(III, 2; пер. М. Донского)

Восставший от сладкого сна на пуховом ложе, Тартюф дает понять, что вовсе не спал, а долгим самобичеванием изнурял плоть. Любитель жизни, он зарабатывает на ее радости показным отказом от них. Однако его тайна раскрыта. Да он сам, не ожидая пока для него расставят сети, попадаетея в собственную ловушку, куда пытается завлечь Эльмиру. В первый раз это ему сходит с рук. Как и предупреждала Дорина, все испортила горячность Дамиса. Оргон верит не ему, а Тартюфу. В результате Дамис лишен наследства и изгнан; Мариана предназначена для Тартюфа, которому написана дарственная и на дом Оргона. Этой дарственной мошенник воспользуется, после того как Оргон, спрятанный под столом, все-таки удостоверится, что названный брат и

задушевный друг за его спиной пытается соблазнить его жену. Тартюф изгнан, но присылает представителя закона с предписанием Оргону и его семье очистить дом. Тут прозревает даже госпожа Пернель. Увы, кажется, уже поздно, и Тартюфа ожидает полный триумф...

Комедия должна иметь счастливый финал, а зло в ней должно быть наказано. Офицер, как полагает Тартюф, явился, чтобы довершить падение Оргона, принявшего на хранение бумаги своего друга, видимо, некогда замешанного в событиях Фронды и отправившегося в изгнание. Эти бумаги Оргон также доверил Тартюфу. Но король милостив. За прошлые заслуги он прощает Оргона. Королю известны и прошлые деяния Тартюфа, не более честные, чем те, что представлены на сцене. Несостоявшийся апофеоз лицемерия сменяется апофеозом королевского милосердия. Жест, необходимый для Мольера ввиду многих сложностей, с которыми пьеса столкнулась на пути к зрителю, и влиятельности ее противников.

Создание «Тартюфа» по не зависящим от автора причинам растянулось на пять лет. Попутно приходилось работать над другими пьесами, которых ожидала труппа. На все, что писалось в те годы, лег отсвет «Тартюфа». В первую очередь это касается двух высоких комедий, которые вместе с ним составляют своего рода трилогию — величайшее творение Мольера. В феврале 1665 года поставлен «Дон Жуан». В июне 1666-го — «Мизантроп».

«Дон Жуан» написан прозой, что было не принято в жанре высокой комедии. Иногда это объясняют нехваткой времени: Мольер торопился заменить запрещенного «Тартюфа». Возможно и иное объяснение: высота и величие этой комедии достигаются снижением, пародийным переименованием самых высоких ценностей: любви земной и небесной. Пьеса прошла пятнадцать раз и была снята.

Драматическую обработку легенды о безнравственном покорителе сердец Дон Жуане (с тех пор имя героя стало нарицательным) за 30 лет до Мольера осуществил испанский драматург Тирсо де Молина. Мольер дал сюжету новый поворот, сделав безнравственность Дон Жуана лишь частью его вольнодумства, простирающегося вплоть до безбожия. Именно так в первой же сцене считает и слуга Дон Жуана Сганарель. Слугу играл сам Мольер, хозяина — Лагранж. И тот и другой поражают неоднородностью своих характеров, способностью к неожиданным речам и поступкам.

Слуга — как будто бы традиционный простак, но он хитроват, плутоват, трусоват и, безусловно, жаден. Пьеса кончается его

отчаянным воплем: «Мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье!» — Эпитафия Дон Жуану, провалившемуся в преисподнюю. Такой исход, впрочем, Сганарель предрек еще в первой сцене. Для простака он вообще очень проницателен. Замечательный комический эффект этого характера порождается тем, что Сганарель здесь все время балансирует на грани своей простоватости, переступая ее. Находясь вблизи своего необычного господина, Сганарель примеряет к его поступкам ходячие истины, чтобы убедиться, что они не работают. Выбитый из привычной колеи, он пробует проповедовать, рассуждать, искренне сочувствовать очередной жертве Дон Жуана или даже попытаться спасти ее, как в случае с крестьянкой Шарлоттой. Однако с появлением хозяина Сганарель идет на попятный или вовлеченный в спор терпит поражение. Именно так случается, когда он пытается со всей непреложностью доказать существование Бога. Ведь должен был кто-то создать и землю, и небо, и человека, который может так замечательно рассуждать:

Сганарель. Разве это не поразительно, что вот я тут стою, а в голове у меня что-то такое думает о сотне всяких вещей сразу и приказывает моему телу все что угодно? Захочу ли я ударить в ладоши, вскинуть руки, поднять глаза к небу, опустить голову, пошевелить ногами, пойти направо, налево, вперед, назад, повернуться... *(Поворачивается и падает.)*

Дон Жуан. Вот твоё рассуждение и разбило себе же нос *(III, 1; пер. А. Федорова)*.

Диапазон контрастов в характере самого Дон Жуана еще шире. Почитаемый обманщиком, он необычайно прямодушен, что и доказывает сразу же, когда своей последней жене (он женится на каждой покорившей его сердце женщине) донне Эльвире признается, что покинул ее, ибо более не любит. Он верен любви, полагая, что вся ее прелесть — в переменах. Чувство чести не позволит Дон Жуану видеть, как в лесу трое разбойников нападают на одного дворянина. Дворянин окажется Дон Карлосом, братом Эльвиры, разыскивающим именно его, Дон Жуана, чтобы наказать за оскорбление, нанесенное семье. Вызов принят, но поединок не произойдет: когда Дон Карлос явится, чтобы получить удовлетворение, он встретит совершенно иного человека. Дон Жуан стал лицемером и по всем своим счетам предлагает взыскивать с неба.

Это перевоплощение, от которого выдавший виды Сганарель исполнился не ужаса, а отвращения, — маска. Модный и такой

удобный, по словам Дон Жуана, порок: «Роль человека добрых правил — лучшая из ролей, какие только можно сыграть. В наше время лицемерие имеет громадные преимущества» (V, 2).

Это превращение делает двусмысленным финал. Кого увлекает в преисподнюю Статуя Командора (некогда убитого на поединке Дон Жуаном) — вольнодумца или лицемера? Кто был наказан? Ведь пятый акт изменил тему пьесы, превратив ее в дополнение к «Тартюфу»: как будто представлен механизм того, как и почему овладевают мастерством лицемерия в качестве благопристойного прикрытия любовного порока.

Завершает трилогию и тему «Мизантроп». Пьеса о человеке, не приемлющем лицемерия, страдающем от любого его проявления, способном обрушить обличительный монолог на своего друга Филинта, всего-то любезно ответившего на приветствие пустого человека. Еще более страдает Альцест (его роль играл сам Мольер) от собственной любви к кокетке Селимене, принимающей и его любовь, и ухаживание еще нескольких кавалеров, а за спиной злословящей о каждом из них. Что остается ему? Бежать:

А я, измученный, поруганный жестоко,
Уйду от пропасти, царящего порока,
И буду уголок искать вдали от всех,
Где мог бы человек быть честным без помех.
(V, 8; пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Параллель с грибоедовским Чацким возникает не случайно. Чацкий — прямой потомок Альцеста и в том, что касается ума, и в отношении его горестных последствий. Нравственная непримиримость делает порой Альцеста неуместным в обществе, а отсюда комичным. Впрочем, на этот счет есть объяснение писателя следующей эпохи, Просвещения, Жан-Жака Руссо: «Везде, где Мизантроп смешон, он лишь исполняет долг порядочного человека».

Мольер с его доверием к человеческой природе и пониманием ее оказался близок следующему веку — Просвещению, как, впрочем, и предыдущему — Возрождению. Но его собственный век — время опасливого отношения к природе, которой, необходимо подражать, но ограничивая себя массой правил и условностей. Степень развития личности, ее свободы, вначале казавшаяся прекрасной, затем потрясла своими последствиями и вызвала кризис гуманизма. Гамлетовский вопрос обретает в условиях XVII века форму: *быть или казаться?*

Характер и маска

О характере в драматургии классицизма чаще всего можно услышать, что он одномерен и что он не развивается. Принято ссылаться в подтверждение этого мнения на Пушкина:

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера...» (Пушкин А.С. Table-talk).

Переведем цитату на этом месте, непосредственно относящемся к Тартюфу. Лицемер — и только! Но совершенный ли лицемер? Совершенство Тартюфа в своем ремесле было поставлено под сомнение еще современником Мольера Лабрюйером в его «Характерах»: разве истинный лицемер станет волочиться за женой покровителя, разве он выберет для себя дом, где есть сын-наследник и дочь на выданье? Нет, ибо опасность шума, огласки, разоблачения слишком велика. Лицемер — «гроза двоюродных братьев и сестер, племянников и племянниц, верный друг и поклонник богатых дядюшек; он считает себя законным наследником всех богатых и бездетных старцев...».

На это мнение Лабрюйера в ХХ веке ответил известный немецкий исследователь литературы Эрих Ауэрбах: Мольер не имел в виду изобразить совершенного лицемера. Главный смысл и комический эффект этого образа достигнуты путем контраста «между ролью святоши, которую разыгрывает Тартюф, и природным характером Тартюфа», здоровяка-мужлана. Мольер «гораздо менее типизирует и гораздо индивидуальнее схватывает действительность, чем большинство моралистов его времени»¹.

Пушкинская сравнительная характеристика очень верно противопоставляет две эпохи — шекспировскую и век классицизма — в том, как они видят и оценивают человека. Однако внутри классицизма есть свои градации, зависящие от жанра и индивидуальности авторов. Одно дело — нравоописательная проза, исследующая не людей, а характеры — отвлеченные, собирательные типы. Там скупой скуп, а лицемер лицемерен — и только!

¹ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 363—364.

Так же одномерны драматические маски, которые прирастают настолько, что становятся ликом-амплуа актера. С них начинал и Мольер. Но в зрелом творчестве он любит усложнить амплуа вплоть до выхода из роли, как это происходит со Сганарелем в «Дон Жуане». Еще ранее Мольер начал извлекать комический эффект из несовпадения маски и человеческого лица, к которому она примеривается. Так было в «Смешных жеманницах», так будет в «Мещанине во дворянстве» (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670), одной из поздних комедий. Маска — дворянин, сущность — мещанин. Маска, несмотря на все усилия, никак не становится лицом.

В цикле высоких комедий Мольер делает это несовпадение основной проблемой. Для этого он берет порок века — лицемерие. В «Тартюфе» оно уже не внешнее, не маска, а страсть — свойство души героя. Дана ли она сразу во всей полноте и окончательно? Нет, мы узнаём ее по мере того, как эта страсть обнаруживает себя, подчиняет себе все жизненное пространство и, как кажется, уверенно приближается к финалу. Здесь нет развития в смысле изменения, эволюции, но оно есть в смысле осуществления, развертывания, проецирования характера вовне вплоть до того, что он грозит стать характером всеобщим, всемирным. Именно так будет воспринимать окружающий мир Альцест в «Мизантропе»: все ложное, кажущееся и ничего искреннего, человеческого.

Отвечая на вопрос *быть или казаться*, герои Мольера не колеблются в выборе. Тартюф и Дон Жуан выбирают казаться, чтобы быть, понимая, что их природным склонностям можно осуществиться лишь под благовидным прикрытием. Альцест, напротив, хочет, чтобы каждый был самим собой. Повсюду встречая лицемерие, он становится мизантропом. А что автор? Он возмущен вместе со своим героем, но свободен от его мизантропии, ибо за искажениями природы человека не теряет доверия к человечности. Альцест слепо предан собственной страсти, следуя которой он готов осудить человека вообще. От однообразия пороков и страстей у Мольера есть лекарство, которым не обладает Альцест, — смех. Оно природное и человеческое.

В последние самые тяжелые годы Мольер продолжает писать комедии, чтобы поучать, развлекая: «Скупой» (1668), «Мещанин во дворянстве», «Ученые женщины» (1672), «Мнимый больной» (1673). Король все более склоняется к святошам; враги продолжают чернить имя Мольера; дома нет семейного мира и покоя. Но остается театр. Когда-то в юности Мольер назвал свой театр бли-

стательным, теперь он его сделал таким. В нем есть все: блеск ума, фарс, балет, как того требует придворный вкус. Автор смешит и смеется, в том числе и над собой. Тяжело больной Мольер пишет «Мнимого больного», играет в нем центральную роль, но лишь в трех спектаклях. Четвертого он не доиграл. Мольера унесли со сцены, через полчаса пошла горлом кровь, и он умер, не успев получить покаяние. На этом основании святоши отказали ему в христианском погребении. Потребовалось слово короля, чтобы похоронить Мольера.

Через семь лет после смерти великого драматурга, в 1680 году, Людовик XIV издает указ, по которому труппа Мольера соединяется с труппой Бургундского отеля и возникает новый театр, с тех пор один из самых славных в мире — Комеди Франсез. Дом Мольера, величайшего из создателей комедий.

ЛИТЕРАТУРА

Мольер. Пьесы; Критика и комментарии; Темы и развернутые сочинения; Материалы для подготовки к уроку / Сост. и коммент. Н.Я. Мировой. М., 1997.

Ауэрбах Э. Святоша // Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976, 2000.

Бордонов Ж. Мольер. М., 1983.

Бояджиев Г.Н. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967.

Булгаков М. Жизнь господина де Мольера (многократно издавалась).

Роман эпохи Просвещения

Воспитательный роман

Большое повествовательное произведение в прозе с вымышленным сюжетом появилось задолго до эпохи Просвещения. Однако именно *просветительский роман* утвердил себя в качестве основного жанра, самым фактом своего существования перевернув всю систему жанров, закреплённую поэтикой. Трактаты по поэтическому искусству учили, что проза в целом стоит гораздо ниже поэзии, а новые формы — от эссе до романа — и вовсе не предусмотрены. Роману на практике предстояло доказать свое литературное достоинство.

Его создателями принято считать французских и английских писателей: Лесажа, Прево, Дефо, Свифта, Ричардсона, Филдинга... Мы считаем, что они писали романы. Они же этим словом не пользовались и называли свои произведения «приключениями», «дневником», «жизнью», а чаще всего — «историей».

Слова *роман* избегали вполне сознательно, поскольку французское *roman*, как и английское *romance*, подразумевали со времён Средневековья рыцарское повествование, а затем в XVII веке — прециозную любовную историю. В 1752 году известный государственный деятель и мемуарист лорд Честерфилд писал своему сыну, имея в виду такого рода произведения и их героев: «... я не перестаю поражаться, что на свете есть еще такие праздные люди, которые могут писать или читать эти бесконечные перепевы одного и того же. В прошлом столетии это, однако, было привычным занятием для тысяч людей, и до сих пор еще этим втайне занимаются юные девушки и чувствительные дамы, которые, впрочем, не любят в этом признаваться. Томящаяся от любви девица находит в капитане, в которого она влюблена, храбрость и все совершенства нежного и доблестного Орондата, и не одна чувствительная леди говорит на языке томной Клелии с героем,

от которого она вместе с тою же Клелией ожидает вечной любви или жалуется на то, что любовь не длится вечно...» (пер. А.М. Шадрина)¹.

Подобные «романы» постоянно становились предметом пародии. Пасторальную историю рассказывали, подставляя на место условных пастушков образы подлинных простолюдинов, а прециозные отношения переносили в буржуазную гостиную точно так, как это сделал Мольер в «Смешных жеманницах» и «Мещанине во дворянстве».

Пародия на прециозный роман родилась во Франции едва ли не одновременно со своим объектом. В 1620-х годах Шарль Сорель создает несколько комических повествований, одно из них называется «Антироман, или Сумасшедший пастух» (1627) — о пастухе, начитавшемся пасторально-галантной прозы. В 1651 году Поль Скаррон пишет «Комический роман», а спустя 15 лет смеховой мотив в названии подчеркивает Антуан Фюретьер — «Буржуазный роман, или Комическое сочинение» (1666). Однако Фюретьер уже выходит за пределы пародии и комического. Роман вступает в серьезный диалог с жизнью, с которой он не сразу находит общий язык. Вначале трудно решить, кто глупее и комичнее — Никодем, мещанин по рождению, который «по утрам бывал адвокатом, а вечером кавалером», или не владеющая учтивым языком хорошенькая Жавотта. В церкви, где Жавотта собирает пожертвования от прихожан, Никодем нашел случай заговорить с ней:

«— Мадемуазель, при ваших достоинствах и красоте вы, вероятно, очень много собрали?»

— Увы, — простодушно ответила Жавотта, извините меня сударь, но я только что пересчитала мой сбор с отцом казначеем; вышло всего лишь 64 ливра 5 су, а мадемуазель Анриетта собрала в прошлый раз 90 ливров...

— Когда я упомянул о вашем успехе, — возразил Никодем, — я имел в виду не только милостыню, которую вы собрали для бедных или нужд церкви; я разумею также пользу, которую вы извлекли для самой себя.

— Что вы, сударь, уверяю вас, что для себя я ничего не оставила, — воскликнула Жавотта. — Я отдала все до единого денье. Неужели вы полагаете, что я могу поживиться за счет церкви?..

¹ *Честерфилд*. Письма к сыну. М., 1971. С. 211.

— Я говорю не о золоте и серебре, — возразил Никодем, — я хочу сказать, что не было в храме ни одного человека, который, опуская в вашу чашку монету, не отдал бы вам в то же время и сердца.

— Не знаю, что вы такое говорите насчет сердец, — ответила Жавотта. — Я ни одного не нашла в кружке».

За этим следует авторская ремарка: «Но как прикажете красиво сыграть в мяч с партнершей, которая загоняет все мячи под веревку». Когда Жавотте встретится партнер более искушенный в этой игре и пришедшийся ей по сердцу, она попросит для прочтения модный роман «Астрея». Ей не составит труда овладеть языком прециозной страсти и принять ее правила игры вплоть до бегства из дома. Таким образом, роман способствует воспитанию чувств и оказывается способным вторгаться в жизнь, создавая весьма драматические ситуации.

Если прециозный роман не терпел жизненной прозы и строил свой вымышленный мир, то новый роман заинтересован повседневностью и претендует на подлинность. «... Я расскажу вам без затей и не погрешая против истины...» — обещает Фюретьер. С этим намерением, отчасти осуществленным, он вполне мог бы занять место одного из родоначальников современного романа. Тем что Фюретьер, бросив вызов академии и вызвав ее возмущение, составил словарь современного французского языка, как и подобает романисту, гораздо шире открывший доступ современной речи, чем это предполагали сделать академики. Однако Фюретьер числится, скорее, в ряду предтеч просветительского романа. В том не его вина. Просто во Франции его открытия не были непосредственно продолжены. Создания новой формы не последовало, интерес к современности реализовался по уже существующему образцу испанского плутовского романа, широко переведенного на французский язык и давшего блестящее продолжение в творчестве А.Р. Лесажа, автора «Хромого беса» (1707) и «Истории Жиль Блаза из Сантильяны» (1715—1735).

Плутовской роман умел во всем разнообразии представить жизнеописание героя. Этим он предваряет просветительский роман, но уступает ему в разработке характеров, в способности увидеть мир в свете новой философии. Просветительский роман разовьет богатую повествовательную технику, основанную на гораздо более сложных отношениях между автором и героем. Это произойдет в Англии.

Преимущество английского романа состояло в том, что почва для него была подготовлена и в философии Джона Локка, осно-

вой познания считавшего опыт, и в малых жанрах документальной прозы: эссе и памфлетах. В них вырабатывается интерес к современности, вкус к подлинному факту. Документальность решительно меняет повествовательный стиль, небывало приближая его к речевому слову, что способствует изображению характеров в их индивидуальном своеобразии.

Накануне рождения нового романа эссеист Ричард Стил с презрением говорит о *romances* и *novels*, которые дурят людям головы (Зритель, 1711. № 254). Первое из этих слов относится к старым любовным историям, второе — к разного рода сенсационным повествованиям, таким, как биографии знаменитых преступников, в спешке писавшиеся поденными журналистами. Для того чтобы слово *novel* стало обозначать роман (как это и случится), должна была возникнуть повествовательная форма, которая будет одновременно и любовной историей, и захватывающим рассказом о современности и не уступит эссе в свободе владения словом, в разнообразии авторской мысли.

Когда это произойдет? Создание просветительского романа растянется на четверть века. Первыми по времени произведениями английской просветительской прозы, которые мы называем романом, были книги Дэниела Дефо и Джонатана Свифта.

Свифт никогда не называл Дефо писателем, но лишь — пиской. Когда же тот выпустил «Приключения Робинзона Крузо», Свифт ответил собственным романом-памфлетом «Путешествия Гулливера» (1726), который может быть прочитан как пародия на Робинзона с его претензией на безусловную достоверность и документальность, с его верой в то, что разумная деятельность будет способствовать нравственному совершенствованию человека. Свифт куда более скептически оценивает нравственность и разумность современного человека, а заодно и значение новой повествовательной манеры.

Одно общее обстоятельство бросается в глаза в творческой биографии Свифта и Дефо: оба написали свои первые (а Свифт и единственный) романы, когда им было под шестьдесят. За плечами — бурная жизнь и многие десятки произведений, созданных в жанрах документальной публицистики. Естественно, что этот предшествующий опыт они не могли не передать роману. В том, что Дефо, начиная с «Робинзона», на протяжении десяти лет до самой смерти писал романы, никто не сомневается. Со Свифтом дело обстоит сложнее. Так, автор фундаментального исследования о романе эпохи Просвещения А. Елистратова считает «Путешествия Гулливера» памфлетом. Аргументация такова: здесь нет

еще личности, ибо Гулливер — условная, марионеточная фигура. Раз нет личности, то это еще не *роман воспитания*, каковым он будет у просветителей. Иногда на это возражают, что Свифт, действительно, создал необычный для просветителя роман, в котором главная тема не нравственная, а политическая, — *роман о государстве* (И. Дубашинский).

Можно возразить и на это: нравственные размышления у Свифта все время присутствуют, хотя бы в связи с йэху, и для Гулливера опыт увиденного не проходит бесследно — герой меняется. Однако в этом споре важнее ответа сам факт сомнения, показывающий, что романная форма в этот момент лишь формируется на пути от документальной прозы: то ли уже роман, то ли еще памфлет?

Победа нового жанра была в этот момент отнюдь не безусловной. В Англии, обогнавшей остальные страны в деле создания как просветительской философии, так и литературы, ситуация на протяжении первой трети века складывалась следующим образом. В первые полтора десятилетия преобладают публицистические жанры: памфлет и эссе. На протяжении 1720-х годов создаются романы Дефо и Свифта, знаменующие рождение романа.

Современный роман начался с *плутовского сюжета* у Лесажа, с приключений и путешествий у Дефо и Свифта. Во всех этих случаях новизна авантюрного сюжета была подсказана современностью обстоятельств, в которых он разворачивался. Лишь в первый момент роман был настолько поглощен тем, что обживал это новое для себя пространство, что как будто забыл о присущей ему с рыцарских времен любовной интриге. Едва обжившись, он уже не смог без нее обойтись. В 1731 году аббат Прево публикует «Историю кавалера де Грие и Манон Леско», в 1740-м Сэмюел Ричардсон — свой первый роман «Памела, или Вознагражденная добродетель». С пародии на Ричардсона начнет Генри Филдинг (1707—1754), тот, кому предстоит развернуть форму просветительского романа во всем блеске и полноте.

Ричардсон подхватывает романский прием своих предшественников: он также предлагает повествование в форме документальной прозы, но не дневника или мемуаров, а в форме письма. *Эпистолярный роман* позволяет расширить сферу проникновения во внутренний мир личности. Дефо и Свифт были сосредоточены на том, что делают и видят их герои. Ричардсон показывает, как они чувствуют. Это сделало его самым популярным романистом в своем веке, предшественником чувствительности и *сентиментализма*. К началу XIX века Ричардсон устарел, показался

растянутым и скучным: в пушкинскую эпоху об одном из его героев, сэре Грандисоне, вздыхают как об увлечении своей молодости сверстницы матери Татьяны Лариной. В XX веке о Ричардсоне вновь вспомнили, назвав родоначальником психологической прозы.

Героиня его первой любовной истории не принцесса или графиня, а простая девушка Памела Эндрус, находящаяся в услужении в доме молодого сквайра, обозначенного в романе лишь инициалом Б. Девушка приглянулась хозяину. Он пытается ее соблазнить. Она пытается сохранить добродетель, ищет помощи, о чем и пишет письма. Сквайр не гнушается никакими средствами, но Памела упорствует. Это продолжается на протяжении трех томов. В конце концов, как явствует из названия, добродетель восторжествовала и должна быть вознаграждена. Сквайр женится на Памеле.

Роман сразу же завоевал читателя. Вот почему Филдинг решил ответить — своим романом «История Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» (1742) с подзаголовком «Написано в подражание манере Сервантеса, автора Дон Кихота». Упоминание Сервантеса — указание на реального учителя-предшественника. Если для Свифта был ближе сатирический, громоподобный Рабле, то Филдинг в традиции ренессансного романа выбирает Сервантеса и смотрит на мир глазами донкихотствующих героев, добрых, наивных, чудаковатых и при этом непоколебимых в своих убеждениях. Впрочем, рядом с героем присутствует фигура автора, сочувствующего ему, но не всегда прячущего ироническую усмешку.

Героем своего романа Филдинг сделал брата Памелы — Джозефа Эндруса. Как и полагается в пародии, ситуация повторяется: Джозеф находится в услужении в богатом доме и страдает от домогательств хозяйки, которая, обиженная непонятливостью Джозефа, изгоняет его из поместья. В сюжет входит столь важный для просветительского романа *мотив странствия по большой дороге*, где встречаются самые разные люди, откуда видна жизнь не с парадной, а с обыденной стороны. Джозефа не оставляет в беде его друг — сельский пастор Адамс, своеобразный английский Дон Кихот.

По заданной Ричардсоном схеме хозяйка Джозефа (ее муж к этому времени умер) делает ему предложение, от которого он отказывается, ибо любит служанку. Не возымели действия и уговоры прибывшей со своим мужем Памелы (сквайр Б. оказывается братом хозяйки, а его имя, скрытое Ричардсоном, комически рас-

крывается Филдингом — Буби, т.е. дурачок). Филдинг не против чувствительности. Он против того, чтобы она отождествлялась с добродетелью, определяемой в соответствии с правилами общественной морали, и вознаграждалась продвижением по социальной лестнице.

Филдинг иначе мыслит нравственную личность. Ее главная добродетель — *природная склонность к добру* (*natural goodness*), имеющая право на ошибку. Развить эту склонность — задача разумного воспитания. Естественной человечностью обладает уже Джозеф Эндрус, но в полной мере романый герой проявит себя в «Истории Тома Джонса, найденыша» (1749), где Филдинг дал законченную форму просветительскому *роману воспитания*. Сюжет напоминает сказку о двух братьях. Один из них кажется добрым, хорошим человеком, второй, Том Джонс, является таковым. Для того чтобы разобраться кто есть кто, понадобится целый роман в восемнадцати книгах.

Предваряя каждую из них, перед читателем является автор и беседует — о романе, о герое, о воспитании и о человеке вообще. *Авторское присутствие* — черта романной формы, отличающая ее от старого эпоса. Там автора не было, а было предание. Здесь автор настойчиво вступает в отношения с героем, с читателем. Игра с авторством началась в просветительском романе с момента его возникновения, когда Дефо и Свифт предлагали якобы подлинную рукопись, написанную героем, вводили личность издателя.

Филдинг прекрасно знает о том, что бросает вызов старому эпосу, создавая новый. Неоднократно возникают пародийные эпизоды: драки и потасовки описываются едва ли не гомеровским стилем. Присутствие автора — также момент, определяющий характер речевой свободы, присущий роману. Дальнейшее развитие формы, ее внутреннее самопародирование пойдет именно по этой линии — допущения уже не авторской свободы, а своеволия у Лоренса Стерна в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1766).

Рассказчик в этом романе весьма небрежен и забывчив, но если он не поместил посвящение там, где ему должно находиться, — в самом начале, он поместит его там, где о нем вспомнит. Главы могут обрываться на полуслове, чтобы возобновиться через несколько десятков страниц. Если у Филдинга автор появлялся перед каждой книгой, чтобы поболтать с читателем, то Стерн еще далее продолжает этот прием, оставляя пустые страницы, чтобы читатель мог заполнить их по своему разумению.

Филдинг пародировал эпос. Стерн пародирует просветительский роман, что свидетельствует о зрелости этой формы и исчерпанности его философии. Просветители создали роман воспитания, поскольку полагали, что естественная доброта человека должна получить должную обработку — образованностью, разумом. Стерн не разделяет просветительской веры в успех разума. Во всяком случае разумный воспитатель в его романе, отец главного героя Вальтер Шенди, все время сталкивается с какими-то непредвиденными обстоятельствами, хотя и имеет точный план относительно своего сына Тристрама. Вот только этого имени он терпеть не может, а оно-то и достается его сыну; вот только более всего он верит, что характер человека зависит от формы его носа, а нос-то сыну и попортила неопытная акушерка... Если уж все вспоминать, то еще при зачатии ребенка очень не вовремя за скрипела дверь (ее скрип будет постоянно прерывать самые возвышенные рассуждения Вальтера Шенди) и не ко времени били часы. А сколько всего непредвиденного будет нарушать разумное течение событий впоследствии, чтобы в конце концов вместо финала, вознаграждающего добрых, читателю предложили признание, что все рассказанное есть бесконечная история про белого бычка.

Автор иронизирует и как спасительным средством от неразумности жизни наделяет своего героя иронией. В честь него это средство будет названо *шендизмом*. Наступает новый этап эпохи Просвещения, тот, для которого Стерн подсказал имя названием своей второй книги — «Сентиментальное путешествие».

Подведем итог развитию просветительского романа. Он был подготовлен во Франции пародиями на прециозный роман. Затем Свифт пародировал Дефо, Филдинг — Ричардсона и старый эпос. Стерн написал жанровую пародию — на просветительский роман в целом...

Можно сказать, что это обычный способ литературного развития — в полемике. Это так. Однако настойчивость, с которой просветители-романисты, создавая новую жанровую традицию, реагировали на то, что сделано их предшественниками, имеет особый смысл. Роман возник вопреки нормативному мышлению, правила которого были закреплены в поэтиках раз и навсегда для каждого жанра. Для романа правил и образцов не существовало. Он представлял новую, открытую, «становящуюся» (М.М. Бахтин) форму. Каждый писатель оглядывался не на предписания, а на то, что сделано до него, спешил вступить в диалог с предшественниками, в процессе которого романная традиция и складывалась, утверждая себя.

Самим способом своего существования, своей свободой роман бросал вызов все еще властному классическому вкусу. История романа — это длящийся спор о романе, хотя, конечно, не только о нем, поскольку роман — это высказывание о современности и о ее проблемах. *Просветительский роман воспитания* стал инструментом полемики о нравственной природе и смысле деятельности человека.

Филдинг, по собственному выражению, превратил роман в зеркало, которое проносят по большой дороге. Современность во всем разнообразии своих нравов и характеров отразилась в романе — в *эпосе частной жизни*. В эпосе современности, героем которой выступает обычный средний человек, естественную склонность которого к доброте необходимо укрепить правильным воспитанием.

«Написано им самим...»: Дефо

«Робинзон Крузо» — этот роман читали все. Но даже тот, кому не довелось его прочесть, знает, о ком он: *о человеке на необитаемом острове*. Пережив кораблекрушение, английский моряк Робинзон Крузо перевез с еще не затонувшего судна все самое необходимое для жизни, построил жилище, научился выращивать зерно и печь хлеб, не забыл язык и законы человеческого общежития и сделал все, чтобы воспитать дикаря-людоеда Пятницу добрым христианином.

Но все ли помнят, что в романе предшествовало необитаемому острову и было после него? Куда и зачем направлялся Робинзон, когда его настигла буря? Как сложилась его жизнь по возвращении на родину, которую он покинет для новых странствий?.. Позвольте, каких еще странствий? О них ничего нет в романе. Нет, если считать, что роман состоит из одной части, безусловно наиболее популярной, но отнюдь не единственной. Ее полное название звучит так: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего 28 лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим» (пер. М.А. Шишмаревой и З.Н. Журавской, под ред. А. Франковского).

Прошло всего несколько недель после того, как в конце апреля 1719 года эта часть увидела свет, когда в августе последовали:

«Дальнейшие приключения...». А год спустя появилась третья часть: «Серьезные размышления, сопутствующие жизни и удивительным приключениям Робинзона Крузо с видением ему Ангельского мира» (1720).

В названии всех трех частей — неизменное указание, свидетельствующее о подлинности рассказа: «Написано им самим». Однако читательское доверие и интерес убывали от части к части. Сложилось даже мнение, что Дефо неэкономно эксплуатировал успех своего героя, продолжая его историю, которая по первоначальному замыслу не должна была выйти за пределы одной книги. Вторая часть известна менее, чем первая, издается редко, хотя для русского читателя она представляет несомненный интерес уже тем, что последнее путешествие Робинзона приводит его в Россию, которую он пересекает от китайской границы до Архангельска. Третья же часть почти забыта, а на русский язык никогда не переводилась.

Едва ли кто-нибудь усомнится в том, что Дефо, создатель современной прозы, остро сюжетной и занимательной, знал, как увлечь читателя. Если он собирался заработать на успехе первой части романа, то зачем так решительно изменил сюжет в третьей, от удивительных приключений перейдя к «серьезным размышлениям»? Быть может, стоит с большим доверием отнестись к автору и не забывать о том, что его роман состоит из трех частей и все три необходимы, чтобы понять судьбу героя, одного из самых популярных в мировой литературе.

История о человеке на необитаемом острове не придумана Дефо. О таких случаях повествовали многие предания, легендарные и подлинные. Ближайшим источником для романа послужила судьба моряка Александра Селькирка. Участник экспедиции адмирала Уильяма Дампьера, он поссорился с капитаном судна и в 1704 году попросил высадить его на одном из тихоокеанских островов архипелага Хуан-Фернандес. Прошло 4 года и 4 месяца, прежде чем капитан Вудс Роджерс забрал Селькирка. И Дампьер и Роджерс рассказали об этом в своих путевых записках, тогда же изданных, а свидетельство Роджерса появилось и отдельной брошюрой «Превратности судьбы, или Удивительные приключения Александра Селькирка, написанные им самим». Те, кому не удалось познакомиться с этими книгами, могли прочесть эссе о Селькирке в журнале Ричарда Стила (Англичанин. 1713).

Роману Дефо предшествовали путевые записки и журнальное эссе. Это показательно для того, как складывалась судьба романа в XVIII веке, черпавшего из документальных жанров свои сведе-

ния, заимствовавшего у них повествовательный стиль и форму. Удивительные приключения Робинзона Крузо также представлены как подлинная исповедь. И в нее поверили.

Поверили даже несмотря на то, что многие знали судьбу Селькирка, а она сложилась не так благополучно, как судьба Робинзона. Когда моряка сняли с острова, он едва мог говорить, а ведь срок, проведенный им в одиночестве, был на 24 года меньше, чем отмеренный герою Дефо. Селькирк навсегда сохранил угрюмую замкнутость и отчужденность, может быть изначально присущие его характеру, но усугубленные столь долгим разрывом с обществом себе подобных. Робинзон, напротив, вернулся исполненным сил и нравственно более совершенным человеком, чем тот, каким он был вначале. Общаясь с Природой, он лучше познал и собственную нравственную сущность. Просветительская вера в благодатную силу Природы оказалась убедительнее документальных фактов.

Жизнь Робинзона написана как увлекательное приключение и как урок практической морали. Повествующая о нравственном пробуждении личности, она вызывает самые разнообразные ассоциации вплоть до жития Будды, широко известного в Европе благодаря многим легендам. Практическая мораль Робинзона вызывает, однако, и гораздо более близкие, конкретные параллели, заставляющие вспомнить о том, что сам автор, Дефо, получил воспитание в диссентерской академии и навсегда сохранил принципы строгого пуританизма. На этом пути его ближайший предшественник — проповедник Джон Бэньян, чья книга «Путь паломника» («The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come...», 1678; переиздана с добавлением второй части в 1684 году) пользовалась огромной популярностью в англоязычных странах вплоть до XIX века, по количеству изданий уступая лишь Библии. Дефо был восторженным читателем Бэньяна.

Назидательно-аллегорических сочинений в конце XVII века печаталось огромное множество, но что-то было в «Пути паломника», что обеспечило ему читательский интерес на два века вперед и сделало книгой, предсказавшей рождение романа. И в строгости веры, и в убежденности проповеди с Бэньяном могли поспорить многие пуританские авторы, но никто не был равен ему в повествовательной убедительности, в отчетливой зримости, с которой в его книге предстала несправедливость земной жизни, и в ясности прозрения жизни праведной. Книга открывается видением, которое во сне предстало автору. Одна из первых фраз навязчиво выстраивает вслед друг другу три глагола зрения, каж-

дый со своим смыслом, со своей сферой постижения и опыта: «I dreamed and behold I saw a man...» — «Я видел сон и узрел, что я вижу человека...»

Прозрение во сне (*I dreamed*) — обычный прием аллегорической литературы, вчитывающей иносказательные смыслы в факты реального опыта. Второй глагол — *to behold* означает *видеть*. Это уже переход к непосредственному зрению, но стилистически окрашенный несколько книжно, торжественно. Он служит своего рода ступенькой от прозрения во сне к абсолютной ясности третьего глагола — *to see*, означающего конкретное зрительное постижение земного мира: «... я вижу человека...»

У Бэньяна конкретное и земное вовлечено в пространство пророческого сна. У Дефо, разумеется, иной смысловой порядок, иная зрительная перспектива. Зримое, осязаемое, вечное — на первом плане. Однако было бы непозволительной близорукостью не рассмотреть за ним второго плана повествующего о человеческих страстях, об испытаниях, за ними следующих, и о стойкости человека в несчастье, которая и позволяет ему быть нравственной личностью.

Первая фраза романа — о рождении человека, обставленном массой биографических подробностей: «Я родился в 1632 году в городе Йорке в почтенной семье, хотя и не коренного происхождения: мой отец приехал из Бремена и поначалу обосновался в Гулле...» Как подсказывает дата рождения Робинзона, его отец перебрался в Англию в разгар Тридцатилетней войны, одним из главных мотивов которой было религиозное противостояние протестантов и католиков. Фламандские предки самого Дефо также были религиозными эмигрантами. Робинзон на 30 лет, т.е. на поколение, старше автора — Дефо, родившегося в год Реставрации Стюартов — 1660-й. К этому времени герой — Робинзон — уже более года живет на необитаемом острове, куда он попал через год после смерти Кромвеля, предсказавшей неизбежное крушение революционной республики. Реставрация продлится 28 лет — это именно тот срок, который Робинзон проведет на острове.

Совпадение дат жизни Робинзона с важнейшими событиями английской истории замечено давно. Если это и иносказание, то историческое, позволяющее прочесть биографию героя, как *историю жизни его поколения и среднего класса*, гимном которому начинает отец Робинзона. Он как будто подтверждает мнение, что весь роман есть романтическая биография буржуазии, написанная в момент ее появления на арене европейской истории. Робинзон — буржуа, — не раз писали и говорили критики. Как

таковому ему присущи все достоинства и все недостатки этого исторического типа. Мораль Робинзона, признанная буржуазной, нередко признавалась аморальной в общечеловеческом плане.

Обвинение, высказанное герою, полностью распространили и на автора, за которым признали нравственную слепоту, неумение отделить себя от Робинзона и признать ему нравственный приговор. Вслед за английскими критиками романа русский литератор XIX века В. Лесевич так подытоживает смысл авторской позиции в романе: «Лукавство до такой степени умеет прикидываться честностью, что многие попадают в его ловушку и принимают за то, за что оно себя выдает».

Получается, что Дефо, так высоко ценивший Бэньяна, оказался не в силах преодолеть тех хитростей, каковые для человека расставляет дьявол, умеющий прикинуться Земным Мудрецом и улавливающий людские души на Ярмарке Тщеславия (название знаменитого романа У. Теккерея так же заимствовано у Бэньяна). Но, быть может, мы недооцениваем сложности замысла Дефо? Замысла, не исчерпанного островной историей, но охватывающего и то, что ей предшествовало и то, что за ней последует в еще двух частях романа.

У Бэньяна герой носит имя Христианин. У Дефо — Робинзон Крузо. Как сообщено на первой странице романа, его фамилия возникла после того как англичане «по обычаю своему коверкать иностранные слова» переделали отцовскую фамилию — Крейтцнер (Kreutznaer), происходящую от слова *крест*. Таким образом, Крузо — почти однофамилец героя Бэньяна — Христианина. Этот факт затемнен несовершенством человеческого языка. Не служит ли это первой подсказкой того, что и нравственная сущность героя также затемнена несовершенством человеческой жизни и лишь постепенно проясняется по мере того, как он приобретает опыт преодолевать бурные волны житейского моря?

Метафорой моря открывается роман, и она его сопровождает до самого конца: «Эта страсть моя к морю так далеко меня завела, что я пошел против воли — более того: против прямого запрещения отца и пренебрег мольбами матери и советами друзей...» Робинзон пренебрег и Божественной волей, каковая с ясностью предзнаменования была ему явлена в первом же коротком плавании — из Гуллы в Лондон. Несколько дней корабль носился по бушующим волнам. На краю гибели Робинзон не раз раскаивался в том, что пошел против воли отца и мечтал о том, чтобы, подобно блудному сыну, вернуться домой. Однако буря улеглась, плавание закончилось и, вновь пренебрегая разумным советом, Робинзон сделался купцом и отправился торговать в Гвиану.

Удачи сменялись бедами. Прибыль оплачивалась невзгодами и многомесячным алжирским пленом, из которого Робинзон бежал вместе с туземным мальчиком Ксури. Им повезло: их подобрал португальский корабль, капитану которого Робинзон продал своего спутника за шестьдесят гиней: «Мне очень не хотелось брать эти деньги, и не потому, чтобы я боялся отдать мальчика капитану, а потому, что мне было жалко продавать свободу бедняги, который так преданно помогал мне самому добыть ее. Я изложил капитану все эти соображения, и он признал их справедливость, но советовал не отказываться от сделки, говоря, что он выдаст мальчику обязательство отпустить его на волю через десять лет, если он примет христианство...»

Эта сделка стоила Робинзону репутации у последующих критиков романа. Через несколько страниц он и сам пожалеет о ней, когда станет плантатором в Бразилии и в полной мере ощутит нехватку рабочих рук: «... тут мне стало ясно, как неразборчиво я поступил, расставшись с мальчиком Ксури».

Понятно, что от такого сожаления у читателя не улучшится мнение о нравственных качествах молодого Робинзона. Да дело здесь собственно и не в Робинзоне, а в том, насколько автор, Дефо, способен или не способен отделить себя от героя. Неужели он не знает истинную цену этим сомнениям и сожалениям, где угрызения совести по поводу продажи своего спутника в рабство отменяются так легко, чтобы смениться сожалением о нерациональном использовании рабочей силы?

Только те, кто верят в авторское простодушие и неискушенность Дефо, способны счесть, что между автором и героем нет дистанции. Дефо отнюдь не простодушный автор. Напротив, он чрезвычайно искушен и опытен, склонен к разного рода мистификациям, способным ввести в заблуждение целую партию, как это бывало с его памфлетами. Здесь он тоже играет с читателем, которого вначале как бы уравнивает с Робинзоном, а затем вместе с ним проводит путем духовного прозрения.

По мере того как рассказывается история, мы слышим то голос Робинзона, каким он был в слепоте первоначальных страстей и предрассудков, то голос, умудренный поздним опытом, принадлежащий человеку, знающему, что «дурное употребление материальных благ часто является вернейшим путем к величайшим невзгодам». Эти слова звучат в тот момент, когда Робинзон вспоминает, как пустился в плавание, приведшее его на необитаемый остров. Целью его было раздобыть в Африке рабов для обработки процветающих бразильских плантаций.

Прошло ровно — день в день — 8 лет с тех пор как 1 сентября 1651 года Робинзон сел на корабль в Гулле. Он вновь не оценил рокового совпадения, не услышал предостережения. Буря. Кораблекрушение. Гибель экипажа. И 28-летний плен у природы. Робинзону повезло или не повезло? Все остальные погибли. Он был избран, но избран для испытания, смысл которого ему предстояло осознать.

В памяти мировой культуры Робинзон остался *естественным человеком*, предтечей руссоизма, явившимся до Руссо. Хотя правильнее сказать, что Робинзон, оставаясь современным человеком, был возвращен к естественным условиям существования. Он не лишен орудий и знаний, необходимых ему, чтобы выжить. Если можно себе представить, что Бог, сотворивший человека, пожелал бы дать ему владение не только огнем, но и огнестрельным оружием, а вдобавок запас пороха, пуль, гвоздей, парусины, хлеба, солонины и рома на первое время, зерен для выращивания, то это и была бы ситуация Робинзона.

Предметный мир романа воссоздан с фактографической, но отнюдь не описательно-перечислительной подробностью. Все предметы укрупнились, мифологизировались, ибо стали *первопредметами* — первыми и единственными. Есть ружье, но нет фабрики, чтобы его произвести, и магазина, где его можно купить. Все неповторимо. Поэтому списки того, что Робинзону удастся снять с тонущего судна, не менее увлекательны, чем описание щита Ахилла или меча Роланда. Перевозя на свой остров уцелевшее, Робинзон каталогизирует цивилизацию, проверяет ее наличный состав практикой. Не все выдерживает проверку. Деньги вызывают презрение, Библия — равнодушие. И то и другое пригодится позже.

За выживанием Робинзона последует его духовное пробуждение. Оно будет долгим. Оно не будет описано с дидактической навязчивостью. Однако постепенно мысль о Боге, чтение Библии становятся такой же жизненной практикой, как добывание хлеба насущного. Во всяком случае среди первых уроков, которые Робинзон преподает Пятнице, будет и урок веры. Правда, без ощущения необходимости вникать в тонкости богословских споров: «Так же мало интересовались мы вопросами церковного управления и тем, какая церковь лучше. Все эти частности нас не касались, да и кому они нужны?» Не забудем, что это говорится в эпоху, только что вышедшую из жесточайшей смуты, в основе которой лежали различия вероисповедания. Однако Дефо воспринял едва ли не первый завет Века Разума — *веротерпимость*.

Пределы веротерпимости ни для Робинзона, ни для его времени не были раздвинуты еще слишком широко. Идолы неверных, безусловно, подлежали уничтожению, что Робинзон и совершает (подвергая себя смертельной опасности) в конце второго тома, когда через Китай проникает в пределы России. Он счастлив, что наконец вернулся в христианский мир, но и здесь не забывает провести грань между истинной и ложной верой: «Я не мог не почувствовать огромного удовольствия по случаю прибытия в христианскую, как я называл ее, страну, или, по крайней мере, управляемую христианами. Ибо хотя москвиты, по моему мнению, едва ли заслуживают названия христиан, однако они выдают себя за таковых и по-своему очень набожны». Робинзон с восхищением повествует о душевной силе русского вельможи, опального и сосланного в этот дикий край — Сибирь.

Эта встреча в финале второго тома — нравственный урок, завершающий скитания и предвещающий третью часть с ее размышлениями, обещающими видение «Ангельского мира». Приключения Робинзона были его паломничеством — путем духовного восхождения. Вероятно, современники ощутили это острее потомков, поскольку сразу же по выходе первого тома один из журналистов, недругов Дефо, упоминает его роман в числе нравоучительных книг, которыми зачитываются старые женщины.

Потомки восприняли в первую очередь приключения. Так жанр обозначен в названии и уточнен в предисловии: «History of Fact», т.е. подлинная история. Слова *роман (novel)* Дефо не использует. Он пишет едва ли не первый собственно просветительский роман, но мыслит его по аналогии с предшествующими жанрами документальной и нравоучительной прозы. Удачнее у него получается там, где мораль скрыта и лишь в качестве иносказания сопровождает историю жизни, исполненную приключений. Первая книга много увлекательнее и второй и третьей, но ошибкою было бы счесть, что в ней Дефо равнодушен к морали.

Дефо любил наставлять. Через несколько лет после «Робинзона» он напишет книгу, которая на протяжении всего XVIII столетия могла поспорить с ним в популярности — «Совершенный английский торговец» (1725). Практическое руководство, как приблизиться к совершенству в деловой профессии. Дефо учил тому, как вести переговоры, составлять документацию, общаться с партнерами, писать письма, вступать в сделки, но только не в сделки с собственной совестью. Практические навыки пригодятся лишь тому, кто не забывает о совершенстве более высокого порядка — о вере и человечности. Вспомнив о них, подчинив стра-

сти разуму, его Робинзон становится совершенным английским торговцем. Буржуа? В этом образе видел Дефо *человека нового типа и нового века*, побуждая его познать и воспитать себя. Робинзон не равен автору, но он не равен и самому себе, поскольку он не один и тот же на протяжении своей жизни.

Роман о Робинзоне — это исключительный случай у Дефо. Последовавшие за ним произведения будут написаны о людях, не сумевших подняться над собственными страстями и пороками общества. Такого рода истории, Дефо это прекрасно знал, случаются чаще, но это не значит, что они более правдивы, чем история о Робинзоне Крузо. Ее правдивость не только в претензии на документальную достоверность фактов, но в том, что жизнь человека должна не удалять его от осознания высшей правды, а приближать к ней. Так должно быть на любом поприще, а особенно на том, которое определяет лицо своего века. Пусть так бывает не всегда, но так должно быть. Это убеждение эпохи Просвещения и ее высшего жанра — романа, который по характеру своего сюжета и морали является *романом воспитания*. Дефо создал его первый великий образец.

Роман-памфлет: Свифт

Джонатан Свифт (1667—1745) появился на свет задолго до наступления Века Разума и всегда относился к нему как старший к младшему, придирчиво перепроверя просветительские идеи. К тому же Свифт родился и большую часть жизни прожил в Ирландии, обреченной на нищету и унижение. Так что он не слишком верил в то, что прогресс Разума, о котором сообщали в Лондоне, сделает счастливыми жителей Дублина.

Дед Свифта был католическим священником, сохранившим преданность вере в годы пуританской революции, за что преследовался, а дом его был разграблен солдатами Кромвеля не то 36, не то более 50 раз. Четверо из его многочисленных детей переселились в Ирландию. Кому-то из них повезло больше, кому-то меньше. Среди последних был отец будущего писателя, успевший жениться на бесприданнице и завести сына. Второй сын родился уже после его смерти. Это и был Джонатан.

В школе и в дублинском университете он смог учиться благодаря поддержке богатого дядюшки. Положение бедного родственника не делало счастливым и заставляло искать средств к существованию. На помощь пришел давний знакомый семьи Уильям Темпл, государственный деятель, дипломат, ушедший в отставку

и живший на покое среди книг и коллекций в своем поместье Мур Парк в графстве Сарри. Оно станет домом для Свифта вплоть до смерти Темпла в 1699 году.

Обязанности Свифта не были слишком обременительны. Он помогал Темплу в качестве секретаря, что оставляло достаточно времени, чтобы завершить собственное образование в превосходно подобранной библиотеке. Здесь же Свифт получил уроки светского острословия и политического опыта в обществе самых влиятельных людей Англии, вплоть до короля Вильгельма, приезжавших в Мур Парк, чтобы воспользоваться советом Темпла.

В эти годы Свифт начинает писать стихи в античном высоком стиле. Они не составили славы автору, который, однако, навсегда сохранил убеждение в том, что истинное искусство должно произрастать на классической почве. Так что, не покривив душой, Свифт выступил в споре между «древними» и «новыми» — кто лучше: античные или современные авторы? — на стороне первых. Ему пришлось парировать нападки, которым подвергся его патрон, принявший за античное сочинение одну позднейшую подделку. Ответом Свифта стала «Битва книг» (1697, публ. 1704).

Просветительский Разум Свифт подвергает проверке остроумием — инструментом, отточенным на протяжении предшествующего XVII столетия. Не хуже поэтов-метафизиков Свифт владеет неожиданными метафорами, превращая их в полемические аргументы. Они придают спору наглядность и, когда нужно, доводят до абсурда доводы противника. Если кругом говорят о полемике между «древними» и «новыми», то почему бы не представить ее как реальную битву книг? И вот — полка за полкой — Свифт бросает в сражение книги библиотеки Сент-Джеймского дворца, хранитель которой знаменитый филолог Ричард Бентли был одним из тех, кто выступил против Темпла. Древние авторы теснят современных, современные — древних.

Но еще до того, как закипит бой, его исход иносказательно предreshен в споре паука, плетущего свою сеть в углу над окном, и случайно залетевшей сюда пчелы. Паук гордится совершенством своей инженерной мысли и тем, что ни у кого ничего не берет, весь строительный материал производя из собственного тела. Это тщеславное упоение своей независимостью и оригинальностью научных открытий — позиция «новых», с которой паук и укоряет пчелу за то, что она, заимствуя у всех, грабит природу. Пчела отвечает, что своими дарованиями — умением летать и жужжать — она обязана лишь небу, а что до результа-

тов труда, то производимые ею мед и воск сродни небесным сладости и свету. А что производит паук? Мразь и яд.

Вывод, казалось бы, ясен — в пользу «древних». Это и так и не совсем так, ибо в споры своего времени Свифт вмешивается не для того, чтобы принять чью-то сторону, а чтобы оценить сам спор и по возможности исчерпать его. По традиции жанра диалога в споре появляется третейский судья, у Свифта — баснописец Эзоп. Он-то и объявляет пчелу победительницей, но не потому, что она подражает «древним», а потому, что следует природе, не жалея в этом ни труда, ни усилий. Вот что заслуживает подражания во все времена.

С тем же иносказательным остроумием, но уже гораздо сложнее, построен первый великий памфлет Свифта — «Сказка бочки». Он был начат в 1696 году, но закончен после смерти Темпла, когда Свифт, еще в 1694 году принявший священнический сан, отправился в небольшой приход Ларакор в Ирландии. Защита прав ирландской церкви нередко приводит его в Лондон, впервые погружая в хитросплетения веры и политики. Судьбе христианской религии посвящена центральная *притча*, т.е. иносказательная история, нового памфлета.

У одного человека было три сына. Умирая, он оставил каждому из них по кафтану и завещал, как должно с ними обращаться, от чего и зависело благополучие их владельцев. Но мода менялась, и сыновья принялись перетолковывать, а то и подделывать завещание, чтобы обнаружить в нем разрешение нашить аксельбанты, кружева, галуны, китайские фигурки... Потом старший сын, хотя и незаконно, обзавелся хорошим домом и поселил в нем братьев. Он повелел именовать себя господин Петр (здесь следует вспомнить, что покровитель католического Рима — апостол Петр), у братьев также появились имена: средний оказался Мартином (тезкой первого реформатора Мартина Лютера), а младший — Джеком (что в английской версии совпадает с именем идеолога наиболее радикального протестантизма Жака Кальвина).

Затем братья поссорились, старший выгнал из дома младших. Те вдруг вспомнили о завещании и решили привести в соответствие с ним свои кафтаны. Мартин аккуратно спорол все лишние украшения в свойственном ему стремлении к простоте. А у Джека не хватило терпения на кропотливую работу — он срывал галуны и кружева вместе с кусками материи, чем привел свой кафтан в весьма жалкий вид. Он шумел и требовал от братьев последовать его *рвению*, т.е. так же рвать все, что попадется под руку.

Такова основная притча, с комической ясностью представляющая духовный раскол западного христианства между воплощающим земное величие Римом и выдвинувшими принцип простой и ясной веры протестантами. Зачем же тогда рассказывать эту притчу? Вспомним название— «Сказка бочки». У моряков был обычай, завидев кита, бросать ему пустую бочку, чтобы отвлечь от судна. По-английски — «рассказывать сказку о бочке» — значит молоть чепуху.

Притча постоянно прерывается отступлениями на самые разные темы: о критиках, об отступлении, о пользе безумия... Эти отступления напоминают о том, что первоначально памфлет был задуман в полемике против «новых». Сам Свифт в предисловии предупреждал, что многие места этой книги являются пародиями. Пародируются самые разнообразные жанры и стили современных писаний: ученый трактат, болтовня журналиста с Граб-стрит, критическая статья, претензии на остроумие под видом пустословия. Получается, что основная история — это своего рода экскурс в историю христианства, а точнее, в историю его заблуждений, в результате которых человечество теряет разум и духовно мельчает, что и иллюстрируют в сопровождающих отступлениях писания «новых».

«В “Битве книг” Свифт сравнил разум современности с пауком; в “Сказке бочки” он изобразил паутину... Автор-рассказчик ведет наблюдение из центра паутины, с удовольствием обозревая ее многочисленные петли и хитросплетения»¹. Судя по характеру рассказа с его иносказательной фантастикой, с его пародийным многоголосием, сатирическая проза Свифта по прямой линии восходит к Рабле и одновременно предсказывает рождение нового романа.

Что же касается образа паутины, то Свифт и не заметил, как однажды приблизившись к ее центру, чтобы получше рассмотреть, он сам оказался пойманным, проведя несколько лет в хитросплетениях политических интриг и памфлетной войны. С ее окончанием в 1714 году. Свифт снова в Ирландии, теперь и до конца жизни в качестве декана собора св. Патрика в Дублине. Встреченный здесь враждебно — репутация изменников тянулась за проигравшими тори, — он вскоре превращается в защитника прав ирландского народа, от имени которого пишет «Письма Су-конщика» (1724—1725). Повод для них может показаться вполне частным, но он удобен для того, чтобы сказать Англии, ее коро-

¹ Муравьев В. Джонатан Свифт. М., 1968. С. 65.

лю, премьер-министру и парламенту, что Ирландия не хочет получать из Лондона неполноценные монеты и дурные законы.

В Дублине Свифт был больше, чем национальным героем, — национальным символом свободы. Английский наместник лорд Картерет сообщал раздраженному деятельностью Суконщика первому министру Роберту Уолполу, что для ареста Свифта потребуется колониальный корпус в 10 000 человек. В Лондоне его ненавидели и боялись, но сам он продолжал мечтать о возвращении в Лондон, где остались друзья и читатели, способные оценить его не только в роли бунтаря-суконщика. Как будто бы это стало возможным, когда стерлась память и ушла острота тех политических конфликтов, участником которых был Свифт. Даже лидеру тори виконту Болингброку было разрешено возвратиться из эмиграции. Он пишет Свифту, торопя его приезд. Свифт медлит, ибо должен закончить дела в Ирландии и, главное, дописать новую книгу — «Путешествия Гулливера». Он привезет ее в Лондон в марте 1726 года, где она вскоре и появится.

Полное название звучит так: «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей». Имя автора не значится: какой же может быть автор, если путешествия описаны самим путешественником, хотя (в отличие, скажем, от «Робинзона Крузо» Дефо, появившегося семью годами ранее) авторство героя — «написано им самим» — в названии специально не оговаривается.

Зато есть предваряющее текст «Обращение издателя к читателю», написанное другом и дальним родственником Гулливера Ричардом Симпсоном. Он-то с согласия автора и опубликовал рукопись. В ней — подлинное повествование, документальное свидетельство. Свифт знает об увлечении современников такого рода историями и как будто принимает правила игры, но по своему обыкновению доводит их до абсурда, выдавая за подлинное нечто совершенно фантастическое. Иногда полагают, что «Путешествия Гулливера» представляют собой пародию на документальную обстоятельность «Робинзона». В таком случае эффект, произведенный «Гулливером», был тем более поразительным: Свифту тоже поверили, и лишь самые большие скептики полагали, что кое в чем он преувеличил (или преуменьшил, если иметь в виду страну лилипутов).

Однако если Свифт и пародирует, то прежде всего не кого-то и не какое-то отдельное произведение. Его замысел, как всегда, глобален и относится к современному мышлению в целом. Он как будто говорит своим читателям: вы верите в науку, подлинные

факты для вас интереснее вымысла, ну что же, попробуйте в таком случае отделить в моем повествовании истинное от ложного и расслышать правду о вас самих. Вы верите в разумность человека и в то, что при должном воспитании он вырастет нравственной личностью или исправится, если ему объяснить его пороки. Что же, попробуем исправить вас, хотя я и не очень в это верю.

В издании 1735 года появится «Письмо капитана Гулливера к своему родственнику Ричарду Симпсону». Оно датировано 2 апреля 1727 года, и в нем сообщается, что оно написано по прошествии полугода со дня появления книги в печати. Одна из целей — снять ответственность с автора за типографские и другие неточности, но главная цель капитана Гулливера — высказать свое разочарование: «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков, — по крайней мере на этом маленьком острове, как я имел основание ожидать, — но я не слышал, чтобы моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям».

Гулливер сожалеет, что согласился на публикацию, которой не хотел: «Благоволите вспомнить, сколько раз просил я вас, когда вы ссылались мне на интересы общественного блага, принять во внимание, что *йэху* представляют породу животных, совсем не способную к исправлению путем наставлений и примеров».

Йэху — злобные существа, которые встретились Гулливеру в последнем из его путешествий и в которых он должен был признать — и по внешности, и по повадкам, и по характеру — очень большое сходство с людьми. Вернувшись в Англию, Гулливер в согласии с духом века, верящего в Разум и воспитание, решил опубликовать свою книгу. Увы, она не произвела должного действия.

Разочарован ли Свифт? Это его очередная мистификация: он не так наивен, как Гулливер, и не страдает от избытка доверчивости ни к человеку, ни к его разуму, ни к возможности в полгода изменить его нравственную природу. Да возможно ли это сделать и в гораздо более долгий срок, хотя бы в ходе всего развития человеческого общества? Во всяком случае линия сюжета в «Путешествиях Гулливера» прочерчена таким образом, что уводит не вперед к светлому будущему, а назад на глубину истории и природы, где человек, кажется, был и более великим и более нравственным. Сменяя друг друга, перед читателем проходят различные

формы государственного устройства, в пространство которых героя забрасывает очередное кораблекрушение.

Роман состоит из четырех частей. Первая — Гулливер у лилипутов. Из многих новых слов (неологизмов), придуманных Свифтом, пожалуй, именно это наиболее прочно вошло в языки мира. В этой части Гулливер как бы в перевернутый бинокль видит то, что мог бы увидеть, но не замечал в Англии. Смена масштаба сделала смешной и нелепой прежде всего претензию на любое величие. Сам Гулливер отнюдь не насмешник. Он — объективный наблюдатель, пытающийся встать на точку зрения тех, кого он описывает. Однако Человек-Гора, как его здесь зовут, никак не может вписаться в кругозор лилипутских претензий. Когда слова звучат из его уст, трудно поверить в величественность местного императора только потому, что «ростом он на мой ноготь выше всех своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить зрителям чувство почтительного страха» (пер. А. Франковского).

Не потому смешны обитатели Лилипутии, что росту в них два десятка сантиметров, а потому, что именуют своего императора «отрадой и ужасом вселенной, коего владения, занимая пять тысяч блестрегов, распространяются до крайних пределов земного шара...» К местной мере длины — блестрег — Гулливер делает примечание, что немислимые эти владения имеют около двенадцати миль в окружности.

Если так измельчало владение, то под стать ему измельчала и власть над ним (разумеется, не в представлении горделивых лилипутов). И уже совсем никчемной выглядит борьба вокруг этой власти, длящаяся десятилетиями, расколовшая придворных на две партии, в соответствии с высотой своих каблуков именуемых низко- и высококаблучниками. Наследник престола, заигрывающий с обеими партиями, вынужден носить один каблук выше другого. В этой части, где остро отзываются личные воспоминания, Свифт разделяется с собственными иллюзиями (если они были) и вообще с политической сиюминутностью. Впрочем, это лишь первый шаг.

Испытания героя только начались. Во второй части снова меняется масштаб, и Гулливеру приходится самому побывать в роли лилипута, очутившись в стране великанов Бробдинггег. Нарушая привычные пропорции предметного мира, Свифт прибегает к приему, известному как *гротеск*. С событий и отношений снимается пелена привычности, в силу которой мы смотрим вокруг, не замечая, воспринимаем, не вдумываясь. Свифт позволяет нам

увидеть себя со стороны. С ужасом и отвращением мудрый монарх патриархального государства великанов выслушивает отчет Гулливера о чудесах просвещенности: о пороке, о военных жестокостях и политических подлостях, которыми эти крошечные существа научились уничтожать друг друга.

Третья часть — самая разнообразная по составу и долгая по времени путешествия, продолжавшегося пять с половиной лет. Гулливер посещает несколько государств: «Путешествие в Лапуту, Бильнибарби, Лагнегг, Глаббдобдриб и Японию».

В этой части продолжена политическая тема двух первых: перед читателем проходит несколько образов государственного устройства. Отношения страны Бильнибарби с летающим над ней островом Лапуту очень напоминают отношения Англии с Ирландией. У лапутян есть много разнообразных способов подавлять недовольство и вымогать дань: можно расположить свой остров так, чтобы лучи солнца не проникали на землю, можно сбрасывать огромные камни, можно, наконец, посадить свой остров на головы бунтовщиков, но это нежелательная мера, поскольку представляет опасность для алмазного основания острова быть расколотым о церковные шпили. Иначе бы к ней прибегали гораздо чаще.

В Лагадо, столице летающего острова, Гулливер посетил академию и имел случай убедиться в полной бессмысленности проводимых там научных экспериментов. Публикуя свой роман за год до смерти великого Ньютона, Свифт предпочитает, в отличие от большинства современников, не восхититься научными открытиями, а посетовать на их издержки.

На острове чародеев и волшебников Глаббдобдриб Гулливер получил возможность заглянуть в прошлое и «попросил вызвать римский сенат в одной большой комнате и для сравнения с ним современный парламент в другой. Первый казался собранием героев и полубогов, второй — сборищем разносчиков, карманных воришек, грабителей и буянов». Гулливер удостоился чести беседовать с тираноборцем Брутом, среди ближайших друзей которого на том свете оказался величайший англичанин Томас Мор.

В королевстве Лагнегг Гулливера ожидала встреча с явлением едва ли не самым удивительным — со струльдбругами, людьми от рождения обреченными на бессмертие. Первое известие о существовании таковых приводит Гулливера в восторг: «... стократ счастливы несравненные струльдбруги, самой природой изъятые от подчинения общему бедствию человеческого рода, а потому обладающие умами независимыми и свободными от подавленности и

угнетенного настроения, причиняемого постоянным страхом смерти!» Увлекаясь все более, Гулливер размышлял о том, что бы он смог сделать для человечества, будь он одним из этих счастливых: он стал бы живой летописью и кладезью премудрости, способствовал бы распространению знания и воспитанию юношества...

Однако его просветительские мечты были прерваны рассказом о том, каковы реальные струльдбруги: они избавлены от смерти, но не от старости. Лишенные памяти, впадшие в слабоумие, они влачат жалкое существование, спасением от которого была бы, увы, не дарованная им надежда умереть. Если тщетные потуги лапутянских академиков свидетельствовали о бессмысленности попыток восторжествовать над природой, то здесь нечто пострашнее — напоминание о том, как опасно уклоняться от естественного порядка вещей. Этот эпизод предваряет четвертую часть романа, где на первый план выступает новая тема.

Наиболее последовательно в первых трех частях Свифт вел тему государства, демонстрируя разные варианты тирании и сопутствующего ей унижения человека. Это был ответ на просветительские мечты о власти разума, основы которой заложены в каждом человеке и поэтому должны восторжествовать в обществе. Затем к политической теме был добавлен мотив науки, подвергнутый жестокому пародированию. Теперь — в четвертой части — пришло время окончательного размышления о человеке и его природе.

Гулливер попадает в страну *гуигнгнмов*, разумных и добродетельных лошадей (в самом их названии передан звук, напоминающий ржанье). В услужении у них находятся гнусные человекоподобные твари — *йэху* (или *еху* — *yahoo*). Еще один свифтовский неологизм, оставшийся в языке. Считают, что он возник путем слияния двух английских междометий — *yah!* и *ugh!* — выражающих изумление, потрясение, отвращение. Такой и была первая реакция Гулливера, которому теперь предстояла самая трудная роль и самый жестокий урок.

До сих пор Гулливер наблюдал и описывал. Основной груз понимания был переложен на читателя, которому в гротескных образах предлагалось нечто знакомое, но в неожиданном ракурсе с тем, чтобы увидеть как бы впервые и понять. Теперь это должен был сделать сам Гулливер, при первой встрече не узнавший себя в *йэху*. Зато это сходство сразу же бросилось в глаза *гуигнгнму*, спасшему Гулливера от *йэху* и ставшего его Хозяином.

При первой же возможности поближе рассмотреть *йэху* Гулливер в ужасе распознал в нем человека. Сходство уменьшено

тем, что тело Гулливера скрыто одеждой, которую в дальнейшем он предпочитает никогда не снимать. И все же правда обнаруживается, когда, овладев языком, Гулливер сообщает Хозяину сведения о своих согражданах и рисует нравы той страны, откуда он прибыл. Ранее *узнавший* в йэху человека, теперь он начинает понимать, что в людях с их алчностью, жестокостью, тщеславием, неопрятностью, похотью немало от йэху. Это и есть главное открытие, которое Свифт уготовил своему герою, сохранившему свой опыт и по возвращении в Англию: для Гулливера физически непереносимым сделалось общество местных йэху, и он отдыхал от него, ежедневно проводя не менее четырех часов на конюшне.

Свифт вновь гротескно перевернул ситуацию: лошадь стала «мыслящей», а человек лишился разума, без света которого в отчетливой отвратительности проступили все другие его свойства. Гуинггнм разумнее и добродетельнее в своей близости к природе: со своими вегетарианскими привычками, с непререкаемостью закона, объединяющего всех особей в родовое сообщество.

А в каком отношении к природе стоит йэху — быть может, еще ближе? Может быть, это и есть естественный человек (*tabula rasa*), уже описанный Локком, и не за горами время, когда он будет воспет Руссо? Если это и естественный человек, то взятый совсем не с тем нравственным знаком, который был готов выставить ему Локк. Скорее йэху — напоминание в духе протестантской веры о том, что из-за своего первородного греха человек лишился изначально благой природы, испортил ее и должен впредь искупать содеянное. А если человек не уяснит этого, то в своем развитии лишь усугубит изначальноную греховность, окончательно превратившись в йэху, происшедших, как полагает Гулливер, от пары некогда заброшенных на остров англичан.

Таково предупреждение Свифта просветительской философии, верящей в нравственность и разумность человека. Он же полагал, что человек еще не заслужил считаться существом разумным (*animal rationale*). В лучшем случае — способным к разумности (*rationis capax*).

Для самого Свифта «Путешествия Гулливера» — вершина, за которой быстро наступает приближение жизненного конца. В 1727 году он навсегда покидает Англию, где ему так и не нашлось места. В следующем году в Дублине умирает Эстер Джонсон, некогда его воспитанница в доме Темпла, оставшаяся подружкой-собеседницей на всю жизнь, под именем Стеллы бывшая адресатом его дневника, который в виде писем доктор Свифт вел для нее, будучи в Лондоне (1710—1714).

В 1731 году написаны «Стихи на смерть доктора Свифта», в которых сам Свифт едко предвидел, кто и как почтит его кончину. Он не предвидел лишь одного — исхода своей долгой болезни, в 1742 году поразившей его слабоумием и беспамятством. Печальный конец для могучего ума, насквозь видевшего свою эпоху. И, быть может, логичный финал для того, кто так ясно чувствовал слабость, хрупкость человеческого разума, выступив критиком просветительской утопии в момент ее рождения.

ТЕКСТЫ

Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века / Сост., предисл., коммент. И.О. Шайтанова. М., 1987.

Дефо Д. Робинзон Крузо / Сост., вступит. стат., коммент. К.Н. Атаровой. М., 1990.

Дефо Д. Дальнейшие приключения Робинзона Крузо. М., 1996.

Свифт Дж. Избранное / Сост., коммент. В. Рака и И. Чекалова. Л., 1987.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Слово в романе. Гл. V. Две стилистические линии европейского романа // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 178—233.

Елистратова А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966.

Левидов М. Путешествие в некоторые отдаленные страны... М., 1939 (неоднократно переиздавалась).

Муравьев В. Джонатан Свифт. М., 1968.

Роджерс П. Генри Филдинг. Биография. М., 1984.

Урнов Д. Дефо. М., 1990.

Урнов Д. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. М., 1973.

Плоды Просвещения: ГЕТЕ

«Буря и натиск»: годы юности

Если судить по дате, Иоганн Вольфганг Гете (1749—1832) родился в то время, когда эпоха Просвещения в Европе достигла своего расцвета, а просветительское мировоззрение приблизилось к точке критического перелома: от раннего оптимизма к сентиментальной меланхолии. Но Гете родился в старинном купеческом городе Франкфурте-на-Майне, за полуразрушенными крепостными стенами которого царило Средневековье: «Еще во Франкфурте отцы зевали, / Еще о Гете не было известий...» — характеризует бюргерскую старину Осип Мандельштам.

Что из этой старины Гете припомнит в автобиографии «Поэзия и правда»? Поразившие воображение ребенка городские праздники с торжественным строем карнавального обряда, с подношением символических даров главе городского совета — шультгейсу, должность которого исполнял дед Гете. В числе даров — три пары кожаных перчаток. Дед в них обрезал розы в своем чудесном саду.

Любимым чтением были народные книги, издававшиеся на самой дешевой рыхлой бумаге, напечатанные едва различимым готическим шрифтом, но столь увлекательно повествующие о легендарном Тиле Эйленшпигеле, о рыцарских подвигах. Героем народной книги был и доктор Фауст. Однако его Гете лучше запомнил по уличным кукольным спектаклям.

Было и другое — французский офицер, ради которого семье пришлось потесниться в только что перестроенном доме, но что поделаешь — Семилетняя война: французы в союзе с империей и Россией теснят Пруссию, которая несмотря ни на что, начинает перекраивать карту Европы. И почти одновременно с началом войны «первого ноября 1755 года произошло Лиссабонское земле-

трясение, вселившее беспредельный ужас в мир, уже привыкший к тишине и покою»¹.

Раннее учение Гете было домашним. Отец, находившийся не у дел имперский советник, сам занимался им. Потом были учителя. В 16 лет Гете отправляется в Лейпциг, чтобы получить в университете юридическое образование. В отличие от бюргерского Франкфурта, столица Саксонии — вполне современный европейский город, живущий по французской моде. Более, чем правоведением, Гете увлечен светской жизнью, театром. Первые влюбленности, которым сопутствуют стихи. Сначала это воспевание радостей жизни в подражание древнегреческому поэту Анакреонту. Анакреонтика у Гете звучит в духе народной песни.

Так, с юности античное и национальное навсегда сходятся в поэзии Гете. Отвергнутый возлюбленной, с «растерзанным сердцем» он, двадцатилетний, открывает душу природе и миру, выпевая страсть «диковинными дифирамбами» (гимны в честь бога Диониса). Из них сохранилась «Песнь странника в бурю», сложенная разностопными античными строфами, исполненная душевной потрясенности и ощущения полноты бытия. *Странник* — слово, стоящее в названии нескольких знаменитых стихотворений Гете. Это его лирический герой — образ человека, бросившего обыденное и привычное, бегущего от людей, но не к одиночеству, а к всеобъемлющей жизни природного бытия.

Три года в Лейпциге (1765—1768) завершились не университетским дипломом, а душевным потрясением. Пришлось на год возвратиться домой. Для Гете всю жизнь будут характерны чередования периодов бурной деятельности с необходимостью в покое и уединении восстановить силы. Диплом он получит в 1771 году в Страсбурге. Там произойдет его встреча с И.Г. Гердером, сопровождающаяся беседами о всемирном и народном, чтением Шекспира и фольклора. Как результат — новая школа в немецкой литературе, бросающая вызов всему, что сковывает, ограничивает, привязывает к старому.

Название нового движения — «Буря и натиск», или *штюрмерство* (Sturm und Drang). Так называлась пьеса одного из них — Ф.М. Клингера. Параллельно с Гете он обработал сюжет о Фаусте, написав о нем роман. «Бурных гениев» увлекала дерзость фаустовской мысли, вызов, брошенный им небу и аду. В этом духе тогда же (не позднее 1771 года) Гете начинает своего «Фа-

¹ Гете И.В. Поэзия и правда / Пер. Н. Ман; вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М., 1969. С. 52.

уста», который будет сопровождать его всю долгую жизнь, меняясь вместе с автором и его эпохой.

Во исполнение штурмерской программы созревает первый завершенный замысел молодого Гете — «Гёц фон Берлихинген», пьеса из времен начала Реформации и крестьянской войны в Германии, написанная в подражание Шекспиру. С нее в 1773 году начнется литературная известность Гете, которая перерастет в европейскую славу после публикации романа «Страдания юного Вертера» (1774).

Этот роман — вершина, квинтэссенция штурмерства и одновременно прощание с ним. Его сюжет — прекрасная иллюстрация к тому, как в творчестве Гете жизненная правда прорастала поэтическим вымыслом.

Лето 1772 года Гете провел, разбирая дела, накопившиеся за сотню лет в суде городка Вецлара. Там он увлекся Шарлоттой Буфф, ставшей женой его друга Кестнера, а Гете покинул город. Вскоре он узнал о самоубийстве из-за несчастной любви человека по имени Иерузалем, с которым едва был знаком в Вецларе. Осталось лишь внешнее впечатление: «Одевался Иерузалем в нижненемецком стиле, принятом в подражание англичанам: синий фрак, желто-коричневый жилет, такие же панталоны и сапоги с коричневыми отворотами» («Поэзия и правда»).

Таков костюм Вертера, чья судьба была подсказана Гете реальными фактами чужой жизни и ощущалась как возможность собственной. К счастью, эту возможность он оставил для литературы, избежав трагической судьбы, которую, однако, подсказал (в этом не раз обвиняли Гете) многим молодым людям в своем поколении: Вертеру широко подражали, одеваясь подобно ему и подобно ему сводя счеты с жизнью. Выстрел Вертера прозвучал на всю Европу, прокатившись волной самоубийств и литературных подражаний, повествующих о чувствительной душе, не нашедшей себе места в этом мире. Вечный сюжет о неразделенной любви стал поводом для штурмерского вызова, брошенного косякной действительности, попирающей достоинство человека, не способной быть для него полем деятельности.

«Страдания юного Вертера» — роман в письмах. Под письмами стоят точные даты, для читателей первого издания в 1774 году, создававшие впечатление чего-то только что случившегося, произошедшего с одним из них. Первое письмо Вертер отправляет своему другу Вильгельму 4 мая 1771 года. Беглый взгляд, брошенный в предысторию событий: «Бедняжка Леонора! И все-таки я тут ни при чем! Моя ли вина, что страсть росла в сердце бедной

девушки, пока меня развлекали своенравные прелести ее сестрицы! Однако же — совсем ли я тут неповинен? Разве не давал я пиши ее увлечению?» (пер. Н. Касаткиной).

Что случилось с Леонорой, кто она такая? Об этом более ни слова. Она лишь причина для Вертера покинуть родные места в поисках уединения, чтоб залечить душевную рану, виновник которой, кажется, он сам. Это первый знак пока что невнятного предсказания той же самой ситуации, но уже перевернутой, когда несчастной жертвой («бедняжка») станет сам Вертер. Значимые совпадения, предчувствия и предсказания в романе Гете случаются едва ли не на каждом шагу с предопределенностью, характерной скорее для жанра трагедии.

Вначале душа Вертера поражена меланхолией, но она рассеивается. С томиком Гомера он исследует окрестности городка, где ему особенно по душе деревушка Вальгейм. Здесь он дружится с детьми, узнает историю батрака, счастливо полюбившего вдову своего бывшего хозяина. *Гомер, дети, природа, любовь* — патриархальный мир, неожиданно обретенная идиллия.

На этом фоне происходит явление Шарлотты С., которую Вертер сопровождает на загородный бал. Казалось бы, она вписывается в идиллический мир, прекрасная, окруженная детьми. Однако с нею сразу же входят диссонирующие ноты. Дети вокруг нее — младшие братья и сестры, для которых она заменяет умершую мать. Вертера первым делом предупреждают: «Смотрите, не влюбитесь... Она уже просватана за очень хорошего человека». Его зовут Альберт, и когда во время танца Вертер интересуется у Лотты: «Кто такой Альберт?», — начинается гроза, сверкают молнии. *Смерть, невозможность любви, гроза*.

Пока что идиллия не отменена, но по ее безмятежному фону пробежали трещинки. Им предстоит шириться, по всем направлениям взрывая первоначальную иллюзию обещанного счастья. За принадлежность к этому миру Вертер полюбил Лотту. Кульминация этого благоговейного впечатления — их поездка к старику пастору, сидящему под ореховыми деревьями, под которыми прошла вся его жизнь. Образ природной неизменности, картина вечности, увы, начинающая стремительно разрушаться. Снова возникает мотив смерти — умирает знакомая Лотты, она просит, чтобы последние дни именно Лотта побыла с нею.

Однако пока что властвует любовь: «Вильгельм, что нам мир без любви!» — восклицает Вертер в письме 18 июля. Следующие краткие письма также наполнены восклицаниями: «Я увижу ее...» Но наступает 30 июля: «Приехал Альберт, и мне надо удалиться!»

Об Альберте в каждом следующем письме: о том, какой он замечательный человек: «добрейший», «лучше которого нет на свете...» Вот только маленькие оговорки в том же письме: «... он до того добросовестен, что... засыплет тебя оговорками, сомнениями, возражениями, пока от сути ничего не останется". Уж очень обыкновенен, разумен и обстоятелен этот лучший из людей, чьей женой станет Лотта. Это решено. И не имеет значения, любит ли, как кажется Вертеру, Лотта его или она любит Альберта. Они помолвлены, и никто не собирается нарушить данное слово. Она принадлежит не миру природы, с которым ее первоначально связало воображение Вертера, а миру этого городка, где ее отец занимает почтенную должность амтмана.

Предзнаменованием перемен меняет свой облик природа. Ничего не остается от ее весенней гармонии и благодати: «Передо мной словно поднялась завеса, и зрелище бесконечной жизни превратилось для меня в бездну могилы... Нет мгновения, которое не пожирало бы твоих близких, нет мгновения, когда бы ты не был, пусть против воли, разрушителем» (18 августа).

10 сентября, не простившись, — у него на это не хватило силы — Вертер уезжает. Конец первой части. Вторая начинается с письма 20 октября. Вертер принял место при посланнике.

Речь идет о карликовых германских государствах, имена которых не называются. Мир преувеличенных самолюбий, сословной спеси, где Вертеру предстоят трудные испытания. Он знает о них и их не выдерживает. В нем ценят ум и знания, но не хотят оценить сердце, не хотят признать человека. Или даже если способны это сделать, как граф К. или девица фон Б., то лишь наедине, в часы между приватным обедом и вечерним съездом гостей, на котором ему, не имеющему дворянской родословной, нет места. Об этом, смущаясь, должен напомнить граф, когда Вертер неосторожно засиделся, чем вызвал явное неудовольствие общества.

«Дикое общество» и бесполезная служба оставлены. Вертер уезжает. Сначала к себе домой, чтобы только острее почувствовать, насколько он переменялся за прошедший — всего лишь! — один год: «... я возвратился из дальнего мира с тяжким бременем несбывшихся надежд и разрушенных намерений!» Его влекут к себе те места, где осталась Лотта, и Вертер не может удержаться от поездки.

Так же, как в первый раз, все предрекало вечное счастье, теперь все свидетельствует о разрушительном ходе времени. Гете проводит Вертера по тем же местам, и везде — фатальные пере-

мены. Умер мальчик, с которым он играл в Вальхейме; братья не разрешили вдове выйти замуж за батрака и он убил ее из ревности; умер старик пастор и срублены ореховые деревья... Наконец, прямым знаком судьбы должна быть для Вертера встреча с безумным Генрихом, писцом, некогда влюбленным в Лотту. Но Вертер не хочет внять предзнаменованиям.

Теперь не Гомер, а меланхолический Оссиан, оплакивающий гибель влюбленных и героев, звучит литературным сопровождением сюжета. Выполненный Вертером перевод из него читает вслух Лотта. Наутро после самоубийства Вертера на его столике найдут «Эмилию Галотти» Лессинга, бюргерскую трагедию в мире феодальной несвободы. Круг чтения Вертера указывает на то, что действие из вневременной идиллии сместилось в современность. Несчастливая любовь — это лишь знак дисгармоничности мира и неустроенности в нем человека с умом и душой, желающего действовать и не находящего для себя поприща.

Много лет спустя Гете признается И.П. Эккерману (записывавшему разговоры Гете в последние годы жизни) что вскормил «роман кровью собственного сердца». Искренность — драгоценное свойство, но далеко не все, что пишется искренно, способно взволновать читающего. Для понимания «Вертера» важно знать, что в основе сюжета — подлинные факты. Однако этого можно и не знать. Роман от этого не станет хуже и впечатление от него слабее. Удивительно то, насколько Гете удалось не просто сохранить, но усилить пережитую страсть, заставить читателя верить ей и сочувствовать. Это уже вопрос таланта и мастерства, природу которого мы лучше понимаем, сопоставляя то, что знаем из биографии Гете, с тем, что читаем в его романе.

Гете многое перенес из жизни, вплоть до фраз, которые заимствовал из писем к нему. Даже знаменитая концовка, завершающая рассказ о погребении Вертера, взята из письма Кестнера, повествующего о смерти Иерусалема: «Гроб несли мастеравые. Никто из духовенства не сопровождал его». За предшествующие полвека жанр романа уже настолько овладел искусством погружаться в действительность и передавать ее с полной достоверностью, что стиль документальной прозы не выглядел чужим в романном тексте. Гете оставалось лишь распространить этот стиль на сферу интимных переживаний.

И здесь он не был совершенным новатором. Еще С. Ричардсон вместе с модой на чувствительность ввел моду на *роман в письмах*. Отличие, которое бросается в глаза в «Вертере», — его объем. Гете пишет сжато. Концентрированностью страстей и со-

бытий он напоминает не о романах его времени, а о трагедиях. Это черта важного сходства. Гете умеет протоколировать собственные чувства. Однако он умеет и подняться над ними, увидеть их как бы со стороны, выдержать дистанцию, необходимую для того, чтобы в судьбе героя представить трагедию эпохи и всех тех, «кому в глубоко мирное время надоело жить из-за отсутствия настоящего дела и преувеличенных требований к самому себе. Поскольку и я был в том же самом положении и хорошо помню муки, которые претерпел, знаю, каких усилий мне стоило от них избавиться, то не скрою от читателя, что основательно обдумываю, какой род самоубийства предпочтительнее выбрать» («Поэзия и правда»).

Роман «Страдания юного Вертера» оказался спасительным для Гете. Написав его, он пережил душевный кризис вместе с героем, хотя все еще не решил для себя, где и чем будет заниматься. В какой-то мере и здесь роман помог: хотя и обличенный в безнравственности, чуть ли не в безбожии, он принес славу. Через год после его публикации Гете получил приглашение от герцога Карла-Августа переехать в Веймар. Как оказалось, он переехал туда на всю оставшуюся жизнь.

Гете в Веймаре: обретение зрелости

Решение о переезде далось не просто. Отец Гете был категорически против того, чтобы сын променял дух вольного города Франкфурта на придворную зависимость. Разве сам Гете в «Вертере» не предсказал обреченность подобного рода деятельности? Разве он не заявил в «Геце фон Берлихинген» и в только что законченной исторической драме «Эгмонт», что является сторонником свободы и человеческого достоинства? Не лучшие качества для придворного.

Кем он там будет? Эти опасения не были безосновательны. Хотя позже Гете станет министром и даже первым министром Саксен-Веймарского герцогства, первые годы его положение оставалось неопределенным. Не случайно автобиографию «Поэзия и правда» Гете доводит лишь до момента переезда.

Гете приходится измениться, и нельзя сказать, что это были лишь вынужденные перемены. Он уже распрощался со штурмерством и искал для себя практической деятельности. Его убеждения вполне можно назвать просветительскими. С одним, пожалуй, исключением: он никогда не был человеком, увлеченным лишь жизнью разума, в свете которого все предстает ясным и

однозначным. Напротив, Гете ощущает мир как великую тайну и откликается ему всей глубиной своей душевной жизни. Свидетельство тому — лирика первых лет пребывания в Веймаре. Стихов не так много, но среди написанного — несколько шедевров.

Вместо громогласного «Странника в бурю» пишется «Ночная песнь странника» (1780), настроенная на тишину, исполненная готовности к трудностям и терпению. Она так звучит в знаменитом вольном подражании М. Лермонтова:

Горные вершины
Спят во тьме ночной.
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога
Не дрожат листья;
Подожди немного —
Отдохнешь и ты.

Первые любовные стихи Гете написал, когда ему не исполнилось 20 лет, последние — когда ему было за семьдесят. И все же лирическая манера Гете, однажды определившись, оставалась узнаваемой. Он влюблен в античность, воспринимая ее не как строгую норму, а как идеал высшей и естественной красоты, не как чужое, а как свое. От народной поэзии — ощущение связи своего «я» с природой, перерастающее в мистическое чувство проницаемости границ, отделяющих жизнь души от мироздания. Вероятно, впервые это сказалось уже в раннем тексте «Счастье отдаленья» (1769) и в полной мере в «новой любви», вдохновившей цикл, обращенный к Лили Шенеман (1775).

Зрелость лирической манеры совпала с переездом Гете в Веймар и с его любовью к Шарлотте фон Штейн, замужней женщине, многолетние отношения с которой, отмеченные небывалой для Гете душевной близостью, должны были оставаться тайными. Чувство уходит на глубину и мыслится душевно необходимым, но роковым союзом: «Ах, была во времени далеком / Ты моей сестрою иль женой!». Это стихотворение «Ты зачем дала глубоким взглядом / Нам двоим в грядущее взглянуть...» (1776) на русский язык перевел один из самых мистически настроенных поэтов русского серебряного века Сергей Соловьев. Оно завершается ощущением ушедшей юности, незащищенности перед судьбой и неизбежного противостояния ей:

Жизни пыл скудеет, исчезает:
Ясный день кругом уже погас.
Счастье, что судьба — пусть нас терзает, —
Изменить не может нас.

Гете застал европейскую поэзию в тот момент, когда «любовь — не чувство, а галантное времяпрепровождение, где природа — декорация, а декоративные античные боги и античные пастушки — только маски...»¹. Гете вернул жизнь античному прошлому, одухотворил природу и, опережая романтиков, настроил свои любовные признания в лад с голосом мировой души.

Гете еще нет 30, но он вступает в пору зрелости. Об этом говорит и его желание подводить итоги, и новая значительность замыслов. К 1776 году относится начало работы над романом о Вильгельме Мейстере, который, как и Фауст, прерываясь и вновь возникая, сопровождает Гете почти всю оставшуюся жизнь. Тогда был начат первый вариант, известный как «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (1776—1786).

Роман не напрямую, но автобиографичен. В нем экспериментально проверяются варианты судьбы, которые сам Гете не избрал, хотя и чувствовал их притяжение. В данном случае — увлечение театром. Вильгельм, как и Гете, переходит от кукольных детских спектаклей к юношеским. Сначала признает эстетику правильного классицистического театра, затем отходит от нее. Герой, однако, совершает и то, чего сам Гете не сделал, — уходит вслед за бродячей труппой, ведет актерскую жизнь. Здесь возникает Шекспир, как некогда в беседах Гете с Гердером, только теперь он является не в сфере идей, а непосредственно в жизни театра как ее возможный преобразователь. Некоторые мысли Вильгельма Мейстера о Шекспире общеизвестны, но слишком прямолинейно приняты за позицию самого Гете. Скажем, трактовка Гамлета как человека, на чьи плечи возложено дело, оказавшееся ему не по силам. Слабый Гамлет, не выдержавший испытания, разочарованный — одна из моделей для будущего романтического героя.

В творчестве Гете властвует иная логика. В отличие от романтиков его герой живет не столько разочарованием или бунтом, сколько желанием *деятельности*. Это справедливо и для Фауста, и для Вильгельма Мейстера. Эти два героя Гете — его ответ штюрмерству и самому себе, автору «Страданий юного Вертера».

В первом варианте романа театральное призвание — вызов жизненному укладу, противостояние художника бюргерскому миропорядку. Окончательный вариант этой части, охватывающей юность героя, будет закончен в 1796 году под названием «Учени-

¹ Габричевский А.Г. От редакции... // Гете. Собр. соч.: В 13 т. Лирика. М.; Л., 1932. С. 14.

ческие годы Вильгельма Мейстера». Театр отступает на второй план. На первом — подготовка к будущей профессии хирурга, ученичество, которое заставляет как иносказательную воспринимать и саму фамилию героя Мейстер (нем. *мастер*), напоминающую о средневековых цехах, о профессии, определяющей место, занимаемое человеком в мире.

В эпоху наполеоновских потрясений Гете продолжит свой роман — «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1807—1829), который из воспитательного превращается в философский. От странствующего актера до путешествующего философа — эволюция героя. Гете завершил размышлением то, что начинал в тоне почти автобиографическом, личном. Неслучайно в тексте «Театрального призвания» рождались лирические вставки, в том числе и такие знаменитые, десятки раз переведенные на русский язык, как «Песня арфиста» и «Песня Миньоны». Первая — «Кто с хлебом слез своих не ел...» (пер. Ф. Тютчева) — о мучительном призвании поэта, увлекающем его к познанию тайн бытия. Вторая — о прелести самой поэтической страны — Италии:

Ты знаешь край, где мирт и лавр растет,
Глубок и чист лазурный неба свод,
Цветет лимон, и апельсин златой
Как жар горит под зеленью густой?
Ты знаешь край?.. Туда, туда с тобой
Хотела б я укрыться, милый мой!..
(пер. Ф. Тютчева)

С детства, слушая рассказы отца, потрясенного Италией, Гете мечтал о поездке туда. И вот теперь, уставший от веймарского двора, его интриг и пустоты, он почти на два года уезжает в Италию (1786—1788). Прерванный отъездом первый вариант романа так и останется незавершенным.

Книгу о своей поездке — «Итальянское путешествие» — Гете закончит спустя 30 лет (1817). Но впечатление, произведенное на него Италией, где едва ли не самым главным было ощутить дух неумирающей античности, сказалось сразу же:

Радостно чувствую: я вдохновлен классической почвой.
Прежний и нынешний мир громче со мной говорит.
(Римские элегии. V. Пер. С. Шервинского)

«Римские элегии», написанные вскоре по возвращении, несколько лет читаются лишь близким друзьям. Гете знал, какое впечатление должны произвести стихи, в которых античная форма облекает его новое увлечение — Кристианой Вульпиус. И лю-

бовь к простодюдинке (у них родится сын, а в 1806 году Кристиана станет женой Гете), и откровенность «Римских элегий» оскорбляют веймарский свет. Цикл печатался в журнале Фридриха Шиллера «Оры». Их творческое сотрудничество, начавшееся в 1794 году и продолжавшееся десять лет вплоть до смерти Шиллера, называют «веймарским классицизмом». Два гения наперекор общему стилю жизни пытались вернуть в современность достоинство и то, что они понимали как патриархальную простоту античного идеала.

Поездка в Италию стала для Гете преддверием нового творческого усилия, которое было встречено обществом либо без понимания, либо даже враждебно. Полагали, что стареющий Гете слишком явно берет под защиту все земное и человеческое. Так, скажем, реагировали на его прославленные античные баллады, находя, что «Бог и баядера» оправдывает преступную любовь, а «Коринфская невеста» вызывающе отстаивает языческий культ любви, отвергая христианскую проповедь аскетизма. Подобно деятелям эпохи Возрождения и в отличие от классицистов Гете видел в античности идеал свободного человека, а не обязательный образец для подражания.

Со смертью Шиллера (1805) Гете ощутил усталость и одиночество. Старая Европа рушится в огне наполеоновских войн. Будущая вызывает мало надежды. Значительную часть времени в последующие 10 лет Гете отдает своим естественнонаучным увлечениям: коллекции минералов, учению о цвете. Вспоминает прошлое в «Поэзии и правде» (1809—1831). Казалось бы, даже его «Фауст» завершен и опубликован. Однако Гете предстоит еще творческий взлет, а «Фаусту» — продолжение.

«Фауст»: книга всей жизни

Работа над «Фаустом», начатая в 1771 году, завершилась в год смерти Гете. Творческая история длиной в 60 лет.

Работа над первоначальным текстом продолжалась вплоть до отъезда в Веймар. Вариант, созданный до 1775 года, впоследствии получит название «Пра-Фауст» будет опубликован много позже (1886).

Первой публикацией из «Фауста» был «Фрагмент» в собрании сочинений Гете в 1790 году, включающий кое-что из того, что создавалось совсем недавно, когда Гете вернулся к оставленному замыслу. Бесовская Вальпургиева ночь, представляющая шабаш на горе Брокен, и сцена «Кухня ведьм» были написаны им в

Италии (1788). Это в духе Гете: писать о Брокене в Риме. Но это и в духе обновленного «Фауста»: поднять народную легенду на классическую высоту, с которой, как на ладони, видна современность. Теперь Гете замыслил *трагедию*. Ее план созревает в переписке с Шиллером в конце июня 1797 года.

«Фауст» 70-х годов трагедией в классическом смысле не был. Если это и была трагедия, то *мещанская*. Нечто на пути от «Эмилии Галотти» Лессинга к еще тогда не написанным шиллеровским «Разбойникам». Герой народной книги, продавший душу Мефистофелю, выступал в роли бунтаря-штюрмера. Уставший от схоластического бесплодия ученый оставил свою келью, чтобы вкусить радости жизни. Жертвой его бунта оказалась юная простолюдinka Маргарита — Гретхен, как он зовет ее в минуты нежности. Фауст закалывает ее брата Валентина, вступившегося за честь сестры, а сама Маргарита осуждена на казнь как детоубийца.

В годы детства Гете во Франкфурте публично казнили женщин, избавлявшихся от новорожденных детей, — так они пытались скрыть свой грех. Общество вершило над ними правосудие, но не задумывалось, почему страшное преступление становится все более обычным. Штюрмерский вызов обществу состоял в том, чтобы привлечь внимание к ужасу обыденного и привычного, к тому положению вещей, при котором сильные не находят себе применения, а слабые становятся жертвами. Страдают и те и другие. А общество тупо выносит приговор, исполняя то, что считает законом.

Вся история с Гретхен относится к «Пра-Фаусту». Позже Гете отредактировал эти сцены и переписал (не везде) прозу стихами. Среди того, что подверглось изменению, — финал. В первоначальном виде он завершался приговором и проклятием. Гете менял проклятие на спасение:

Мефистофель. Она
Осуждена на муки.
Голос свыше. Спасена!
(пер. Б. Пастернака)

В жанре мещанской трагедии круг смыкается все плотнее, пока мрак и безысходность не станут беспросветными. В ее финале нет места очищению, тому, что Аристотель называл *катарсисом* и считал смыслом трагедии: зритель, переживая ужасное, освобождает собственную душу от побуждений, подобных тем, что видит на сцене. Гете в окончательном варианте «Фауста» пошел еще дальше: он освобождает героев, даруя им небо. Спасе-

ние Маргариты — прелюдия к финалу второй части, к спасению Фауста.

Голос свыше в «Пра-Фаусте» не мог бы прозвучать, ибо в нем были лишь земля и ад, но не было неба. Теперь высота задана сразу же — в прологе: «Пролог на небе». Впрочем, принято считать, что прологов два: первый — «Театральное вступление». А им предшествует «Посвящение», написанное 24 июня 1797 году и обращенное к первым слушателям «Фауста»; многих уже не было в живых. Так Гете отметил возобновление работы.

Основные перемены связаны не с тем, как Гете редактирует первоначальный сюжет, а в каком обрамлении видит его теперь. Оба пролога диалогичны. В первом спорят директор театра, поэт и комический актер. Для директора главное — публика и кассовый успех. Эти соображения оскорбительны для поэта: «Не говори мне о толпе...» Примирительно выступает комический актер. Его мерило — зрительный зал, но не педанты, а молодежь, заинтересованная, непредвзятая. Для нее стоит писать: «Из гущи жизни загребайте смело...» Поэт взволнован этим предложением, но сам-то он не юн: «Тогда верни мне возраст дивный, / Когда все было впереди...» Актер успокаивает его, полагая, что важная тема требует зрелости.

В театральном прологе по сути поставлен вопрос о высоком и низком. Вначале они кажутся несовместимыми, как поэт и толпа. Но неужели не сможет увлечь зрителя сюжет, взятый из народной книги, читаемой и любимой более двухсот лет? И разве смысл его не в том, что герой с головой бросается в «гущу жизни»?

«Пролог на небе», как и следует традиционному прологу, предваряет всю историю, позволяя взглянуть на землю с божественной высоты. Оттуда все видится неизменным и вечным, «предписанным круговоротом», о котором поет Хор архангелов. Диссонансом их торжественной хвале, возносимой Творцу, звучат речи явившегося на прием к Господу Мефистофеля. Он пришел якобы ходатаем за человечество, которому так худо, так беспросветно: «Что даже я щажу его пока».

Господь предлагает не щадить, а испытать. Кого? Фауста. Господь в нем уверен. Мефистофель предлагает спор. Господь его принимает, даже поощряя Мефистофеля:

Таким, как ты, я никогда не враг.
Из духов отрицанья ты всех меньше
Бывал мне в тягость, плут и весельчак.
Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,

Вертись пред ним, томи и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.

Господь и Мефистофель расстаят, довольные заключенным
пари и друг другом:

М е ф и с т о ф е л ь. Как речь его спокойна и мягка!
Мы ладим, отношений с ним не портя.
Прекрасная черта у старика
Так человечно думать и о черте.

Начинается действие: «Ночь. Тесная готическая комната со сводчатым потолком». Резко меняется звучание стиха, передающего характер драматической речи. В прологах спорили, горячась на земле, иронизируя на небе. Стих под стать остроумию аргументов, легко двигался, меняя характер рифмовки. Теперь в монологе Фауста он зазвучал энергично, жестко в строчках, попарно связанных примитивными глагольными рифмами:

Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всем
Был и остался дураком.

Это один из эпизодов, оставшихся от раннего варианта. Его звучание напоминает о народной площадной традиции. О средневековом жанре — моралите, представляющем жизнь человека, который в данный момент стоит перед решительным выбором. Фауст уже готов бросить все и бежать, но кого взять в провожатые? Первая мысль о Нострадамусе (1503—1566), мистике и предсказателе. Затем Фауст цитирует другого знатока мира духов — Сведенборга (1688—1772), внимательно рассматривает в его книге знак макрокосма и отвергает его. Эти тайны не приблизят его к природе, которая его влечет к себе: «Природа, вновь я в стороне / Перед твоим священным лоном».

Перевернув страницу, Фауст видит знак земного духа и вызывает его. Это «деятельный гений бытия», который повсюду. Одухотворенный им мир представляет резкий контраст к ветхозаветной картине, данной в хоре архангелов. Теперь Бог растворен в природе, веществе, а точнее, в его непрерывном движении и становлении:

Волны в бореньи,
Стихии во преньи,

Так звучит это место у одного из первых переводчиков «Фауста» на русский язык Ф. Тютчева. От его перевода остались лишь несколько монологов, но в них прочерчена философская линия, устремленная к постижению природы, слиянию с ней.

Эту веру исповедует Фауст. С ревнивой иронией Мефистофель величает его «сыном Земли». И он прав. Прав в отношении того Фауста, каковым он становится в окончательном варианте трагедии, для которого главное — не бежать от себя прежнего и наслаждаться. Намерение другое. О нем Фауст говорит сразу же после подписания рокового договора, которым он отдает душу Мефистофелю после своей смерти. Она наступит, согласно условию, как только Фауст произнесет слова: «Остановись, мгновенье». Они будут означать пресыщение или удовлетворенность. Ему покажется, что можно остановить поток жизни. И это конец.

А что в начале? Об этом и задумывается Фауст в своем кабинете, открыв Священное Писание: «“В начале было Слово”. С первых строк / Загадка. Так ли понял я намек?» Размышление приводит его к другому переводу: «В начале было дело». И сразу же забеспокоился черный пудель, увязавшийся за Фаустом во время прогулки за городом. Тогда его спутник и ученик Вагнер, прилежный, недалекий, мучил Фауста расспросами в своем стремлении к знанию: «Но мир! Но жизнь! Ведь человек дорос, / Чтоб знать ответ на все свои загадки» — «Что значит знать? Вот, друг мой, в чем вопрос» — ответ Фауста. Линия Вагнера была значительно усилена в новом варианте трагедии. Он необходим для контраста, оттеняющего живой ищущий разум Фауста своей схоластической мудростью.

Для Фауста «Что значит знать?» — вопрос о цели знания. Казалось бы, непосредственной иллюстрацией к нему здесь же звучит и ответ, когда Фауста обступают крестьяне, благодарные ему и его отцу, всегда их лечившим, не боявшимся войти в чумной барак. Вагнер с завистью скажет: «Вы появились — шапки вверх летят...» Но Фауст спешит уйти от народного восторга, ибо Ему стыдно и за себя и за отца, потчевавших больных алхимическими снадобьями: «И каково мне слушать их хваленья, / Когда я сам виной их умерщвления».

Полученное им знание не может обернуться делом. При попытке стать жизнью оно скорее ведет к смерти. Тут-то и появился Мефистофель, первоначально принявший вид черного пуделя. Вагнер заметил только его хорошую выучку и счел его способным

нести поноску, делать стойку. Плоское, прозаическое видение вещей. Фауст увидел другое, как «пламя / За ним змеится по земле полян».

Договор подписан кровью. Мефистофель приступает к выполнению своей части условия — «исполнять любую блажь» Фауста. Пока у того нет желаний, Мефистофель сам придумывает программу. Первый визит — к студентам: «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге». Там Гете бывал в студенческие годы. В погреб висели две картины: Фауст, пирующий со студентами и улетающий верхом на бочке. Второй визит — на кухню ведьм за омолаживающим снадобьем. Ни веселые проделки Мефистофеля над студентами, ни колдовские ужимки не развлекают Фауста. Но вот он выпивает зелье — и Мефистофель знает, что теперь произойдет: «Глотнув настойки, он Елену / Во всех усмотрит непременно».

Следующая сцена — «Улица»: «Маргарита проходит мимо». Фауст к ней подходит и заговаривает. Далее и до конца первой части трагедии разворачивается история любви Фауста и Маргариты. Она сохранена от «Пра-Фауста». И вот какой возникает вопрос: каким образом эта история согласуется с новыми мотивировками, которыми Фауст сопровождает свой договор с Мефистофелем? Где же «дело», которого он искал? Подписавшись собственной кровью, он обещал нечто другое:

С тех пор как я остыл к познанию,
Я к людям руки распротер.
Я грудь печалям их открою...

В действительности же иное — Фауст не уменьшил, а увеличил число опечаленных и скорбящих. Его порыв к людям был сокрушительным для тех, кто встретился на его пути. Это так, и поэтому жанр истории о Фаусте, разыгранной Гете, — трагедия. Трагедия благих порывов, лучших побуждений и чувств. Герой не злодей и не озлобленный бунтарь. Скорее он — просветитель-утопист, доверившийся природе, но еще плохо познавший самого себя и свою силу. История Фауста и Маргариты перестала быть бытовым случаем из частной жизни. Она перестала быть лишь знаком общественного неблагополучия и должна быть воспринята как событие, символическое в своем значении. В этом убеждает и вклинившаяся в нее сцена «Вальпургиева ночь» с последующим «Сном в Вальпургиеву ночь».

Они перебивают течение реальных событий. Казалось бы, всего за день до этой ночи Фауст убил Валентина, а по возвращении он уже узнает, что Гретхен в тюрьме, что у нее родился ребенок,

которого она убила. С этого момента спрессовывается время, а все происходящее получает значение символа. Мистерия о жизни человека ставится в исторических декорациях, которые воспроизводят не какой-то один момент, взятый отдельно, а представляющий звеном в бесконечной цепи исторического бытия.

На Брокене мелькает Лилит, первая жена праотца Адама. Ведьма-старьевщица вынесла разный хлам: ржавые от крови клинки, лохмотья, рюмки, на которых «отпечатки губ / С остатками былой отравы». Уже ненужный реквизит отыгранных спектаклей. Но современность тоже здесь. Особенно в следующей сцене «Сна в Вальпургиеву ночь». Она состоит из карнавальных песенок, а по сути эпиграмм, многие из которых метят во вполне определенных адресатов. Исследователи положили немало сил, чтобы установить их.

Это важно, но еще важнее другое — понять, что происходящее приобретает иной масштаб и должно быть прочитано иносказательно, символически. Смысловая установка, заданная Вальпургиевой ночью, распространяется на всю вторую часть «Фауста». Подчеркивая это, Гете продублирует эту сцену во второй части, введя в нее «Классическую Вальпургиеву ночь».

Первая часть трагедии была напечатана Гете в 1808 году. Отдельные сцены второй набросаны 20 годами ранее. Но в основном она пишется, начиная с 1825-го, закончена незадолго до смерти и опубликована в 1833 году. Одним из поводов продолжить и завершить «Фауста» для Гете стала смерть величайшего романтика — Байрона (1824). Она снова вернула его к размышлению о том, что значит действовать, в чем смысл знания. Гете начинал «Фауста» на заре немецкого Просвещения, завершал, когда романтизм пережил свои лучшие дни. «Фауст» отразил эту смену эпох, а лучше сказать — перелом, произошедший в жизни Европы.

Центральное событие второй части трагедии — любовь Фауста к Елене, той самой, из-за которой пала Троя. Она — высшее воплощение красоты и женственности. Если, исполняя предсказание Мефистофеля, вначале Фауст готов в любой женщине увидеть Елену, то теперь он ищет встречи с ней самой.

Первый акт (вторая часть, кроме деления на сцены, разделена еще и на акты) — Фауст и Мефистофель при дворе императора. Мефистофель занимает пустующее место шута и развлекает императора, заодно поправляя его финансы: он вводит бумажные деньги и кредитные обязательства. В ходе устроенного им грандиозного праздника разыгрывается «Похищение Елены». Похити-

тель — ее возлюбленный Парис. На сцене не актеры, а призраки самих героев. Фауст не выдерживает, бросается вслед Елене и падает замертво. Фауст остался равнодушным к искушению властью, но вновь не устоял перед высшей земной силой — силой красоты.

Второй акт открывается в прежнем кабинете Фауста, куда впервые явился к нему Мефистофель. Все сохранено, как было, преданным Вагнером, который именно сейчас готов сделать великое открытие. В колбе он вывел человека, точнее, человечка — Гомункула. Судя по репликам Мефистофеля, здесь не обошлось и без его участия. Именно Гомункул сопровождает Мефистофеля и Фауста на Классическую Вальпургиеву ночь, где Фауст должен прийти в себя и обрести Елену.

Действие в трагедии Гете происходит не в безвремяе и не в вечности, а в вечно меняющемся мире, о котором Фаусту некогда вещал Дух земли. Мефистофель дает возможность герою свободно передвигаться в этом временном пространстве, уходя к истокам и снова возвращаясь на авансцену современности. Для того чтобы Фауст смог обрести Елену, не только она, но ее мир — греческой классики, олимпийских божеств — должен развиваться из первоначального хаоса, представленного разного рода фантастическими образами раннего мифа. Здесь гигантские муравьи, сфинксы, грифоны, пигмеи, сирены. Потом являются младшие божества, кипят стихии, все пронизывает идея любви — божественный Эрос. Все течет, все изменяется... Даже Гомункул не может вынести всеобщего порыва и, охваченный «томленьем огнем», налетает на трон и разбивает свою колбу: «... наполненье, / Светясь вытекает в волну целиком».

Акт третий: «Перед дворцом Менелая в Спарте». Фаусту удалось добиться у Персефоны разрешения увести Елену из царства мертвых. Она возвращена во дворец своего мужа царя Спарты. Ее охватывает страх: из-за ее измены Менелая грекам пришлось вести Троянскую войну. Какой теперь, после их победы, будет кара? Мефистофель, приняв имя и облик уродливой Форкиды (одна из горгон), прислуживает Елене и убеждает ее бежать в замок, принадлежащий крестоносцам. Там в замке, окруженном «причудливыми строениями Средневековья», Елена соединится с Фаустом.

Так во второй части трагедии происходит путешествие по эпохам, предполагающее историческое иносказание. Человек Средневековья, каким был легендарный Фауст и каким он предстал перед Еленой («в одежде средневекового рыцаря»), вступает в

союз с идеалом античной красоты. Что может быть плодом их союза? Эвфорион — их сын, которым с первого момента владеет страсть взлететь, воспарить. Это и погубит его, как нового Икара: «Бросается в воздух... Прекрасный юноша падает к ногам родителей. Лицо умершего напоминает другой знакомый образ...» — образ Байрона.

В Эвфорионе (так в мифе звали крылатого сына Елены и Ахилла) Гете воплотил романтический порыв, о чем и свидетельствует посмертное сходство героя с Байроном. Этой гибелью подведен важный итог историческому иносказанию в трагедии. Вспомним: второй акт кончился гибелью Гомункула, созданного схоластической средневековой наукой. За этим — в третьем акте — следует соединение Елены с Фаустом. Она представляет античность. Он рожден Средневековьем, но исполнен гуманистического устремленья в будущее. Эвфорион — их порожденье. Вагнер и Фауст в своих детищах продолжили себя и материализовали свою внутреннюю сущность. Один — абсолютная замкнутость, второй — абсолютная беспредельность. Гомункул — образ схоластического разума (и, как полагают, ироническое изображение немецкой классической философии, современной Гете). Эвфорион — квинтэссенция гуманистического порыва, стремления к богоравности и богоборчеству. Дух, освобожденный в ренессансном гуманизме и достигший своего крайнего выражения в романтической личности. Так ход основных культурных эпох в характерной для них смене человеческих типов доведен Гете до современности.

У Гете дана не историческая схема, а чувственное переживание каждой из эпох — в мифах, пластических образах, меняющемся характере поэтической формы. В первой части Фауст явился как герой средневековой мистерии под аккомпанемент присущего ей стиха. Античных героев сопровождает разнообразие классических размеров.

После гибели Эвфориона Елена возвращается в царство мертвых. Фауст, пережив новое потрясение, кажется, готов теперь осуществить некогда им обещанное: «Я к людям руки распростиер...» Уставший, как будто вместе с Эвфорионом утративший порыв к беспредельному, он готов ограничить себя кругом *практической деятельности* (именно ею советовал Гете испытать своего героя Шиллер).

Четвертый и пятый акты: Фауст, получив от императора полосу побережья, решает осушить его, сделать пригодным для жизни. Закипела работа. Таинственные существа — лемуры — по приказу Мефистофеля и преимущественно ночью творят ее, как будто бы исполняя желание Фауста. Но он сам уже не может ни увидеть, ни оценить результат. Он стар и слеп. Его не смущает,

что в ходе работ погибает счастливая чета стариков, здесь обитавших, — Филемон и Бавкида.

Фауст-преобразователь впервые ощущает себя счастливым. Он предается мечтанию:

Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!..»

На этих словах Мефистофель счел условие их договора исполненным: «Фауст падает навзничь. Лемуры подхватывают его и кладут на землю».

Тело мертво, а что душа Фауста? Пасть ада уже разверзлась, но за Фауста просят небесные хоры, его приветствует «одна из кающихся, прежде называвшаяся Гретхен», и, наконец, звучит слово Богоматери. Он спасен. За что? Не за видение светлого будущего и даже не за дело, в которое он верил более всего и которым хотел увенчать свой земной путь.

Объяснением звучат последние слова из «мистического хора» о вечной женственности, влекущей к истине, к спасению. Вечная женственность есть вечная жизненность, которой всей душой был предан Фауст. В финале первой части мы видели, как общество и закон карают человека смертью. В финале второй небо оправдывает человека его жизнью — за его любовь к жизни и не знающую усталости преданность ей.

* * *

Гете пережил эпоху Просвещения, оказавшись в положении того, кто подводит итог. Последние сцены «Фауста» было бы преувеличением расценить как разочарование в просветительской утопии или в том, что «в начале было дело». В ряду других исторических оценок в «Фаусте» финальные сцены трагедии звучат предупреждением просвещенному человеку, познавшему свою силу, обретшему власть над природой и другими людьми, — быть осторожным в использовании этой силы. Увы, это предупреждение, не услышанное и непонятое, оказалось слишком проницательным и не раз исполнившимся предсказанием исторических потрясений в последующие века.

Гете принадлежит к тем гениям, кто определяет лицо своего времени, своей национальной культуры и заново оценивает, устанавливает ее связи с другими эпохами и народами. В отношении Гете сказанное имеет особый смысл, поскольку весь рассматриваемый период знаменательно и памятно завершается его пророче-

скими словами, произнесенными в 1827 году: «... на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению»¹.

Последняя лирическая книга будет написана Гете в восточном духе и вдохновлена Марианной фон Виллемер — это «Западно-восточный диван» (1814—1827). Мир Европы после Наполеона окончательно распрощался со средневековой ограниченностью. Всемирность стала исторической реальностью, и Гете в числе первых откликается на голоса культур, до тех пор мало известных в Европе.

На очереди — эпоха всемирной культуры, вырастающей из равноправного соучастия всех наций в единой духовной жизни человечества. В пределах всемирности отдельным народам предстоит заново искать общий язык и для культурного общения, и для экономического сотрудничества. Тот, кто не сумеет этого сделать, окажется проигравшим. Справедливость этого предсказания, сделанного Гете, мы все более ощущаем в современном нам мире.

ТЕКСТЫ

Гете И.В. Страдания юного Вертера / Изд. подгот. Г.В. Стадников. М., 1999 (ЛП).

Гете И.В. Поэзия и правда / Вступит. ст. Н. Вильмонта. М., 1969.

Гете И.В. Фауст / Пер. Б. Пастернака (многократно издавался).

Гете И.В. Об искусстве / Сост., вступ. ст. А.В. Гулыги. М., 1975.

Гете И.В., Шиллер Ф. Переписка. В 2 т. / Вступ. ст. А.А. Аникста. М., 1988.

Эккерман И.П. Разговоры с Гете. М., 1986. С. 214.

ЛИТЕРАТУРА

Аникст А.А. Гете и Фауст: От замысла к завершению. М., 1983.

Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. 2-е изд. Л., 1981.

Жирмунский В.М. Период «Бури и натиска»; Творческая история «Фауста» Гете // *Жирмунский В.М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 277—408; 466—479.

Конради К.О. Гете: Жизнь и творчество. В 2 т. М., 1987.

¹ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете. М., 1986. С. 214.

Содержание

Введение	3
<i>Трагический гуманизм: Шекспир</i>	5
Понятие трагического гуманизма	5
Биография на фоне эпохи	7
Путь драматурга и поэта	12
«Есть в жизни всех людей порядок некий...»	14
Случайное и закономерное: конфликт в комедии и трагедии	20
«Зло есть добро, добро есть зло...»	27
«Распалась связь времен...»	32
<i>Ренессансный роман: Сервантес</i>	36
Роман как жизнь	36
Вначале была пародия	39
Романное слово	44
Романный сюжет в сопровождении новелл	46
Завершение замысла: второй том	54
<i>Сатирическая комедия: Мольер</i>	58
Происхождение сатирической комедии	58
Из Парижа в провинцию и обратно	62
Урок всем	64
Высокая комедия	68
Характер и маска	75
<i>Роман эпохи Просвещения</i>	78
Воспитательный роман	78
«Написано им самим...»: Дефо	86
Роман-памфлет: Свифт	94
<i>Плоды Просвещения: Гете</i>	105
«Буря и натиск»: годы юности	105
Гете в Веймаре: обретение зрелости	111
«Фауст»: книга всей жизни	115

Учебное издание
Шайтанов Игорь Олегович
Западноевропейская классика:
ОТ ШЕКСПИРА ДО ГЕТЕ

Зав. редакцией
Г.М. Степаненко

Редактор
Л.В. Кутукова

Художественный редактор
Ю.М. Добрянская

Обложка художника
В.В. Гарбузова

Технический редактор
Э.С. Кондрашова

Верстка на компьютере
Н.И. Филимонова

перечитываемая классику

**И.О. Шайтанов
Западноевропейская
классика:
от Шекспира до Гете**

Между Шекспиром и Гете – более двухсот лет западноевропейской культуры и несколько эпох. Они расположились между двумя утопиями – гуманистической и просветительской.

Книга доктора филологических наук И.О. Шайтанова показывает, каким был путь рождения современного человека. Его судьба представлена в смене основных вариантов человеческой личности: Ромео и Джульетта, Отелло и Яго, Макбет и король Лир, Дон Кихот и Санчо Панса, Фауст, Дон Жуан, Тартюф, Робинзон – «вечные спутники» культуры Нового времени.

