

809
К 57
11 88704

П. С.
КОГАН

Очерки
по истории
западно-
европейской
литературы

II

“Советская Наука”
1941

П. С. КОГАН

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ВТОРОЙ

Издание 10-е

Под редакцией проф. Я. МЕТАЛЛОВА

*Утверждено Всесоюзным Комитетом по делам высшей
школы при СНК СССР в качестве учебного пособия для
учительских и педагогических институтов*

1988
100



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ НАУКА»
МОСКВА—1941

Отв. редактор Я. М. Металлов

Подписано в печать 20/V 1941 г. №179280. 20 и. л. 23,69 авт. л. Зак. № 267.
Тираж 20 тыс. Цена 7 руб. 25 коп., переплёт 1 руб. 25 коп.

Тип. им. Михаила треста «Полиграфия» г. Куйбышев

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второй том «Очерков по истории западноевропейской литературы» П. С. Когана возник в начале нашего столетия и, как и предыдущий том, отражает научно-прогрессивные тенденции передовых университетских умов того времени. Стремление понять и осмыслить историю литературы XIX в. под флагом борьбы за социалистическую идеологию, широкий культурный и социальный размах в освещении литературных процессов, понимание огромного значения таких факторов, как развитие материализма, естественных наук и техники, — все это на фоне историко-литературных исследований тех лет выгодно отличало работу П. С. Когана. Большим новаторством являлся уже сам факт включения в историю литературы целых глав, посвященных социальному изложению учения Маркса — Энгельса, а также естественно-научных (или, как они именуются в «Очерках» — «научных») взглядов Ч. Дарвина.

Рассматривая историю литературы не только как свод историко-литературных фактов и явлений, но и как фактор художественной пропаганды освободительных идеалов, П. С. Коган с присущим ему блеском талантливого популяризатора, не скрывавшего своих симпатий к марксизму, показывает ту острую идеиную борьбу, которой заполнена была литература XIX в. Первые же страницы II тома «Очерков» вводят в эпоху, определявшую развитие и взаимодействие различных литературных течений и направлений. Решающим и определяющим фактором выступает разгром французской буржуазной революции 1789 г. и наступившая вслед за тем реставрация, борьба за утверждение буржуазного строя, разложение капитализма, рост промышленного пролетариата и социалистического движения.

Не в тоге холодного «историка», а как страстный обличитель выступает П. С. Коган, освещая творчество таких писателей реакции, как Жозеф де-Местр, Бональд, Шатобриан, справедливо видя в них «проповедников возрождения католичества и феодализма», веривших в то, что из истории человечества можно вычеркнуть целое столетие. Вместе с тем П. С. Коган тонко подмечает в самом методе мышления этих писателей «кощунственные» следы вольнодумства, как порождение просветительского века.

Заслуженно большое место в «Очерках» отводится английскому реализму и в особенности творчеству Ч. Диккенса. Отнюдь не преувеличивая политического звучания диккенсовского гуманизма, верно определяя автора «Давида Копперфильда» как радикального интеллигента, подходившего к социальным противоречиям с меркой

филантропа, П. С. Коган превосходно вскрывает объективное значение реалистической сатиры Диккенса, давшей «собрание важных документов для определения причин социального непорядка» и «оказавшей незаменимую услугу делу правильного понимания осложнившихся общественных отношений». В этом же плане анализируется творчество крупнейшего из французских реалистов Оноре Бальзака, который, «обнаживая язвы аристократии и буржуазии, сам того не сознавал, давал ценный материал» и тем самым «сыграл роль, которая часто вынуждает на долю обличителей: они выставляют напоказ зло, но не им принадлежит честь открытия средств против зла».

С особым интересом читатель — тем более читатель 1905 года — знакомится с очерком, посвященным Жорж Санд. Острая в ту пору проблема борьбы за женское равноправие нашла в лице П. С. Когана своего страстного поборника. Под пером автора «Очерков» жизненный и творческий путь Жорж Санд органически сливается в документ, звучащий как пламенный манифест в защиту освобождения женщины. Вместе с тем анализ «женских» мотивов в творчестве Жорж Санд сопровождается весьма внимательной критикой идейной противоречивости Жорж Санд и столь сильно оказавшегося на творчество писательницы «страстного стремления к уничтожению социальной неправды».

Тонким анализом и глубоким проникновением в сущность творчества отмечена характеристика Бодлера. В отличие от декадентских преемников Бодлера, равно как его безоговорочных хулителей П. С. Коган раскрывает внутреннюю трагедию творца «Цветов зла» с его неутолимой страстью к высоким идеалам общественной справедливости и, наряду с этим, погружением в грязь порока на почве беспыльного разочарования.

Заключительные слова II тома «Очерков» в полном соответствии с общим направлением и духом книги противопоставляют литературу, «борющуюся за счастье человечества», — литературе реакционной и идеалистической.

Но при всех достоинствах «Очерков» и добрых стремлениях автора в самой методологии труда есть немало порочного и ошибочного. Прежде всего, читатель не может не отметить сожалением явную недостаточность в «Очерках» эстетического анализа произведений, их жанровых особенностей, художественных достоинств и недостатков. На идейный же анализ произведений, как это не трудно заметить, немалое влияние оказала культурно-историческая школа, вследствие чего такие понятия как «среда» и «эпоха» нередко трактовались чрезмерно отвлеченно и обобщенно, без учета той роли, которую данное творчество играло в социальной борьбе в определенной конкретно-исторической обстановке. Отсюда столь часты ссылки на английский «дух» и т. п., отсюда нередки и «биографические» истолкования художественного творчества писателей, — например, глава о Теккерее, в которой из-за неоправданного осуждения личных качеств Теккерея умалялось его огромное реалистическое значение, отсюда чрезмерный «биографический»

акцент в характеристиках Г. Гейне (моральная и политическая «изломанность» которого была явно преувеличена), Байрона и в известной степени Жорж Санд, отсюда непомерно большое влияние «природы Скандинавии» на Ибсена вместо отмеченного Ф. Энгельсом решающего фактора — социально-исторических условий развития Норвегии.

Порочна тенденция автора «Очерков» представить позитивизм как совершенное реалистическое направление, а натурализм, и в частности творчество Золя, — как подъем реалистического искусства, в то время как натурализм явственно знаменовал собой начало снижения и распада реализма. Чрезмерно выделяя «животные инстинкты» в показе Золя рабочих, автор недооценивает остроты протестантских мотивов, которыми насыщено золяистское изображение пролетариата.

Ценно и плодотворно в плане борьбы с религией и идеализмом привлечение в «Очерках» дарвинизма. Но, излагая в основном правильно биологическое учение Ч. Дарвина, П. С. Коган делает несколько неясных и в известной мере ошибочных выводов. Так, на стр. 231 он пишет: «Он (Ч. Дарвин. — Ред.) открыл единый закон, лежащий в основе жизни всего органического мира и раз закон этот оказался общим для всего органического мира, от его власти не может уйти и человек».

Такое утверждение может быть понято в духе социал-дарвинизма, переносящего принцип отбора в борьбе за существование на человеческое общество.

Далее, на стр. 232, указывая на использование прямолинейного толкования дарвинизма теми, кто считает, «что основным началом всей жизни... признается эгоизм, борьба за свое материальное существование, что уничтожение соперников провозглашается естественным, необходимым законом природы и перестает быть преступлением», П. С. Коган не подвергает критике подобное воззрение.

Между тем перенесение принципа биологической борьбы за существование на человеческое общество вкорне неправильно. Как это неоднократно указывали классики марксизма-ленинизма, господствующий в органическом мире принцип естественного отбора в борьбе за существование в приложении к человеческому обществу теряет всякую силу; основой развития человеческого общества является классовая борьба.

Нечеткие толкования дарвинизма допущены П. С. Коганом также при анализе натурализма и в главах, посвященных творчеству Ибсена и особенно Ницше. Популярные в некоторых интеллигентских кругах начала XX в. тенденции совмещать социалистические идеалы с некоторой толикой ницшеанского индивидуализма и «тиганизма» оказались в известном заигрывании с культом «аристократической личности» Ницше, которая, разумеется, абсолютно чужда и враждебна даже героям *Sturm und Drang'a*, не говоря уже о человеке социалистического общества. Уже в главе об Ибсene автор чрезмерно сближает героев Ибсена

со «сверхчеловеком» Ницше и недооценивает страшного похода свободолюбивого порвежца против «ложи и язв жизни». В главе же о Ницше сплошь и рядом встречаются спенсеровские толкования «сверхчеловека». Преодолевая, однако, собственную противоречивость, П. С. Коган тут же вскрывает «антидемократическую сущность» ницшеанской «морали господ». Автор «Очерков» сам справедливо утверждает, что, как всякое учение, враждебное массам, ницшеанство обречено на гибель. Великолепной аттестацией ницшеанства являются слова П. С. Когана: «Ницше отнимал у человечества лучшую гарантию культурного существования и превращал землю в арену кровавой борьбы, густой лес, населенный хищными зверями...». Не случайно современный германский фашизм использует идеи Ницше в своих кровавых действиях.

Настоящее издание «Очерков» выходит в свет в то время, когда обреченные на гибель фашистские последыши ницшеанства воочию показывают миру всю гнусную звериную сущность «морали господ», «морали», обрекающей человечество на беспощадное истребление и разграбление во имя удовлетворения «сверхчеловеческих» аппетитов гитлеровских бандитов.

Следует отметить также, что в очерке о Гауптмане П. С. Коган, переоценивая ранние «социалистические увлечения» автора «Ткачей», верно отмечает его идеальный регресс. До окончательного падения Гауптмана — его перехода к фашизму — Коган не дожил.

Ввиду того, что «Очерки» выпускаются в качестве учебного пособия, редакцией произведены частичные сокращения и небольшие исправления текста, а также внесены некоторые терминологические поправки в соответствии с утвердившейся в нашем литературоведении терминологией (вместо «ложноклассический» — «классицистический», вместо «реальный роман» — «реалистический роман» и т. п.). Ряд изменений внесен в помещенный в конце книги библиографический список.

В высказываниях основоположников марксизма-ленинизма, приведенных редакцией в сносках к тексту, читатель получит ценные характеристики ряда писателей и литературных направлений, вошедших в «Очерки».

Я. МЕТАЛЛОВ.

Сентябрь, 1941.

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

Разочарование и реакция. Леопарди. Шатобриан.

I.

Главные культурные факторы на заре XIX века. — Промышленный переворот. — Машины. — Капиталистический способ производства. — Рабочий вопрос. — Три стадии в истории борьбы рабочих с предпринимателями. — Феодал и крепостной средних веков; капиталист и рабочий XIX века. — Открытия и изобретения. — Пар и электричество. — Железные дороги, телеграф и их влияние. — Кювье и успехи естествознания. — Конкордат. — Реакция. — Общее заключение о первой половине XIX века.

Разочарование, овладевшее европейским обществом в начале XIX века, сводилось к двум основным мотивам. Общество на той ступени экономического развития, на которой оно стояло, не могло правильно подойти к оценке событий конца XVIII века. Оно изверилось в силе человеческого разума, изверилось в науке, которая не смогла заменить религии, не смогла дать ответа на вековые вопросы. Общество потеряло веру в свои деятельные силы, разочаровалось в революции, убедилось, что одним ударом нельзя осуществить «царства божьего» на земле, создать совершенный строй, основанный на началах равенства и братства.

Подобно тому как в XVIII столетии было принято относиться с иронией к вековым устоям, которыми держался тогда общественный порядок, смеяться над богом и церковью, над традицией, властью и авторитетом, так в начале XIX века в обществе распространено было скептическое отношение к надеждам, которые возлагались энциклопедистами на человеческий разум и человеческие силы. Но великий переворот, давший могучий толчок стремлениям человека к познанию природы и к устроению общества, привел не только к разочарованию. В то время как одни, пораженные головокружительной быстротой событий и незначительностью достигнутых результатов, впали в отчаяние, другие не расстались ни с одним из идеалов, завещанных просветительным веком, стали исследовать причины неудачи, занялись кропотливой научной работой, которая если и не обещала открыть тайны бытия, то, по крайней мере, содействовала усилиению власти человека над природой и улучшению условий жизни.

На заре XIX века мы видим три главных явления, которые легли в основу культурной жизни этого века: торжество старых теократических представлений, быстрое развитие промышленности

и, наконец, успехи естествознания и других наук. Эти культурные факторы нередко действуют независимо друг от друга, но еще чаще их влияния переплетаются между собой, враждебно сталкиваются друг с другом или стремятся к примирению и слиянию. Рядом с попытками возродить старое в его неприкосновенном виде, построить общество на основах церковного авторитета, возникают попытки примирить старое с новым, слить начала самодеятельности, окрепшие на почве промышленного переворота, и дух критики, развивающийся благодаря успехам знания, с одной стороны, с принципом авторитета, с мыслью о роли, которую играют в жизни высшие, недоступные анализу и сознанию силы — с другой.

Промышленная революция была вызвана быстрым ростом торгового мирового обмена под влиянием географических открытий XVI века. Эти открытия привели к тому, что центр тяжести международной торговли с берегов Средиземного моря переместился к Атлантическому океану, к морскому пути в Америку и Индию. Среди морских торговых держав Англия вскоре заняла первое место. До половины XVIII века ее мировой торговле вредило отсутствие внутренних путей сообщения, что мешало подвозу товаров изнутри страны к берегам и обратно. Но во второй половине XVIII века Англия прорезывается сетью каналов, которые к концу этого века представляют собою прекрасные пути внутреннего сообщения. Благодаря этому подвоз сырых материалов на фабрики и вывоз готовых продуктов сильно облегчился. Таким образом, каналы содействовали оживлению мирового обмена, в условия которого вслед за Англией втянулись и другие европейские государства. Результатом этого было постепенное исчезновение повсюду натурального хозяйства, падение мелкого производства и рост крупной промышленности, капиталистического способа производства. Могучим союзником капиталиста явилась машина. «Изобретение машин, — говорит в своих «Очерках из новейшей истории политической экономии» Туган-Барановский, — было первым словом промышленной революции. Значение машин в истории человечества не может быть преувеличено. Человеческий разум знал более высокие триумфы, но никогда ни один продукт человеческой мысли не вызывал таких глубоких перемен во внешних условиях жизни человечества, как машины. Машины ознаменовали собою начало новой эры — освобождение людей из-под власти внешней природы; они являлись поэтому плодотворнейшей победой человеческого духа, той прометеевой искрой, из которой разгорелось великое пламя, охватившее со всех сторон старый мир человеческих отношений. Не существует более поразительного вещественного символа господства человеческого сознания над материей, чем стройные и блестящие массы металла, послушно повинующиеся человеческой воле и выполняющие работы, во много раз превышающие мускульные силы людей. Человек как животное, как носитель механической энергии потерял благодаря машинам свое прежнее хозяйственное значение сравнительно с челове-

ком как существом разумным, как источником психической силы».

Присмотримся ближе к тем последствиям, которые имело изобретение машин и сопровождавшее их развитие промышленности. Больше всего выиграли капиталисты. Мелкий предприниматель, не обладающий капиталом и не имеющий средств, чтобы завести у себя машины, вытесняется крупным, который имеет возможность обставить свое предприятие всеми техническими усовершенствованиями. Ранее других отраслей промышленности машинами воспользовались бумагопрядильные фабрики, и в начале XIX века мелкие мастерские и домашнее изготовление бумажной пряжи совершенно исчезают. Но капиталист не только убивает мелкое производство, — он получает возможность завладеть освободившимися рабочими руками. Не будучи в состоянии конкурировать с ним, мелкие производители перестают быть самостоятельными хозяевами, и, не имея средств к существованию, они волей-неволей должны искать себе заработка у капиталиста; они могут продать свой труд, а это дает возможность капиталисту еще более расширить свое предприятие: он создает вокруг себя целую армию рабочих и приказчиков; ему незачем самому работать и развозить свои товары — эту работу выполняет армия неимущих людей, которая не может основать своего собственного предприятия и которой он доставляет взамен этого средства к существованию; сам он, живя в крупном торговом центре, оставляет за собой лишь общее руководство предприятием. Одновременно с развитием крупной промышленности, основанной на капиталистическом способе производства, в западноевропейском обществе начинается выделение двух главных классов, ставших впоследствии друг к другу лицом к лицу: капиталистов-предпринимателей, владеющих средствами производства, и пролетариев, не имеющих иного средства к существованию кроме своих собственных рук. На первых порах темные стороны капиталистического строя скрывались за блестящими победами человека над природой, за колоссальным ростом богатства в отдельных странах, за ослепительными триумфами техники. Капиталисты являются носителями передовых идеалов, они — представители принципа свободы, свободной конкуренции таланта и энергии. Бессмысленно скорбеть о прошлом, когда благодаря своему невежеству человек не умел создавать грандиозных предприятий, не мог так властно царить над природой, превращать ее силы в свои послушные орудия.

Но в медовый месяц увлечений новым строем, среди радостных ликований человеческого гения, не замечали важных проблем, которые назревали вместе с ростом богатств. Капитализм праздновал свою победу над политическими привилегиями «старого режима». Новый строй открывал завоевание мира и его естественных богатств, он обеспечивал рост общего богатства, но вместе с этим он выдвинул важную проблему распределения этого накопленного богатства. Если общая сумма богатства возросла, следует ли из этого, что возрастание отзовется одинаково благоприятно на всех классах общества, повлечет ли рост богатств за собою увеличение

благосостояния всех групп населения, лучше ли стал жить крестьянин, превратившийся из мелкого хозяина в наемного рабочего, и кустарь, отказавшийся от собственного производства и поступивший в качестве рабочего на фабрику? Капиталистический способ производства, ослеплявший общество своими внешними успехами, тяжело отзывался на интересах рабочего класса. С развитием промышленности выяснилось, что предприниматели и рабочие представляют собою два класса, интересы которых противоположны, что выгода одного основана на ущербе другого. Цель предпринимателя заключалась в увеличении капитала, накопление которого открывало дальнейшие возможности к приобретению новых средств производства и расширению предприятия. Он поэтому смотрел на рабочего как на машину; все его усилия были направлены к тому, чтобы эта машина стоила как можно дешевле и производила как можно больше. Таким образом, капиталистический способ производства выдвинул на сцену один из важнейших вопросов XIX века, именно — рабочий вопрос. Предприниматель направляет все усилия к тому, чтобы увеличить рабочее время и сократить плату. Рабочий видит в предпринимателе врага, эксплоататора, пользующегося своим выгодным положением, чтобы выжать из рабочего все соки. С ростом богатства увеличилась бедность рабочих; появление машин и падение мелкого производства создали такую массу свободных рабочих рук, что спрос превысил предложение, заработка плата упала чрезвычайно низко, положение многих рабочих стало хуже, чем до промышленной революции, а значительная часть была обречена на ужасную нищету и находилась на краю голодной смерти.

До введения машин английские ткачи жили в деревнях близ города, куда они продавали пряжу через разъезжающих агентов. Они жили в здоровой обстановке, зарабатывали достаточно, их дети росли на деревенском воздухе, иногда помогая родителям. О страшном детском двенадцатичасовом труде в душной атмосфере фабрики тогда не имели понятия (Фр. Энгельс, Положение рабочего класса в Англии). В Англии же 30-х годов XIX века хлеб и картофель служили почти единственной пищей ткачей; мясо было чрезвычайно редкостью.

Эта противоположность интересов стала сказываться с первых шагов развития промышленности. Рабочие с самого начала объявили решительную войну новому строю, и еще в XVIII веке начинается непримиримая борьба между обоими классами.

Во внешней истории этой борьбы можно различить некоторые стадии. Сначала эта борьба носит чисто стихийный характер: рабочие борются с новым строем промышленной жизни без определенного плана; их задача — разрушение; они обращают свою ненависть против главной опоры промышленного строя — против машин. Эта стадия борьбы выражается в многочисленных возмущениях. Изобретение бумагопрядильной машины «Джени» Джемсом Гаргривсом, — рассказывает Туган-Барановский в упомянутых «Очерках», — вызвало целое восстание в его родном городе: толпы

мастеров-прядильщиков врывались в дома, где находились новые прядильные машины, и разрушали все машины, имевшие более двадцати веретен; Гаргривс принужден был бежать из Ноттингема. Машина Аркрайта вызвала еще большую бурю негодования: толпа сожгла и разграбила многие построенные Аркрайтом фабрики, и правительству не раз приходилось высыпать войска для подавления восстаний и для охраны фабрикантов. Наконец, в Англии образовалось тайное общество «леддитов», поставившее себе целью уничтожение машин. Правительства прибегали к чрезвычайным мерам для борьбы с разрушителями: в Англии за разрушение машин была назначена смертная казнь, и несколько рабочих были повешены. Во второй стадии борьбы рабочие пытаются остановить ход истории легальными средствами; они соединяются в союзы, которые стремятся к восстановлению старых отношений между рабочими и хозяевами. Они подают в этом смысле петиции правительству, устраивают стачки, чтобы принудить фабрикантов вернуться к прежним способам производства. В 1812 году состоялась, например, в Англии одна из грандиозных стачек, в которой приняли участие 40 000 ткачей. Около этого же времени рабочие подали в парламент ряд петиций, покрытых более чем 300 000 подписей. Но пока рабочие выступали врагами самой промышленной революции, восставали против новых форм производства, их движение не могло иметь успеха, и обеднение масс продолжало расти. Единственным положительным результатом этого движения было укрепление классового сознания: рабочие поняли общность своих интересов и научились действовать организованной массой; и в следующей стадии борьбы между трудом и капиталом они воспользовались этой привычкой к организованной борьбе. Эта стадия характеризуется тем, что рабочие союзы не стремятся воротить прошлое, они борются, так сказать, в пределах самого капиталистического строя. Эти союзы становятся грозной силой, перед которой нередко трепещут фабриканты. Союзы стремятся уничтожить рабочий договор в форме индивидуального соглашения между отдельным рабочим и хозяином, они стараются установить нормальный договор для однородных предприятий определенного района; от этого нормального договора не могут отступить ни рабочие, состоящие членами союзов, ни хозяева предприятий. Времена, когда хозяин, пользуясь безвыходным положением отдельного рабочего, предлагал ему какие хотел условия и выжимал из него последние соки, начинают отходить в область истории: то, что хозяин мог проделать с одним рабочим, он не решится проделать с союзом, так как рискует остаться без рабочих; пока каждый рабочий думал о себе, хозяину нетрудно было найти новые руки вместо рабочего, который отказался бы от тяжелых условий; когда же рабочие стали действовать сообща, хозяин, вступавший в столкновение с кем-нибудь из них, сталкивался с целым союзом. Союзы руководят стачками, учреждают специальные денежные фонды для поддержки своих сочленов, оставшихся без заработка во время стачки, вырабатывают формы коллективных договоров

и т. д. Благодаря этому рабочим во многих случаях удалось добиться улучшения условий труда. Они признали капиталистический способ производства как существующий факт, постарались выяснить свое положение в новом строем и определить те средства, при помощи которых они могут ограничить выгоды предпринимателей в свою пользу.

Влияние, которое промышленный переворотоказал на умы европейского общества, усиливалось тем, что он вызвал быстрый рост техники и науки. Открытия, которые совершались в лабораториях исследователей, содействовали преобразованию мира. Промышленная революция расширяла область научного исследования, великие исследования закрепляли дело революции.

Воображение современников было прежде всего поражено теми важными услугами, которые наука оказала их практическим задачам. Нетрудно представить себе, какой восторг овладел французами, когда Франция в минуту страшной опасности, — в то время как британский флот блокировал ее берега, а европейские армии угрожали после революции всем ее границам, — когда Франция в эти тяжелые дни нашла себе могучего союзника в науке. Применение воздушного телеграфа в 1793 году приветствовалось как начало новой эры. На значительном расстоянии друг от друга, на высоких башнях устанавливались аппараты, состоявшие из подвижных частей, и каждая комбинация этих частей служила письменным знаком, сигналом, который тотчас же повторялся всеми остальными аппаратами. Этим средством «писать в воздухе» конвент предписал немедленно воспользоваться для сообщений между Парижем и северною границею, и 11 апреля 1793 года Баррер представил доклад, в котором заявлял, что «сообщения передаются с быстротою молнии и приказы Комитета общественного спасения проходят даже сквозь осаждающую армию». 1 сентября все аппараты северной линии пришли в движение, и Париж узнал о крупном торжестве. «Город Конде, — гласила воздушная телеграмма, — возвращен республике, капитуляция последовала сегодня в шесть часов утра». В тот же день конвент отправил армии поздравительную телеграмму и получил ответ от ее командиров. Вместе с воздушным телеграфом на службу действующей армии поступают аэростаты. Когда оказывается недостаток в пушках и доставка меди из Германии становится невозможной, изобретатели указывают быстрые способы превращать в пушки церковные колокола и статуи, ученые издают трактаты «об искусстве фабриковать пушки», и статуя национальной героини Жанны д'Арк переливается в пушки Жана и Дева. Вышел весь порох, не было больше индийской селитры, и наука открывает неслыханно быстрый способ добывания селитры, указывает неведомые до сих пор пути очистки и сушки, и, благодаря этим усовершенствованиям, груды пороха вырабатываются в несколько часов. «Укажите землю, содержащую селитру, и через пять дней можно будет заряжать пушки!» Это самонадеянное заявление одного члена Комитета общественного спасения, вызвавшее вначале недоверие, оправды-

вается практикой (A. Ramband, *Hist. de la civilisation contempor.*, Paris, 1888, стр. 243 и сл.).

Но никакие силы природы не оказали столько услуг человечеству, как сила пара и электричества.

Еще в 1712 году англичанину Ньюкомену удалось пустить в ход паровую машину, которая, несмотря на примитивность ее устройства, могла заменить шестьдесят лошадиных сил и в шесть раз сократила расходы при производстве различных работ. Однако до конца XVIII столетия эта машина не получила широкого применения. Только во второй половине века усовершенствованием этой машины занялся Джемс Уатт; он работал над нею всю жизнь и внес в нее поправку, с которой по культурному значению не могут сравниться никакие другие изобретения человеческого гения. Уатту удалось заменить прямолинейное действие движимого шаром поршня вращательным, и только с этого момента можно было думать о передаче силы на отдаленные расстояния, о применении пара при перевозке тяжестей на море и сушу. Изобретатель еще при жизни мог видеть результаты своего открытия. Он умер 19 августа 1819 года; но еще в 1807 году Фультон спустил первый пароход на воды Гудсона, а 25 июля 1814 года Стефенсон привел в движение первый локомотив, который тащил за собой восемь вагонов в 30 000 килограммов и шел с быстротой в 6,4 км в час; в 1830 году тем же Стефенсоном была закончена первая железнодорожная линия для общего пользования между Ливерпулем и Манчестером. Влияние, которое железные дороги и пароходство оказали на развитие промышленности, на торговый и духовный обмен человечества, было неизмеримо. Благодарные сограждане воздвигли Уатту в Вестминстерском аббатстве памятник со следующею надписью: «Не дляувековечения имени, которое будет жить, пока процветают мирные искусства, а в знак того, что человечество умеет чтить того, кому оно обязано благодарностью, король, его слуги, многочисленная знать и граждане королевства воздвигли этот памятник Джемсу Уатту. Гению этого человека удалось путем опытов усовершенствовать паровую машину. Этим он поднял богатство своей родины, увеличил могущество человечества и достиг высокой ступени среди великих поборников науки, истинных благодетелей человечества».

Не менее важные последствия имели открытия в области электричества. До конца XVIII века было известно только статическое электричество. В конце этого века, благодаря опытам Гальвани, стало известно динамическое электричество, которое долгое время называлось гальваническим. Гальвани, болонский профессор, изучая нервную систему лягушек, повесил препарированные задние ноги лягушек на железной перекладине балкона на медных крючках, задевавших их нервы. Всякий раз, когда ноги лягушки случайно касались железа, они производили конвульсивные движения. Этот счастливый случай, по рассказам, и дал толчок плодотворным исследованиям. Это загадочное явление допускало два объяснения: или в самом животном организме существует особая

сила, или конвульсивные движения лягушки следует объяснить соприкосновением металлов, вызывающим явление электричества, причем ноги лягушки играли только роль чувствительного электроскопа. Гальвани принял первое объяснение и был уверен, что открыл специально животное электричество, особый нервный электрический ток. Но другому итальянцу, Вольта, удалось доказать, что животные органы являются в этом случае лишь проводниками электричества: явление не наблюдалось, пока органы приходили в соприкосновение с одним металлом. Вольта установил закон, что два разнородных металла в соприкосновении развиваются электрический ток. Величайшим применением нового открытия был изобретенный в 1811 году электрический телеграф, который слил весь мир как бы в одну семью; события, совершившиеся на одном конце мира, немедленно узнавались в отдаленных местах, лежащих за тысячи верст; расстояния как бы перестали существовать; сообщение между людьми достигло такой быстроты, о которой не решались мечтать даже самые смелые умы предшествующего века.

Но великие научные завоевания содействовали перевороту не только во всех сферах повседневной жизни. Они должны были сыграть крупную роль в истории человеческой мысли, оказать мощное влияние на сознание европейского общества. Они должны были окончательно освободить человеческий ум от власти авторитета и направить его внимание на изучение природы; чудесное и необыкновенное должно было уступить место естественному объяснению видимых явлений. Наука не только отдала во власть человека силы природы, не только содействовала улучшению условий жизни, — она дала новое направление человеческой мысли.

В 1812 году вышли в свет *«Recherches sur les ossements fossiles»* Жоржа Кювье (1769—1832), типичнейшего представителя научного направления этой эпохи. Самый метод его исследования, самая форма его изложения чрезвычайно характерны для науки нового времени. Кювье — решительный противник всяких неясностей, всего мистического в науке. Кювье верил только фактам, вытекающим из них выводам. Он — враг всяких пророчеств и откровений в науке; его изложение ясно, просто, и на долгое время за ним утвердилась репутация сухого ученого, неспособного вымыться до вдохновенных открытий, что не помешало его исследованиям открыть новую эру во многих областях знания. Его *«Recherches»* явились настоящим откровением. Кювье возродил из мрака отдаленных времен давно исчезнувшие породы существ, которые человеческая фантазия представляла когда-то в виде мифических гигантов. Кювье исходил в своих исследованиях из принципа соотношения органов. «Если желудок какого-нибудь животного устроен так, что может переваривать только мясо, то и челюсти этого животного должны быть приспособлены для пожирания, когти — для держания и разрывания, зубы — для раздробления, вся система органов движения — для преследования и поимки

добычи, органы чувств — для узнавания ее. Среди этих общих условий можно заметить иногда, однако, и некоторые специальные. Так, например, чтобы животное могло унести добычу, требуется известная сила тех мускулов, посредством которых тело удерживается в прямом положении. Это предполагает известную форму позвонков, от которых идут мускулы, и затылка, где они укреплены» (F. G. Danne man, *Grundriss einer Geschichte der Naturwissenschaften*, Leipzig, 1898, т. II, стр. 360). Из этого принципа вытекало чрезвычайно важное следствие. Зная зависимость, существующую между отдельными органами, нетрудно по одному из них определить все остальные. И Кювье творил настоящие чудеса в области палеонтологии. Когда он впервые восстановил скелеты нескольких неведомых, давно исчезнувших животных по немногим костям, скептики, по обыкновению, встретили его открытие улыбкой недоверия; но когда найденные впоследствии скелеты оправдали во всех деталях догадки Кювье, ученые были поражены блестящими перспективами, которые открывала новая наука. Эпоха мамонтов и ихтиозавров ожидала в исследованиях Кювье. Исчезнувший мир гигантов и чудовищ воскресал не в феерическом блеске мифологических сказок, а озаренный ясным светом научного знания. Великий ученый имел своих предшественников — ископаемые остатки обращали на себя внимание и в античные времена и в средние века, но ученые, интересовавшиеся ими, не могли отрешиться от легендарных преданий; они видели в них остатки великанов и героев, людей, погибших во время потопа, старались приурочить новые факты к старым представлениям, сочетали научное с фантастическим. По мере приближения к XIX столетию дух строгого исследования начинает побеждать старые приемы объяснения, и Кювье уже окончательно отрешается от подчинения авторитету.

В своих открытиях в области палеонтологии Кювье исходит из принципа постоянства, неизменности каждой породы; он еще не знает закона эволюции, не знает позднейших открытий науки, провозгласившей, что каждая форма является результатом длинной цепи предыдущих переходных форм. Поэтому Кювье приходилось так или иначе объяснить, каким образом на месте открытого им мира ископаемых животных явились современные нам породы. Кювье нашел выход в своем учении о катастрофах: он говорит, что земля пережила ряд переворотов; каждой геологической эпохе соответствовал особый вид пород; каждая фауна была результатом нового творческого акта и не находилась ни в какой связи с предшествовавшей ей фауной, которая была сметена катастрофой. Таким образом, появлению каждой новой фауны предшествовало полное исчезновение предыдущей вследствие какого-нибудь великого переворота. Учение Кювье о самостоятельности животных типов столкнулось с другим учением об единстве животной организации, главным поборником которого в XVIII веке был Бюффон. По мнению Бюффона нет существенного различия не только между отдельными видами животных, но даже между животными и рас-

тениями; существует непрерывный ряд переходных ступеней от растения самого низшего вида до совершеннейшего животного. Кювье в последние годы своей жизни пришлось даже вступить в ожесточенный спор с другим поборником теории единства — Жоффруа Сент-Илером. Но если Кювье до конца остался противником эволюционизма, то это зависело не от недостатка глубины его ума, а скорее от его осторожного отношения к научным построениям. Тогдашнее состояние науки не могло еще доставить материала для заполнения пробелов между различными фаунами, и, пока наука не давала средств установить связующие формы, Кювье предпочитал не принимать гипотезы постепенного развития одних форм из других. Несмотря на ошибки Кювье, за ним остается великое значение не только в специальных областях сравнительной анатомии, геологии, палеонтологии, но и в истории культуры вообще.

Такие люди, как Кювье, являлись живым свидетельством того, что наука вступила на верный путь. Фауны, певшие отходную науке, потому что она не открывала тайн мироздания, сменялись новым типом ученого, не предъявлявшего к науке ненаучных требований. Вместо того чтобы стремиться к отысканию первопричины всех явлений, человек стремится объяснить происходящее перед его глазами. Он перестает интересоваться вопросом, *почему* и *для чего* оно совершается, а интересуется вопросом о том, *как* оно совершается. Кювье — противник эволюции, он не дал полного очерка истории животного мира, но до него никто не установил с такой научной непреложностью самого факта постепенности. Мысль о том, что изучение фактов — лучший руководитель во всех видах деятельности, начинает завоевывать господствующее положение. Догматизм все больше и больше уступает место исследованию, опыту и наблюдению, которые начали свое победоносное пребывание со времен Бэкона. Развитию естествознания соответствует проникновение научных взглядов и в социальные теории и в литературу. Метод научного исследования начинают применять и в политике и при подготовке к художественной деятельности. Даже мечтатели, звавшие назад к прошлому, стремившиеся заменить новые научные методы вызванными из могилы бледными призраками папского авторитета и традиции, — даже эти мечтатели, как увидим, не могли не поддаться влиянию научных веяний. Шатобриан пытается восстановить здание католицизма на фундаменте исторического исследования. Но «наука, — говорит естествоиспытатель нашего времени (К. Тимирязев, Насущные задачи современного естествознания), — не знает реставрации; она знает только инсталляцию, — *Instauratio magna*, — отправляясь откуда, победоносно идет вперед уже четвертый век», и попытки вернуть общество к мистицизму, ознаменовавшие эпоху реакции, служат лучшей иллюстрацией этой мысли. Призыв к строгому исследованию слышится и в заявлении таких социальных пророков, как Сен-Симон, который провозгласил гениальную мысль, что истинная конституция должна быть не изобретена, а открыта.

Строгое научные принципы проникают и в литературу. В век классицизма знание ставили выше таланта, но это знание было знанием правил не открытых, а именно изобретенных, правил догматических, сочиненных академией или Буало. Как изменились научные требования, предъявляемые к писателю XIX века! «Вы хотите сделаться литератором, — пишет Жорж-Санд одному из начинающих писателей, спрашивавших ее совета, — вы можете быть им, если станете учиться всему. Искусство — не такой дар, который мог бы обойтись без широких знаний во всех областях... Вас, может быть, поражает недостаток основательности большинства современных писаний и произведений, — все зависит от недостаточности научной подготовки». «У вас, — пишет она другому лицу, — есть врожденное понимание и охота к искусству, но вы каждую минуту можете убедиться, что художник, который исключительно только художник, бессилен, т. е. посредствен, или вдается в крайности, т. е. безумен... Вы думаете, что можно отделаться одним размышлением и советом. Нет, так отделаться нельзя. Надо пожить и поискать. Нужно сперва многое переварить, сперва много любить, страдать, ждать, не переставая в то же время упорно работать. Одним словом, прежде чем пустить в ход шпагу, надо основательно научиться фехтовать» (Е. К а р о, Ж.-Санд, М., 1899, стр. 166—167). Сама Жорж-Санд страстно увлекалась естественной историей и ботаникой; с кропотливым вниманием ученого натуралиста нередко всматривалась она в то, что ей приходилось изображать. «Я люблю, — говорила она, — сперва посмотреть на то, что описываю. Хотя бы мне приходилось сказать всего три слова о какой-нибудь местности, мне приятно при этом снова взглянуть на нее в воспоминании и ошибиться по возможности меньше» (Е. К а р о, стр. 170). Чем ближе к концу века, тем более сближаются между собой наука и литература. В успехах естествознания следует искать корни попыток открыть эволюцию литературных видов.

Развитие промышленности и быстрый рост положительных знаний не сразу создали новый мир отношений. Старое лишь с боями уступало свое место. Рядом с прогрессивным ходом человеческой мысли обнаруживается стремление возродить прежние устои, которыми держалось общество. Первый год XIX века ознаменован великим торжеством «примирения революции с небом». 15 июля 1801 года между папой Пием VII и Бонапартом был заключен конкордат. Церковь, отмененная революцией, восстановлена. Граждане Парижа, где еще повторялись ядовитые насмешки Вольтера над католическим духовенством и традициями, могли читать теперь на всех перекрестках: «Примеры столетий столько же, сколько разум, повелевают нам прибегать к верховному первосвященнику, папе, для слияния воедино мнений и умиротворения нравов». Но Бонапарту пришлось призвать на помощь всю свою железную энергию, весь свой дипломатический гений для того, чтобы придать серьезный вид торжеству, не отвечавшему новым запросам общества. Папский посол въехал в Париж ночью; опа-

сплылись пасмурек со стороны населения. Золотой крест, который по обычаю католической церкви должно нести перед папским легатом, облеченный необычайными полномочиями, пришлось везти в карете. Во время торжественного богослужения в соборе Парижской Богоматери генералы Бонапарта в парадных мундирах еле удерживали улыбки, готовые появиться на устах, словно их пригласили присутствовать при необходимости комедии, а не при серьезной церемонии, символизировавшей акт великой религиозной и государственной важности; в государственном совете сообщение первого консула о заключении конкордата было встречено знаменательным гробовым молчанием, а в законодательном собрании прорвение его сопровождалось изгнанием оппозиции. Некогда всесильная католическая церковь, опрокинутая революцией, возвращалась во Францию украдкой, под покровом ночной темноты, под защитой гениального авантюриста, сделавшего из нее орудие для своих целей и дорого продававшего каждую уступку папским притязаниям. Реставрация Бурбонов дала новую опору клерикальным стремлениям, но ни «конгрегация» — частное общество, основанное вскоре после воцарения Людовика XVIII, ни пропаганда иезуитов, снова почувствовавших под собою почву, ни попытка католической партии заменить наполеоновский конкордат новым, усилившим власть духовенства, ни принятый уже при Карле X закон о святотатстве, по которому кражи в церквях и осквернение священных предметов карались смертной казнью, — ничто не могло восстановить прежнего значения католической церкви и вернуть государство к теократическому строю. Последовавшее затем торжество роялистов было так же непрочно, как и временное торжество клерикализма. Эпизод ста дней, завершившийся окончательным торжеством Бурбонов и бесповоротным падением Наполеона, сделал великого завоевателя предметом культа в тех сферах, где скорбели о крушении идеалов, провозглашенных революцией. Имя Наполеона стало символом революции и ее стремлений. Наполеона противопоставляли Бурбонам, как носителя идеалов свободы — защитникам старого порядка. В его возвращении видели подвиг патриота, которого союзники преследовали за его любовь к Франции и за его желание отстоять завоевания революции против поборников прежнего режима. Роялисты жестоко отпраздновали свою победу: наполеоновские генералы предавались военному суду и расстреливались, граждане арестовывались по первому подозрению; в некоторых южных городах роялисты устроили резню, во время которой не щадили даже женщин и детей; десятки тысяч людей томились в тюрьмах; в учебниках запрещено было упоминать об императоре Наполеоне, а говорилось лишь о генерале Бонапарте; король титуловал себя королем милостью божией, не упоминая о воле нации. Старой дореволюционной знати, эмигрировавшей во время революции и теперь возвращавшейся на родину, Людовик XVIII оказывал большие внимания, чем новой аристократии, созданной во время империи. Но все эти меры не могли восстановить блеска и силы старого дворянства, как не мог восстановить его былого



Джакомо Леопарди

экономического значения миллиард франков, розданный при Карле X эмигрантам в вознаграждение за утраченную собственность, как нельзя было восстановить старого абсолютизма, несмотря на заявление Карла X, что он скорее предпочтет колоть дрова, чем царствовать в таких условиях, как в Англии, и несмотря на злонодущные ордонацес Полиньяка, положившие конец восстановленной власти Бурбонов.

Таковы были условия, под влиянием которых создавалась литература в первую половину XIX века. Ни один век не имел такого неотъемлемого права на название исторического века, как именно XIX столетие. Европейское общество, утомленное кровавыми войнами, быстрой сменой государственных и социальных систем, останавливается и задумывается. Никогда еще не было так сильно стремление оглянуться на прошлое, никогда не было стольких попыток истолковать его, подвести ему итоги, установить на основании его законы развития человеческого общества. Именно в XIX веке та отрасль знания, которую мы называем философией истории, делает такие блестящие завоевания, которых она не знала за весь предыдущий период умственной работы человечества. В первой половине XIX века почти все мировоззрения, все системы, которые когда-либо создавались человечеством, имеют своих убежденных представителей. Проповедь слепого подчинения авторитету уживается рядом с непреклонной верой в независимость и права человеческой личности, мистические бредни — рядом с позитивным строгим научным миросозерцанием, пессимизм, видящий повсюду только признаки окончательного падения общества, — рядом с бодрой верой в прогресс, с горячим стремлением к научной работе и к общественной борьбе, идеализация классического мира — с аскетическими порывами; и католицизм и дух критики имеют одинаково блестящих и даровитых адептов; в литературе процветает культ прихотливой фантазии, проповедуется отречение от жизни, а вместе с тем именно это время провозглашает принцип реализма, требует от художника научного изучения действительности. Первая половина XIX века, это — эпоха пересмотра заветов просветительного столетия, критическая проверка провозглашенных им идеалов, это — судебный процесс между XVIII веком, с одной стороны, и столетиями феодализма и папства — с другой.

II.

Пессимизм в начале века. — Граф Джакомо Леопарди. — Его научные занятия. — Графиня Мальвецци. — Борьба за освобождение Италии и отношение Леопарди к этой борьбе. — Патриотизм и любовь в лирике Леопарди. — Отношение к веку, к росту промышленности и успехам техники. — Философия Леопарди. — Закон всеобщего страдания. — Человек и природа. — Сущность жизни. — Наука и масса. — Личность и масса. — Последовательность Леопарди и цельность его миросозерцания.

Мы видели (см. I том «Очерков»), что поэзия мировой скорби выросла на почве разложения старых дворянско-усадебных отношений. У наиболее чутких художников пессимизм постепенно усту-

нает место горячей любви к человечеству, трезвому социальному инстинкту, положительным научным запросам. Байрон, певец манфредовских страданий, кончает свою жизнь в борьбе за свободу Греции; Фауст, вначале скорбящий о бессилии науки, в конце своей жизни умело и с пользой применяет свои силы и знания для счастья будущих поколений.

Но рядом с этой струей в пессимистическом направлении существовало другое течение. Не все пессимисты старались найти исход своему отчаянию в положительной деятельности. У пессимизма, как у древнего Яиуса, было два лица. И если одна группа поэтов мировой скорби смотрела в даль будущего, взоры других были обращены назад. Эти последние, в свою очередь, распадаются на две главные группы. Одни из них понимали непригодность старых идеалов для современной жизни, но тем не менее остались верны этим идеалам и не дали миру ничего, кроме похоронных гимнов и болезненных воплей. Другие старались навязать новому человечеству прежние верования и оставили нам картины идеализированного прошлого, картины, расписанные новыми красками и при помощи новых приемов, а потому нередко надуманные, но это не помешало их авторам возвышаться временами до ослепительной яркости и создавать истинно-художественные творения.

Итальянский поэт граф Джакомо Леопарди — самый блестящий представитель первой группы, французский поэт Шатобриан — второй.

Поэзия Леопарди — сплошной гимн смерти, заунывный звон погребального колокола. Судьба Леопарди тем трагичнее, что сердце его было полно любви и болезненной чуткости. Он также пытался заглянуть в современную жизнь, отозваться на современные вопросы, но не усмотрел в этой действительности ничего, кроме форм, в которые можно облечь свои скорбные думы. Жизнь только подтвердила гнездившуюся в его уме мысль о бесцельности мироздания, только доставила материал для того, чтобы он мог обосновать и развить свою мрачную философию отчаяния, знаменитую теорию *infelicità*.

Жизнь Леопарди — это история сплошных неудач и разочарований, это целая эпопея страданий, тяжелый конфликт между преждевременным умственным развитием и полным физическим бессилием. Нет сомнения, что его личные несчастья при выработке его мрачного мировоззрения играли первостепенную роль. Некоторые биографы Леопарди в роковом разладе между его духом и телом усматривают единственную причину его трагической судьбы. Другие идут еще дальше: они отказываются признать в философии Леонарди систему, созданную свободным умом, а видят в ней только «искрению и трогательную» автобиографию, «вдохновенные и иатетические» воспоминания.

Леонарди (1798—1837) происходил из старинной дворянской семьи. Он родился в небольшом городке Реканати, куда глухо доносились известия о событиях, волновавших всю Европу. Отец Леопарди с ужасом и негодованием прислушивался к отдаленным

распития Французской революции и строго охранял свой семейный очаг от новых веяний, поддерживая старинные дворянские предания не только в своих литературных трудах, но даже в своем образе жизни вплоть до костюмов. Граф Мональдо был убежден, что дворянин, не забывающий привесить шпагу к бедру, никогда не совершил низкого поступка, а политические воззрения отца Джакомо ярче всего выясняются из его заявления, что истинным носителем державной власти является лишь тот монарх, при котором первым министром состоит палач. Мать Леопарди была полна одной заботой — поправить пошатнувшиеся финансовые дела семьи; она не оказала особенного влияния на развитие своих детей. В доме графа Мональдо, который, несмотря на свои реакционные взгляды, был человеком образованным и даже ученым, имелась великолепная библиотека. В этой замкнутой семье, где все отвлекало от современной действительности, уносило в мир отвлеченных размышлений или в область далекого прошлого, в тяжелый для Италии год родился болезненный мальчик с признаками золотухи и с необыкновенно развитой впечатительностью. Антонио Раньери, один из немногих друзей Леопарди, которому суждено было присутствовать при закате этой несчастной жизни и облегчить последние минуты страдальца, нарисовал в нескольких строках портрет Леопарди. Он был небольшого роста, сутуловатый, худой, с очень бледным лицом, с тонкими чертами, с голубыми, томными глазами. Устройство головы его отличалось неправильностью — она была велика, лоб широкий и квадратный; голос у него был глухой и слабый. Но в его улыбке было что-то невыразимо привлекательное, «словно небесное».

Реканатская обстановка заключала в себе все условия, чтобы содействовать дальнейшему неправильному развитию этой болезненной организации. Быстрый умственный рост и упадок физических сил шли все время рука об руку. Не встретив понимания и сочувствия со стороны окружающих, молодой Джакомо рано погрузился в самого себя, и все его внимание устремилось на богатую библиотеку отца. В четырнадцать лет он уже владеет древними и новыми языками; через два года создает научные исследования, привлекающие внимание специалистов; в восемнадцать лет он пишет «Гимн Нептуну» и оду «К Амуру» и выдает их в шутку за найденные будто бы произведения Анакреона; подражание оказывается до того гениальным, что шутка Леопарди (в то время подобные шутки были нередким явлением среди ученых) вводит в заблуждение записных ученых. В двадцать два года он приводит в изумление своими знаниями Нибура и заставляет знаменитого ученого воскликнуть: «Что за даровитый народ эти итальянцы!» Результатом беспрерывных занятий и духовного одиночества было развитие меланхолии, «мрачной, ужасной и жестокой, которая грызла и пожирала его, питалась его занятиями, а без занятий еще более усиливалась». Силы его надорваны, внешность — «единственное, на чем останавливается взор человека» — загублена. Отец считает его мальчиком, не доверяет ему, и когда ему удается,

наконец, вырваться из Реканати и уехать в Рим, отец почти лишает его своей материальной поддержки.

В жизни Джакомо был один момент, когда он готов был броситься в объятия счастья. В Болонье поэт познакомился с графиней Мальвецци, умной и образованной женщиной. Графиня заинтересовалась даровитым поэтом и ученым, и дни, проведенные ими в интересных беседах, были, быть может, немногими счастливыми днями в жизни Леонарди. «Это знакомство, — пишет он своему брату Карло, — открыло мне глаза. Оно убедило меня в том, что раньше казалось мне невозможным, — что мы действительно созданы для счастья. Оно пробудило мое сердце от сна, или вернее, от смерти, длившейся столько лет». Но светскую женщину не мог долго занимать мужчина,ственные преимущества которого составляли оригинальный ум, богатые знания и поэтический гений. Леонарди, в глазах которого женщина всегда была высшим существом, вдохновляющим на все высокое, принужден был покинуть графиню Мальвецци, блеснувшую единственным светлым лучом на мрачном небосклоне его существования, и еще яснее предстала ему идея, что мы — игрушки в руках случая, что судьбе ничего не стоит одним ударом бессмысленно и беспечно уничтожить наше непрочное счастье.

И даже тяжелое положение родины не могло поднять дух этого несчастного человека с разбитым сердцем, с гениальными дарованиями, с неумением приспособляться к жизни и бороться за земные интересы. Он мог судить о современных событиях только с точки зрения древнего римлянина, мировоззрение которого усвоил при изучении классиков. Он не мог порвать ту органическую связь с традициями феодализма и пышного Ренессанса, память о котором свято поддерживал граф Мональдо. Он стоял на высоте современных знаний, он отрекся от веры, он чтил в Вольтере поборника свободомыслия, приверженца истины и врага лжи, и в то же время он не примкнул к новым стремлениям и к новым задачам. Он был реакционером в идеалистическом смысле слова. Для него прошлое служило символом всего величественного и возвышенного; в современном обществе и в новой жизни он видел торжество пошлого и меркантильного, исчезновение героического и прекрасного.

А родина требовала от своих лучших сынов не бесплодного уныния, а энергичной и спешной работы.

Уже во второй половине XVIII столетия итальянская литература обнаружила интерес к вопросам первостепенной важности. В политической экономии ломбардские ученые могли стать в уровень с лучшими политико-экономами Англии. Реформа уголовного права во всех европейских странах немало обязана сочинению миланца Беккариа «Преступление и наказание». Вопросы воспитания, торговли и земледелия все более и более начинали занимать общество. Стихи и проза Альфиери будили в итальянцах патриотические чувства, возбуждали в них стремление к свободе и ненависть к тиранам. На Французскую революцию в Италии откликнулись сочувственным эхом. В городах образовались тайные обще-

стии, молодежь волновалась. Когда Наполеон со своей армией вступил в Италию, он провозгласил себя восстановителем итальянской свободы, но в душе смотрел на Апеннинский полуостров как на нынешнюю добычу. Своими речами и свободолюбивыми словами, инициаторами из лексикона первых дней революции, гениальный иноненатель, умевший соединять свои деспотические честолюбивые импульсы с либеральными актами и реформами, сам содействовал утверждению на полуострове идеи свободной объединенной Италии, и между тем он предательски ограбил ее, с откровенным цинизмом продал Австрии при Кампо-Формио и увел лучших сынов ее сражаться за интересы Франции в Россию, где они погибли в снегах севера. Когда, по низвержении Наполеона, в Европе воцарился меттерниховский режим, революционное движение в Италии вызвало большую тревогу у пресловутого австрийского министра. Фердинанд Неаполитанский Первый заключил предательский договор с Австрией, благодаря которому «шпионы и полиция Фердинанда, — по выражению одного историка, — были присоединены к меттерниховскому полицейскому штабу в Ломбардии». Дальнейшая история Италии представляет беспрерывную борьбу между союзом чужеземцев и туземных тиранов, с одной стороны, и революционным движением — с другой. Буржуазия в течение нескольких десятилетий ведет двойную борьбу: за объединение Италии и политическую свободу против чужеземных самодержцев. Наполеон и его ставленники, несмотря на свою корыстную политику, не мешали торжеству новых принципов в Италии в тех случаях, где это не противоречило их интересам. Так, например, в Неаполе во время управления Иосифа Бонапарта и Мюрата были уничтожены остатки феодального строя; монастыри закрывались, введен был новый французский уголовный и гражданский кодекс; налоги распределены более равномерно, различие между ссыльными и крестьянами перед правосудием исчезло. Последовавшая затем реакция не могла уже уничтожить этих реформ. Идея свободы пускала все более глубокие корни. Вы помните, с каким ужасом восклицает Фамусов про Чапского: «Ах, боже мой, он карбонарий!» Именно тогда образовался в Италии тайный союз, члены которого носили это страшное имя, пугавшее московских бюрократов прошлого века. С кружками карбонариев сблизился во время своего пребывания в Италии Байрон, но Леопарди всегда стоял далеко от революционного движения. Общественное неудовольствие заставило Фердинанда присягнуть конституции, но вскоре вероломный государь снова изменил своей родине и при помощи австрийских войск восстановил неограниченность своей власти. Дорого обошлось Италии торжество Фердинанда! Гнет Австрии усилился, а «мученики итальянской свободы исчезали со света, лишались всякого сообщения с людьми, погребались на целые годы в молчаливые, всеми забытые тюрьмы севера». Но искра свободы продолжала разгораться под соединенным гнетом чужеземных и местных тиранов. Карбонарии не прекращали своей деятельности, а многочисленные изгнанники поддерживали сношения с итальянскими и

иностранными революционерами. Усилия целого ряда поколений привели, наконец, к желанному результату. Италия добилась основ демократического строя. Но Леопарди не принимал участия в этой борьбе.

Он был патриотом, но больше любил памятники итальянского искусства, чем современную действительность Италии; он скорбел об ее горестях, но для исцеления их обращался к теням мертвых; он, кажется, больше боялся возможной утраты «итальянской речи, царицы между всеми живущими языками», чем думал о практических средствах к восстановлению политической свободы своей родины. Даже в качестве ученого он оставался в сущности аристократом и реакционером. Он не интересовался новыми науками, отражавшими запросы времени и отвечавшими этим запросам; он не знал политической экономии, но зато был гениальным филологом.

Лучший источник для понимания миросозерцания Леопарди — его лирические стихотворения и его «Разговоры», короткие диалоги, в которых изложена его теория *infelicità*.

Характер его патриотизма выразился лучше всего в его оде «К Италии». Он излил здесь свою скорбь при виде павших твердынь предков, при виде позорных цепей, сковавших его «красавицу Италию», при известии о гибели ее сынов, сражавшихся «в чужих краях за чужой народ». Но вместо того чтобы поддержать поборников освобождения, он переносит нас в прославленное ущелье Фессалии, усеянное телами храбрых спартанцев, воспевает незабвенный подвиг фермоцельских героев и заканчивает свою оду длинным гимном в честь павших греков. В другой оде (*Sopra il monum ento di Dante*) он прямо называет такое напоминание о прошлом задачей своей жизни. Эти призывы не могли возродить Италию, и как упорный реакционер Леопарди не ищет новых путей; он говорит, что «священные пергаменты славных дедов» не могут пробудить современную чернь, лишенную чести и стыда (*К Алькслю Маю*), и скорбит о тягостном положении высоко одаренного духа. Кто умел воскресить в себе античные доблести, тот обречен на одиночество и страдание в этот позорный век, вырвавший непроходимую пропасть между доблестью и счастьем. Но лучше несчастье, чем постыдное примирение с постыдными возвретиями. Лучше доблестная смерть, чем низорый компромисс. Древние и в этом случае — великие учителя: они умели вбить в грудь острие кинжала, когда чувствовали свое бессилие перед судьбой (*Bruto minore*).

К мысли о смерти как об единственном исходе привела его патриотическая скорбь. К этой же мысли приводит его жажды личного счастья. Его любовные песни — та же грустная ионестия, разочарований и тайных обид. Женщины не любят таких людей, как Леопарди, — слабых и жалких в физическом отношении, и горечь оскорбительной несправедливости, лишившей его даров, привлекающих женское сердце, наполняет его любовную лирику. Женщины всеесильны, они могут спасти Италию:

Вам небеса в глазах огонь зажгли
И красотой державной вас одели.
Не заисчит и пред вами звон мечей.
Во имя вас шумят знамена битвы,
Взор юноши пред вами горячей,
С мечтой о вас теплой слова молитвы,
В тот мирный час, когда с своих высот
Склоняется и солнце над волнами —
Свободный ум, как раб, вам дань несет,
И власть молчит покорно перед вами.

Но современные женщины растоптали великие дары, посланные им небом: они смыли «цветы роскошных юных дум», они «вдохнули в них ничтожные желанья», они усыпили «пытливый, бодрый ум, хранивший прошлого священные предалья», они — «матери бесплодных сыновей» — виноваты «в беде земли родной». И мысль поэта оinya витает в прошлом, в Спарте, где «юноше возлюбленному перед битвой меч невеста подавала», и в Риме, где Виргиния «без жалоб и без стонов умерла», разбудив свою смертью силы Рима: «и на тиран, растоптанный в пыли, и цепи рабских с свободных рук упали» (*Nelle nozze della sorella Paolina*, пер. Н. М. Соколова). Любовь, для которой поэт готов был сделать единственное исключение в своем безнадежном миросозерцании, сошла с своего пьедестала. Гений и добродетель, лира и высокие подвиги не имеют значения при оценке людей, — одной лишь внешности представлена власть над миром (*Ultimo canto di Saffo*). В стихотворениях «Il primo amore» и «A Silvia» Леопарди изображает муки, являющиеся следствием непрочности любви. Если человеку и выпадает на долю блаженство любви, судьба, точно нарочно, разбивает его счастье. Разлученный со своей возлюбленной, поэт охладел ко всему. Ни веселье, ни забавы, ни улыбки ярких звезд, ни красота зари, ни зелень дубрав, ни слава — не могли увлечь его: любовь вытеснила даже страсть к знаниям.

По Леопарди сознавал, что он должен стать в определенное отношение к тем деятелям, которые видели спасение человечества не в смерти, а в социальных и политических реформах, в успехах промышленности и знаний. И Леопарди отозвался на эти «жалкие стремления» стихотворениями, полными жгучего сатирического презрения. Печальные руины городов и вилл, служивших некогда приютом сильных мира и поглощенных затем потоками огненной лавы, извергнутой гордым Везувием, — лучшее свидетельство изменчивости человеческого жребия и жестокости природы: легким толчком разрушает она то, что с таким трудом и кичливостью созидает человек (*La genestra o il fiore del deserto*). Разве не смешно после этого обольщаться наивной верой в какой-то прогресс? «О, гордый и глупый век, — восклицает поэт, — ты воображаешь, что идешь вперед, и не замечаешь, что прогрессом ты называешь движение назад. Ты боишься признать слабость и ничтожество человечества, ты превозносишь только тех поэтов, которые льстят тебе и твердят о всемогуществе людей. Но я не хочу этой дешевой славы, я не настрою своей лиры на лад подобных певцов, я предпочитаю

открыто презирать тебя и сознаться в нашем бессилии. Я не могу назвать разумным и благородным то существо, которое обречено на смерть, в поте лица добывает себе пищу, а между тем сулит всем народам какое-то неведомое счастье, говорит о том, что наш удел — благо. Только тот благороден, кто гондо признается, что удел наш — страдание, что природа — наш враг; он побудит людей соединиться, прекратить взаимную вражду и бороться против одного общего врача — природы. Пусть человек поймет бесплодность всех своих усилий, поймет, что никакие социальные реформы, никакие технические усовершенствования не доставят ему счастья, не водворят справедливости на земле, — и он достигнет высшего предела доступного ему совершенства. Железные дороги, пар, печать и электричество соединили между собой отдаленные народы. Могущество машин и реторт возросло до такой степени, что они объявили войну самим небесам. Недалеко уже время, когда переезды между городами будут совершаться еще с большей быстротой; откроется, наконец, диво искусства — давно ожидаемый путь под ложем Темзы; глухие переулки будут освещены; рабочий и земледелец сбросят с себя грубые одежды, покроют свои стены сукном и украсят предметами роскоши свои жилища». И какими жалкими кажутся непримиримому пессимисту эти заветные идеалы нашего времени! С каким презрением ответит он друзьям, которые говорят ему: «Перестань рыться в своем сердце. В серьезный век не до твоих чувств. Обратись к политическим и экономическим вопросам. Пой о потребностях и надеждах века. Час осуществления их близок». Леопарди гордо ответит им: «Я не намерен предметом своих песен делать нужды века. Пусть они растут. Дело купцов и лавочников заботиться о них» («Palinodia al marchese Gino Capponi»).

Главная причина страданий Леопарди — его отрешенность от жизни. Он сын класса, который терял свое историческое значение с торжеством индустрии и начавшимся разложением дворянско-усадебной культуры. В то же время он так связан с традициями и миросознанием этого класса, что не способен воспринять мир новых представлений, возникших на почве усиления буржуазии. Отсюда его болезненное умонастроение и пессимизм; он всегда витает в отвлеченных сферах. Считая счастье и совершенство неосуществимой задачей, он видит в мысли единственного дар, который еще может оправдать судьбу, бросившую нас на землю для бесполезных страданий. В стихотворении «Al conte Carlo Rerio I», напоминающем вступительную оду Горация к Меценату, Леопарди прямо объясняет сущность того, что привязывает его к жизни. Неречислим, подобно Горацию, приманки, привлекающие различных людей и облегчающие им существование, поэт восклицает: «Я отдался другим развлечениям и посвящу им остаток моей жизни. Я начну исследовать суровую истину и тайную задачу бытия: зачем создан род людской? почему он удручен горем и несчастьями? какая конечная цель его существования? кому доставляют удовольствие его страдания? как, почему и по каким законам совершается движение вселенной?»

На эти вопросы он пытается дать ответ в своей философии, изложенной в его диалогах. Самая форма изложения философских идей Леонарди таит в себе презрительную и глубокую жалость к человеческому ничтожеству. Собеседники в этих диалогах — по большей части духи, планеты, мифические боги и гиганты, величием и могуществом которых ярко оттеняется бессилие человеческого рода. Если Леонарди и не создал философской системы, стройной и законченной, изложенной в продуманном трактате, системы, которая обоснована во всех частях путем систематизации опытных наблюдений, если его диалоги — скорее стихотворения в прозе, чем последовательно логически развитые положения, то тем не менее в них перед нами встает определенное миропонимание, оригинальное возвречение на природу и судьбу человечества.

«Жизнь вселенной есть бесконечный круг возникновения и разрушения, соединенных взаимно так, что одно постоянно служит другому и оба вместе — сохранению мира, который неминуемо сам придет в упадок в случае уничтожения одного из этих элементов. Отсюда следует, что в мире нет ни одной вещи, которая была бы свободна от страдания» («*Dialoge della Natura e di un Islandese*»).

Таково основное положение Леонарди: самое существование мира обусловлено разрушением всего живущего; думать о борьбе с разрушением, следовательно, бесплодная задача; страдание есть нераздельный элемент самого творения, а не случайность, которой можно избегнуть; закону страдания подвержено все существующее. Судьба исландца, которому природа на его запрос отвечает приведенными выше словами, — лучшая иллюстрация этой мысли. Он убедился в тщете жизни, понял иллюзорность наших наслаждений и решил отказаться от всех забот и тревог, удручающих человечество. Он думал, что, став выше всех исканий и стремлений, он обретет покой. Но «как наивны те, которые думают, что, живя с людьми и не оскорбляя никого, можно избежать оскорблений от других; что, добровольно уступая людям и довольствуясь во всем самым малым, можно надеяться, что они оставят тебе хоть какое-нибудь место и не будут оспаривать этого малого!» Убедившись, что среди людей ни при каких условиях нельзя обрести покоя, исландец поселился в уединении, но и здесь ему не удалось освободиться от страдания; природа сменила людей: ужасные бури на море и на земле, угрожающий рев Геклы, ожидание пожаров не переставали ни на минуту возмущать его. Тогда он решил искать новой страны и другого климата в надежде, что, может быть, природа «назначила человеческому роду какой-нибудь один известный климат и какое-нибудь одно известное место на земле», как она сделала это для всех животных и растений; но он снова ошибся: под тропиками он сгорал от жары, у полюсов мерз от стужи, в умеренных странах постоянно страдал от перемен температуры и других возмущений атмосферы; в иных местах звери без малейшего повода с его стороны готовы были растерзать его, змеи угрожали ядом, насекомые местами прокусывали его тело чуть не до костей; даже солнце и воздух, самые необходимые вещи для жизни, причиняли ему страдания: одно — жаром и ослепитель-

шим светом, другой — сыростью, суровостью и т. д. Он не помнит ни одного дня, проведенного без какого-нибудь огорчения; он убедился, что природа — враг людей; люди злы, но они, по крайней мере, не трогают того, кто скрывается от них; природа же никогда не перестает преследовать человека, от нее некуда уйти, некуда спастись. На эти сетования исландца Природа отвечает ему: «Ты, кажется, воображаешь, что мир создан для вас, людей. Во всех моих делах я вовсе не думала о вашем счастье или несчастье, и если бы мне пришлось стереть с лица земли весь ваш род, я не заметила бы этого». Но если то, что разрушается, — страдает, а то, что разрушает, — не радуется и само, в конце концов, разрушается, то кому же нужна, кому полезна эта несчастнейшая жизнь вселенной, сохранимая ущербом и смертью всех вещей, составляющих ее? Но этот отчаянный вопль исландца остается без ответа. Говорят, что его растерзали как раз в этот интересный момент беседы с Природой два льва; по другим известиям, поднялся ужасный ураган, воздвигший над ним мавзолей из песка, под которым исландец превратился в мумию.

Такова судьба живущего — неизбежность страдания и злого на-
смешника, когда человек старается проникнуть в смысл мировой несправедливости. На заре новых надежд человечества, гордого завоеваниями науки, победами над природой, в момент зарождения великих социальных учений, поселяющих веру в грядущее счастье человечества, философия Леопарди звучала как зловещий хохот над этими усилиями, говорила о бесплодности всех попыток человечества бороться с вечным и всеобъемлющим законом страдания. Несовершенство лежит в самой природе вещей — поэтому все гордые замыслы человечества сменины и жалки.

Приписывая страдания всему живущему, Леопарди должен был объяснить привязанность человека к жизни. Любовь к жизни, по его мнению, — выдумка людей. Человек любит только собственное счастье; если он любит жизнь, то настолько, насколько она служит средством приобретения счастья. Самоубийства — лучшее доказательство, что любовь к жизни не есть коренное свойство человеческой природы. Бессмертие было бы несчастьем для человека; создания человеческой фантазии подтверждают это: счастливые гипербореи, баснословные люди, имевшие возможность жить вечно, по истечении тысячелетнего существования, вполне насладившись землей, добровольно прыгали в море и тонили себя. Если человек любит что-нибудь, то только счастье; несчастная жизнь — зло, пропорциональное количеству несчастья; но жизнь и несчастье неразлучны («Di un Fisico e di un Metafisico»). Чем же объяснить, что человек соглашается жить? Человек живет только мечтой; наслаждение существует только в воображении. Если любимая женщина является во сне, следует избегать на следующий день свидания с нею, так как ее реальный образ не выдержит сравнения с грезой. Ложь доставляет более высокое наслаждение, чем истина. Наслаждение не существует в действительности. Испытывая наслаждение, передко достигнутое страшными усилиями, человек никогда не удовлетворяется им; он

всегда ждет чего-то высшего, лучшего, того, что должно дать всю полноту наслаждения; человек всегда стремится к будущим минутам наслаждения; оно всегда кончается прежде того момента, который должен его удовлетворить. Человек может сказать: «я наслаждался» или «я буду наслаждаться», но он никогда не может сказать: «я наслаждаюсь». Счастье никогда не бывает в настоящем, оно всегда в прошедшем или будущем. А так как предмет и цель жизни — счастье, то жизнь является беспрерывным несовершенством. Наслаждение и страдание возбуждают человека. Все промежутки времени между наслаждением и страданием заполнены скукой, подобно тому как все пространства, не занятые вещами, и все поры вещей наполнены воздухом. Скука есть чистое желание счастья, не удовлетворенное наслаждением и не возмущенное открыто страданием. Но желание это, как мы видели, никогда ее удовлетворяется, а наслаждения, собственно говоря, совсем не существуют. Поэтому жизнь человеческая, так сказать, пронизана и переплетена страданием и скукой («Dialogo di Tasso e del suo Genio familiare»).

Раскрыв бездну страданий, в которую повергнуто человечество, Леопарди указывает на то, что положение великого духа особенно тягостно; превосходство души и несчастье — в сущности одно и то же; превосходство души обусловливает наибольшее ощущение жизни, а следовательно, и наибольшее сознание своего несчастья («Della Natura e di un Anima»). В этом заявлении опять слышится горькая жалоба умственного аристократа, не понятого и не оцененного; он снова обрушивается на свой жалкий век; это — век физического вырождения; древние презирали слабых — теперь не думают о воспитании тела, не заботятся о мужестве и силе; это — также век умственного вырождения. Леопарди — враг демократизации знаний: он презирает массу. XIX век гордился тем, что знания распределены были между многими людьми, а не сосредоточены в немногих избранных, и недостаток «истинно-ученых» вознаграждался этим обилием «просто» образованных людей. Но, восклицает Леопарди, «знания — не богатства, которые могут разделяться и соединяться, составляя всегда одну и ту же сумму. Где каждый знает немного, там и все знают мало, потому что знание неделимо». Далее, Леопарди восстает и против другого великого движения своего времени — против социальных стремлений, против подчинения личности интересам масс; здесь он сторонник прав личности, и притом личности аристократической, если не по рождению, то по духу. «Индивиды, — говорит он с иронией, — исчезают перед массами, как элегантно выражаются современные мыслители. Индивидам, следовательно, не о чем беспокоиться. Все предоставлено массам. Таким образом эти массы, состоя из индивидов, обходятся без их участия, это, надеюсь, вам объяснят представители современного просвещения» («Di Tistano e di un Amico»).

Таковы были воззрения итальянского пессимиста, быть может, тоскливее всех оплакавшего крушение феодальной культуры. Он был бесполезен для нового времени и его задач.

Леопарди умер в 1837 году, измученный борьбой, материальными

невзгодами, сознанием своей полной непригодности к жизни. «Не смеюсь я, — пишет он в одном из последних своих диалогов, — над планами и надеждами века, желаю ему всевозможных успехов, хвалю и даже уважаю его стремления, но уже не завидую ни потомству, ни тем, которым еще долго жить... Я не завидую больше ни дуракам, ни умным, ни великим, ни маленьким, ни слабым, ни сильным; завидую мертвым, и только с ними поменялся бы я жребием. Я умру спокойный и довольный, как будто не желал ничего другого и ни на что не надеялся».

Леопарди — самый последовательный и законченный из поэтов мировой скорби. Он, действительно, в противоположность Байрону и Гейне, ни в чем в мире не нашел ни смысла, ни интереса. И он был последователен с своей точки зрения, когда заявлял, что «презирает людскую трусость, отвергает всякое утешение, всякое ребяческое обольщение, берет на себя смелость вынести всякую безнадежность и подвергнуться всем последствиям своей философии, скорбной, но истинной». Он не противоречил себе, когда говорил, что его «философия если и не принесет пользы, то даст, по крайней мере, сильным людям гордое наслаждение — сорвать последний покров с этой таинственной и вечно прячущейся жестокости человеческого жребия». Это все, что оставалось делать представителям умирающего класса, не способным проникнуться новыми стремлениями.

III.

Положительные идеалы писателей реакции. — Жозеф де-Местр и Бональд. — Отражение просветительного века в сочинениях Жозефа де-Местра. — Шатобриан. — Главные черты его характера. — «Дух христианства» и эстетический католицизм. — Содержание «Рене». — Тенденция рассказа. — Монастыри. — Ложь и правда «Рене».

Леонарди — самый чуткий из писателей эпохи реакции; о нем даже нельзя сказать без оговорки, что он не понял своего века и его стремлений. Он, напротив, уловил самую сущность, весь смысл этих стремлений; но он сознательно отверг их и с зловещей проницательностью предусмотрел многие темные стороны наступающего царства капитализма; он был Кассандрою этого века и с болезненным наслаждением предугадывал тернии, которые встречаются на его пути.

Но эпоха реакции выставила мыслителей и другого типа, — мыслителей, которые верили, что из истории человечества можно вычеркнуть целые столетия, и искренно проповедывали возрождение католичества и феодализма. Они мечтали вернуть общество к средневековому строю, они не ограничивались критикой рассудочного и промышленного века, но старались дать положительные политические теории и нарисовать картину того общественного строя, который один, по их мнению, мог спасти гибнущее человечество. У писателей реакции, при всем их разнообразии, есть некоторые общие черты. Подобно графу Леонарди, они — аристократы по происхождению. Но, в противоположность ему, они почти все исходят в своих учениях из принципа папского авторитета. Кроме

того они — дети просветительного века, и, как ни бранят они это ненавистное им столетие, они не могут отказаться от его приемов, и их новое христианство нередко носит на себе следы вольнодумства. Недаром папство не раз объявляло войну новым рыцарям католичества, и теории самого неподкупного из них, Ламмене, были осуждены римской курией.

Граф Жозеф де-Местр (1754—1821) и Луи Габриэль Амбруаз виконт де-Бональд (1754—1840) — типичные представители этих созидательных попыток реакции. Главное сочинение де-Местра — книга «О папе». Ее основная мысль — непогрешимость папы. Только верховная неоспоримая власть может восстановить гармонию и порядок на земле. А такой власти не может быть без признания непогрешимого авторитета. Такая верховная власть должна принадлежать папе. Папа находится в более благоприятных условиях, чем светские государи; ему неизвестно увеличивать свои владения и бороться с государствами, поэтому он более всех способен быть их руководителем. Суверенитет народа — безумие. Революция — попытки «великого народа» установить свободу, попытки, приведшие на престол «корсиканского жандарма», — лучшее доказательство того, какие позорные последствия являются результатом народных восстаний, воспрещенных католическими догматами и поощряемых протестантизмом с его принципом народного суверенитета. Должна существовать центральная безапелляционная власть. В новом обществе епископы будут направлять цивилизацию, создавать монархии, учреждать единство в Европе, охранять науки и искусства. Словом, как в средние века, все стороны жизни должны контролироваться и направляться церковью. Текократический строй государства — идеал де-Местра.

К этому основному воззрению примыкают и его взгляды на революцию, на происхождение власти и другие вопросы. В XIX веке все более укрепляется взгляд, что государственный строй складывается как результат взаимодействий различных сил нации. «Истинная конституция должна быть открыта, а не изобретена», — говорил Сен-Симон, т. е. государственный строй и форма правления должны быть выведены из наблюдения над фактами путем исследования интересов разных групп, составляющих общество. Жозеф де-Местр горячо нападает на идеи просветителей о договорном происхождении власти и энергично отстаивает принцип ее божественного происхождения. Он восстает против учения о свободе личности. На право личности прислушиваться к внутреннему голосу и свободно мыслить опирался протестантизм. Это право в XVIII веке пламенно проповедывал Руссо. Де-Местр ироклинает Лютера и ненавидит энциклопедистов. Вопреки Руссо, он утверждает, что человек рождается не свободным, а рабом. Древность знала рабство, и нелепо думать, что христианство отвергло его; оно в сущности сохранило его, придав ему только новую форму: «Политическая власть не может одна управлять; ей нужно — как необходимый помощник — или рабство, уменьшающее число воль, действующих в государстве, или высшая сила, которая посредством особой «духов-

ной прививки» разрушает естественную неподатливость этих воль и заставляет их действовать вместе, не вредя друг другу». Монашество у де-Местра оказывается «облагороженным рабством», инквизиция — лучшим средством его сохранения, а палач — существом необычайным, созданным творческой силой в качестве символа, составляющего ужас и связующее звено человеческого единения. Успехи науки в глазах де-Местра — не прогресс, а явления вырождения, признаки регресса. Бэкон, от которого ведут начало преклонение перед опытом и индуктивный метод, — ненавистный для де-Местра мыслитель. Де-Местр восстает против научного истолкования приливов и отливов моря, против опыта разложения воды, в уверенности, что скоро «бросят эти опрометчивые суждения» (Р. В иппер, Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX веков, стр. 129—131). Вот до чего договаривались апологеты реакции в своей ненависти к новым стремлениям и в своем увлечении принципом авторитета!

Бональд идет еще дальше де-Местра. Он выступает непримиримым врагом идеи развития, которая уже во время спора Кювье с Сент-Илером заняла такое видное место в естественных науках и которая в XIX веке приобрела огромное значение при толковании исторических явлений. Идея развития подрывает значение традиции, исключает мысль об обществе и государстве как о вечных, незыблемых божественных установлениях. Бональд сознавал это: он утверждал, что задача общества и отдельных людей — не изобретать, не выдумывать, а сохранять указания, сделанные богом первым людям и передающиеся с тех пор из поколения в поколение.

Бональд — один из самых мрачных и упорных идеологов реакции. Ненависть к революции и просветительному веку составляла органическую часть его существа, и он улавливал враждебное церкви течение повсюду; он видел разъедающий яд вольнодумства часто в таком явлении, в котором более поверхностный взгляд мог бы и не заметить связи с основными положениями революции. Лишь только здание авторитета начинало колебаться, Бональд являлся как верный хранитель его, тщательно заделывая всякую брешь, яростно водворяя на место каждый выпавший камень. Независимость парламента и свободу суда он бичевал как величайшее зло; к свободе совести и к свободе печати он чувствовал отвращение фанатика. Он с ужасом говорил об отмене в некоторых странах смертной казни — этой драгоценной кары, этого «первого средства сохранения общества». Человеколюбие, которое иногда «вдруг охватывает правительства», казалось ему непостижимым безумием. Естественные науки, изучающие только физический мир и вытесняющие высшее отвлеченнное знание, особенно «возвышенную метафизику» старого времени, винили ему ненависть (Брайдес, Реакция во Франции). Он провел свои реакционные воззрения через все стороны жизни; никто, например, не понял так глубоко тесной связи, существующей между семейным вопросом и государственным строем, и в своей книге «О разводе» он выступил окосточенным противником принципа, провозглашенного революцией, что брак есть дело свободы

и что желания одного из супругов достаточно для развода; между супругами по его убеждению, нет равенства: муж воплощает власть, жена — только исполнительница предначертаний власти, у детей совсем нет права голоса они подчиненные

По всей своей преданности делу церкви апологеты реакции, сами того не замечая, подкапывались под авторитет папства. В своей полемике они опирались на доводы разума, они усвоили терминологию и приемы просветительского века. Бональд, неизвестивший естественные науки, озаглавил одно из своих сочинений: «Аналитический опыт об естественных законах общественного порядка»; Жозеф де-Местр, ратуя за принцип непогрешимости папства, нанесил этому принципу жестокий удар; он выводил необходимость признания непогрешимости не из ее абсолютной истинности, а из ее пользы. «Если бы бога не было, его надо было бы выдумать», — говорил Вольтер. «Если папская непогрешимость и фикция, ее все-таки необходимо признать», думал де-Местр. Плохая аргументация для истинно-верующих: верьте в то, что может быть, и можно, но во что нужно верить ради общей пользы. Это, так сказать, «последовольтеровское» христианство отличается от средневекового тем, что последнее действительно зиждилось на принципе авторитета, на абсолютной вере в истинность папского учения, на вере, не допускающей сомнения и рассуждения; новое христианство де-Местра опиралось на доводы практической политики, а не на внутреннюю истинность; если нужно верить в папскую непогрешимость для возвращения общественного порядка, то как поступить, если сохранение того же порядка потребует отмены папской непогрешимости? То, что для средневекового христианина было божественной истиной, установлением Христа, вечным и неизменным, то в устах де-Местра превращалось в человеческое установление, следовательно, такое, которое можно оскаривать и изменять.

И никто лучше самого же де-Местра не показал всю шаткость основы, на которой реакция строила принцип папской непогрешимости. Когда папа, по требованию Наполеона, отправился короновать императора в Париж, де-Местр пришел в сильнейшее негодование и резко нападал на главу католиков. Выходило, что рыцарь католицизма сам усмотрел ошибку в поступке «непогрешимого» папы. Оправдывалось известное немецкое изречение нашего времени: «*Und der König absolut, wenn er unseres Willen tut*». Папство уже не имело прежнего влияния, оно уже отказалось от многих старых притязаний, лило на компромиссы, делало уступки духу времени, и деятели реакции, навязывавшие папству принадлежащую ему роль, шли вразрез с интересами самого папства, доказывали свое полное непонимание новых отношений.

Реакция выставила не только политиков и философов, она выдвинула поэта, которому принадлежит, быть может, наибольшее влияние на умы того времени, который пытался в художественных образах воплотить идеал нового католичества и воспользовался самым действительным для масс оружием — поэтической фантазией.

Судьба Шатобриана¹ (1768—1848) сходна с судьбой многих писателей эпохи реакции, отпрысков феодальных фамилий, поэтические предания которых так плохо гармонировали с окружавшей их будничной обстановкой. Подобно Леопарди, он родился в глухом углу, где с ужасом говорили о Париже и вольнодумцах просветительского века. Подобно фамилии графов Леопарди род де-Шатобрианов принадлежал к стариинейшим фамилиям. И он, как многие другие аристократические роды, пострадал во время потрясений конца XVIII века; фамилия Шатобрианов лишилась былых богатств, но свято хранила традиции, жила воспоминаниями и не мирилась с новыми формами жизни. Франсуа Рене де-Шатобриан был потомком аристократического рода, и притом аристократической фамилии Британии. Кто читал «Девяносто третий год» Гюго, тот помнит нравы, царившие в этом старом гнезде католичества и феодализма. О вековые стены бретонских замков не раз разбивались волны новых течений, шедшие из культурных центров; идеи, волновавшие Европу, бесследно терялись в непроходимых лесах Бретани. «Бретань — старая мятежница, — говорит Гюго в упомянутом романе. — Всякий раз, когда она восставала в течение двух тысяч лет, она была права; в последний раз она оказалась неправой. А между тем, против чего ни восставала она — против революции или против правителей, герцогов и пэров, против ассигнаций или против отдачи на откуп налогов; каковы бы ни были борющиеся лица — Никола Рапен, Франсуа де-ла-Ну, капитан Плювио и г-жа де-ла-Гарнаш, или Стофлэ, Кокро, Лешанделье де-Первиль; когда бы ни происходила борьба — при Рогане против короля или при Рошакелене за короля, — всегда Бретань вела одну войну, войну местного духа против центрального. Эти древние области представляли стоячее болото; эта стоячая вода не могла течь; дующий ветер не оживлял их, а раздражал. У Финистера кончалась Франция, кончалось поле действий, предоставленное людям, останавливалось поступательное движение поколений. Стой! — кричал океан земле, а варварство — цивилизации. Всякий раз, когда центр, Париж, давал импульс, откуда бы он ни исходил, от королевской власти или республики,

¹ «При изучении испанской клоаки я наткнулся и на почтенного Шатобриана, этого златоуста, соединяющего самым противным образом аристократический скептицизм и вольтерианизм XVIII века с аристократическим сентиментализмом и романтизмом XIX. Разумеется, во Франции это соединение, как стиль, должно было создать эпоху, хотя и в самом стиле, несмотря на все артистические ухищрения, фальшиво часто бросается в глаза» (К. Маркс, Письмо Ф. Энгельсу, 26 октября 1854 г., К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXII, стр. 61). — Ред.

«Вообще же я читал книгу Сент-Бева о Шатобриане, писателе, который всегда мне был противен. Если этот человек во Франции сделался так знаменит, то потому, что он во всех отношениях являет собою самое классическое воплощение французской *vanité* (тщеславия. — Ред.), притом *vanité* не в легком фривольном одеянии XVIII века, а романтически замаскированной и вожничающей новоиспеченными выражениями; фальшивая глубина, византийские преувеличения, конкретничание чувствами, истрое хамелеонство, *word painting* (словесная живопись. — Ред.), театральность, *sublime* (впечатливость. — Ред.), одним словом — ложки мешанина, какой никогда еще не бывало ни по форме, ни по содержанию» (К. Маркс, Письмо Ф. Энгельсу, 30 ноября 1873 г., К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 425). — Ред.



Франсуа Рене де-Шатобриан

и куда бы он ни направлялся, в сторону ли свободы, или деспотизма, получалось нечто новое, и Бретань ощущивалась... Все наши попытки, наши начинания в деле законодательства и просвещения, наши энциклопедии, наши гении, наши философии, наши славы — терпит неудачи, как только достигают Гуру».

Такова страна, из которой вышел величайший поэт реакции. Его отец был семьянин во вкусе Бональда; суровый и гордый, он был не другом, а властелином детей; мать была набожной католической; поддержать блеск своего рода при скучных средствах было главной заботой отца Шатобриана. Рассказы о прошлом величии и неприметная современная действительность содействовали необыкновенно быстрому развитию воображения у экзальтированного ребенка. В грезах Шатобриан находил утешение от того холода, который царил в семье. «Собрав воедино различные черты виденных мною женщин, — рассказывает поэт, — я создал в воображении женщину идеальную и сообщил этому существу дух и невинность моей сестры, нежность моей матери, рост, волосы и улыбку прелестной незнакомки, прижавшей меня к груди; от другой я брал свежесть лица. Другие черты я набирал с портретов придворных дам времени Франсуа I, Генриха IV и Людовика XIV, которые украшали наш салон, а некоторые прелести я занимал даже на изображениях мадонн. Эта волшебная дева всюду невидимо сопутствовала мне; я беседовал с нею, как с действительным существом; она видоизменялась по моей прихоти: она принимала формы то кокетливой нимфы, то страстной Венеры; она была строга, как Диана, или пленительна, как Геба; часто она делалась феей, которая подчиняла мне природу» (Шахов, *Очерки литературного движения в первую половину XIX века*, стр. 25).

Юношой Шатобриан поступает в военную службу и попадает в Париж. Его аристократическое происхождение открывает ему доступ ко двору Людовика XVI. В это время монархия уже колебалась в самых своих основаниях; злые сарказмы Вольтера и разрушительные парадоксы Руссо повторялись в салонах, и Шатобриан подвергся участии многих даровитых людей той эпохи, когда еще кое-как держались старые устои и в то же время новые идеи начинали превращаться в страшную действительность: он видел потухающий блеск обреченной на гибель династии и слышал из разных уст вольнодумные мысли энциклопедистов; известная путаница понятий, отличающая всех деятелей реакции, никогда не покинет и Шатобриана. С началом революции бретонский дворянин выходит в отставку и уезжает в Америку. Здесь он получил возможность наслаждаться первобытной природой и дикарями и воочию увидел пред собою те картины, которые рисовались воображению Жан Жака Руссо. Известие о грозном обороте событий во Франции и об опасности, в которой находился король, побудило Шатобриана как верного роялиста вернуться во Францию; события двигались с головокружительной быстротой, и в 1792 году Шатобриан эмигрировал из Франции; его друзья и родные подвергались гонениям и гибели на эша-

фоте. Мы застаем его то в Лондоне, то в рядах армии эмигрантов на Рейне, то в Брюсселе. В Лондоне в 1797 году Шатобриан издал свое первое произведение *«Essais historique sur les Révolutions»* («Исторический опыт о революциях»), в котором веяния нового времени оказались так сильно, что впоследствии, когда Шатобриан уже сделался вождем католической реакции, ему пришлось защищать произведения юности против обвинения в атеистических тенденциях, пропиравших эту книгу. Смерть матери потрясла экзальтированного юношу, ее «замогильный голос» заставил его раскаяться и обратиться к религии. Он становится одним из рыцарей католицизма, и его знаменитый *«Дух христианства»* — красноречивая, хотя и беспорядочная апология католичества, появляется одновременно с официальным восстановлением христианского культа, с заключением конкордата. *«Дух христианства»* открывает Шатобриану служебную карьеру, но после казни герцога Энгиенского он отворачивается от Наполеона и выходит в отставку. Во время реставрации он снова появляется на политическом горизонте, но после июльской революции, в период буржуазной монархии, он, недовольный новым положением дел, отдается главным образом своим литературным трудам.

Шатобриан видел еще февральские события; он умер в 1848 году, и год смерти певца католических и феодальных идеалов был годом учреждения Второй республики и почти совпал с появлением *«Коммунистического манифеста»*.

Шатобриан был истинным певцом реакции и истинным романтиком. Недаром во Франции ведут от него начало романтизма. Его творения отличаются всеми характерными чертами этой поэзии: богатое воображение постоянно уносило его либо в отдаленное прошлое, в первые века христианства, либо в отдаленные страны; недовольство современностью заставляло его погружаться в свое «я», носиться со своими грёзами и чувствами, позировать и рисовать; он был романтиком и в том смысле, что рационализму просветительского века и законченным стройным формам классицизма противопоставил беспорядочность формы и беспорядочность мысли. И когда он захотел убедить мир в необходимости возврата к католичеству, он не нашел лучшего средства для защиты поруганной религии, как поэтические доказательства. Католичество — самая поэтическая из всех религий, — такова основная мысль *«Духа христианства»*. Жозеф де-Местр выводил преимущества католицизма из политических, Шатобриан — из эстетических соображений. И те и другие доводы — плохой аргумент для истинно-верующих. Главные положения религии Шатобриан основывает на красоте и трогательности; истинность католичества утверждается на влиянии, которое оно оказало на поэзию и науку, сделав материалом поэзии подвиги святых, учение об ангелах, рае и т. п. «Разве можно, — спрашивает один критик, — выводить святость христианской религии из того факта, что птицы перелетают из страны в страну? Разве пресмыкающаяся змея может служить доказательством первородного греха, а девственность ищел — аргумент

том в пользу необходимости целибата духовенства? Присоедините к этим «доказательствам» описание рыцарских турниров и другие поэтические картины, чувствительные излияния и восторженные порывы, — и характер шатобриановской аргументации будет вполне ясен» (G. Pellissier, *Le mouvement littéraire au XIX siècle*, 2-е изд., стр. 58, 59).

Поэтическая аргументация требовала поэтических иллюстраций, и в «Люх христианства» вставлены «Атала» и «Рене», два рассказа, или вернее, две поэмы, которые должны были в образах представить муки мятущихся людей, одержимых преступными страстями, и спасительность религии как прибежища для подобных людей. «Рене» — более характерный из двух эпизодов, и на нем нельзя не остановиться подробнее.

На берегу реки Миссисипи, «величаво катившей свои волны среди восхитительной типины», один из тех страдальцев, образы которых уже знакомы нам, рассказывает старому индейцу Шакту и миссионеру Суэлю свою грустную повесть. Рождение Рене стоило жизни его матери; в детстве он был одинок, и только сестра Амели была его другом и скрашивала тоску одиночества. После смерти отца, тоскующий и неудовлетворенный, бросается он от одного решения к другому, колеблется и ни на чем не останавливается. Он хочет поступить в монастырь, но «природное ли неизменство или предубеждение к монашеской жизни» заставляют его изменить свое решение. Подобно Чайльд-Гарольду, он отправляется путешествовать, посещает развалины Греции и Рима, развалины «стран, полных великих и поучительных воспоминаний», но путешествие убеждает его только в тщете славы и в тленности всего великого. Не найдя удовлетворения в скитальческой жизни, он поселяется в предместье, где живет в полной неизвестности среди незнакомых людей. Но эта жизнь, сначала восхищавшая его, становится под конец невыносимой, так как постоянное возвращение одних и тех же мыслей и сцен надоело ему. Он бежит в сельское уединение, но и природа вскоре перестает удовлетворять его. Тогда он решил расстаться с жизнью. Он пишет Амели; но сестра, привыкшая читать в его сердце, отгадала его тайное намерение по письму, хотя Рене и не упоминал в нем о своем замысле, сама приехала к нему и взяла с него клятву отказаться навсегда от безумной мысли о самоубийстве. Время, проведенное с сестрой, было счастливейшим периодом в жизни Рене: «когда утром, вместо того, чтобы быть одному, он слышал голос сестры, то вздрагивал от радости и счастья». Но вот однажды он поднялся к ней; на его стук нет ответа; он входит и в опустелой комнате Амели находит письмо; в нем она умоляет о прощении брата, которого покинула так внезапно, потому что боялась, что «не устоит против его просьб». Она решила навсегда уйти от мира, в котором оставалась только ради Рене, и постричься в монахини. Рене в отчаянии уезжает за ней, чтобы отговорить Амели от ее намерения, но она остается твердой в своем решении и приглашает его заступить ей место отца у алтаря в день пострижения. И вот при совершении священного обряда Рене приходится узнать,

наконец, роковую тайну, которая была причиной страданий Амели. Из-под погребального покрова, которым покрыли его сестру, раздались «страшные слова», которые только он один мог услышать: «Милосердый боже, — молилась его сестра, — сделай так, чтобы я не встала с этого погребального ложа, и осыпь твоими щедротами брата, который не разделял моей преступной страсти». Амели любила своего брата не только любовью сестры... Рене выносят в обмороке. Прежняя тоска овладевает им, и он уезжает в Америку.

Рассказ Рене тронул старого Шактаса, но вызвал горячий протест со стороны миссионера: «Что вы делаете, — говорит он, — в глуби лесов, где вы в одиночестве проводите дни, пренебрегая своими обязанностями? Святые, скажете вы мне, укрывались в пустыне. Они пребывали там с своими слезами и на заглушение своих страстей тратили время, которое вы тратите, быть может, на возбуждение ваших. Одиночество не хорошо для того, кто не живет в нем с богом».

Таково содержание одного из лучших произведений Шатобриана. Автор хотел, во-первых, обрисовать здесь новые страсти и чувства, выросшие на почве христианства и неведомые античным народам; он хотел этим путем показать, как расширилась благодаря христианству сфера поэзии, как обогатился внутренний мир человека. Во-вторых, Шатобриан утверждает, что ему хотелось доказать спасительное влияние монастырей, как великого убежища, которое католическая церковь предлагала мятущимся душам, обуреваемым сомнениями и страстями.

И поэт католицизма в заманчивых красках рисует мир и «отраду», которые царят в мрачных стенах монастыря; звон церковного колокола в его описании превращается в целую гамму сложных ощущений: «какое сердце не трепетало при звуках колоколов его родины, — тех колоколов, которые радостно звучали над его колыбелью, возвещали о его появлении на свет, обозначали первые биения его сердца, благовестили вокруг о святой радости его отца, о муках и об еще более восхитительной радости его матери! Чудные мечты, в которые нас погружает благовест родного колокола, вмещают в себе: религию, семью, родину, и колыбель и могилу, и прошедшее и будущее». Письмо, которое Амели, постригшись в монахини, пишет Рене, является апофеозом религии, гимном во славу монастырского единения и аскетизма: «Когда я слышу раскаты бурь и когда морская итица бьется крыльями о мое окно, я, бедная, небесная голубка, думаю о том, как я счастлива, что нашла убежище против бурь. Здесь священная гора, высокая вершина, откуда слышны последний шум земли и первое пение неба; здесь религия сладко убаюкивает чувствительную душу: самую страстную любовь заменяет она чем-то прonde жгучей испорочности, в которой соединяются и возлюбленная, и девственница; она очищает вздохи; пламя тленное превращает в пламя непорочное; она дивно применяет свое спокойствие и свое целомудрие к остатку смут и сладострастия сердца, ищущего успокоения, и к остатку потухающей жизни». Самая фабула рассказа свидетельствует о богатой изобретательности его автора, стремящегося пролить яркий свет на конфликт между рели-

гней и человеческими страстями. Гениальную изобретательность обнаружил Шекспир, когда препятствием к союзу Ромео и Джульетты он выставил наследственную вражду двух семейств; в средневековом итальянском княжестве нельзя было встретить более трагического конфликта, как столкновение пылкой страсти с фамильной враждой. Руссо, разделив Юлию и Сен-Пре сословными перегородками, выбрал не менее удачно свой сюжет накануне решительной схватки между привилегированным дворянством и недовольной буржуазией. Поэт католичества, которому нужно было показать всю глубину пропасти, стоящей перед человечеством, охваченным страстями вопреки христианскому идеалу смирения, — такой поэт не мог придумать более роковой преграды для любовной страсти, чем кровные узы родства. Узами любви соединены у Байрона Каин и Ада, брат и сестра, муж и жена в одно и то же время. Но если в свою мистерию британский поэт вложил, быть может, тайную иронию, из самой Библии почерпнув сюжет, неприятный богословам, то Шатобриан воспользовался сюжетом преступной любви, чтобы показать могущество церкви, на лоне которой находят успокоение мятежные думы и пламенные страсти. Любовь к брату — высшее проявление человеческой необузданности; монашество, давшее Амели возможность спастись от самой себя, — высшее проявление власти и силы религии.

И тем не менее Шатобриан неудачно выполнил поставленную перед собой задачу: если тихие стены монастырской кельи послужили спасительным убежищем для героини рассказа, то герой, имя которого дало название самому рассказу, до конца жизни не нашел себе утешения. «Говорят, что Рене, убежденный двумя старцами, вернулся к своей жене (Рене, прибыв к индейцам, должен был, по их обычаям, выбрать себе жену из их племени, но он не жил с нею), но не нашел счастья с нею. Вскоре после того он погиб вместе с Шактасом и Сулем во время резни французов и натчезов в Луизиане. Еще и теперь показывают утес, на котором он имел обыкновение сидеть при закате солнца». Эти слова, которыми заканчивается рассказ, указывают на то, что упреки миссионера не достигли цели, и Рене умер непримиренный с небом. Как ни старается автор сделать из Рене христианина, в лице своего героя он выводит, в конце концов, того носителя «мировой скорби», отличительные черты которого нам хорошо знакомы. Рене также бросает небу жалобы, сетя на ничтожество человека. Увидев статую Карла I и узнав, что лежавшие у подножия ее рабочие ничего даже и не слыхали о катастрофе, изображаемой мраморным изваянием, Рене восклицает: «Ничто не давало мне более верного мерила жизни и нашего ничтожества. Что стало с этими лицами, наделавшими столько шума? Время подвинулось на один шаг, и вид земли совершенно изменился». Он также скорбит об ограниченности сил человека, о несоответствии между этими силами и заложенными в нас стремлениями: в течение всей своей жизни он имел перед своими глазами «творение необъятное и вместе неуловимое, а рядом с собой — зияющую пропасть». Несовершенство человеческой природы приводит его в

отчаяние: «Кто не чувствовал себя подавленным бременем собственной испорченности и неспособным ни на что великое, благородное, справедливое? Он скорбит о несовершенстве человеческого знания и завидует дикарям, которые лучше его «достигли результатов мудрости».

Но в отличие от Манфреда и Каина он не бросает гордого вызова богу; наоборот, он осуждает себя за свои грандиозные притязания. Он сам называет великим грехом свою мысль о самоубийстве; он говорит, что «всякая греховная мысль влечет за собой расстройство и несчастье». Его глубоко трогает вид монастыря, «приюта несчастных и слабых», и вид женщин, «поворгающихся лиц перед Все-вышним». И тем не менее он не уходит, подобно Амели, в монастырь, не ищет убежища в этих приютах, где, по его собственному выражению, «набожная душа, как горное растение, поднимается к небу, чтобы поднести ему свой аромат». Мы видели, что автор не дал себе труда объяснить причины того, почему Рене отказался от мысли поступить в монастырь. Рене сам ограничивается предположением, что причины эти кроются в его «природном непостоянстве или же в предубеждении к монашеской жизни», — объяснение, мало удовлетворительное для такого восторженного поклонника монастырей. Смирение Рене — это то смирение, о котором говорится, что оно «хуже гордости», и старый миссионер, назвав его высокомерным юношей, был прав.

Лирик, изливший свои собственные скорбные думы, взял верх в авторе «Рене» над тенденциозным апологетом католицизма. Желая прославить аскетизм и монастырские идеалы, Шатобриан, сам того не замечая, пропел похоронный гимн тем средствам утешения, которые средневековая церковь предлагала мятущемуся духу. Рене — типичный герой этой эпохи, и его судьба служила уроком совсем не в том смысле, в каком хотел автор. Именно, участь Рене свидетельствовала, как бесплодно и беспечно было существование тех, кто обращал свои взоры к прошлому и не нашел себе места в новом мире отношений.

Эстетический католицизм Шатобриана так же мало мог способствовать возрождению истинной веры, как и утилитарно-политическое христианство Жозефа де-Местра.

Тем не менее эпоха реакции не прошла бесследно. Несостоятельные в своих положительных стремлениях писатели реакции были сильны своею критикой: им удалось вскрыть многие ошибки просветительского века, они заставили призадуматься и осмотреться тех, кто продолжал развивать идеалы этого века, заставили прогрессивных писателей итти вперед, не повторяя ошибок прошлого.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

Социальная и реалистическая литература в Англии. Диккенс. Теккерей.

IV.

Экономическое и политическое положение рабочих в Англии в начале века. — Хлебные законы. — Роберт Оуэн. — Критическая и положительная часть его учения. — Чартизм. — Борьба против хлебных законов. — Поэты нужды и горя. — «Песни о хлебных законах» Эллиота. — Томас Гуд. — Чарльз Диккенс.

В XIX столетии, как и в предшествовавшем, новые идеи зарождались в Англии. Франция переводила их на общечеловеческий язык, делая их достоянием всей Европы. На литературу XIX века, как мы уже указывали, сильное влияние оказали и такие факторы как развитие промышленности и успехи естествознания. Мы видели, что в Англии раньше других стран началось рабочее движение, борьба с безработицей и бедностью. В литературе этому движению соответствует развитие интереса к социальным вопросам, к экономическому положению масс. Литература сближается с жизнью, стремится прийти на помощь социологам и реформаторам, собрать материал для их выводов, осветить положение и нравы различных общественных групп, вызванных к жизни промышленным переворотом. Таким образом, после периода господства романтизма и чистой поэзии начинается расцвет социальной и реалистической литературы. Откладывая выяснение понятия реализма до характеристики соответствующего направления во Франции, мы остановимся на рабочем движении в Англии в первой половине XIX века и на литературе, тесно связанной с этим движением.

В начале XIX века ни в одной стране различие между богатыми и бедными не чувствовалось так глубоко, как в Англии. Почти вся земля находилась в руках крупных собственников, лордов и сквайров; крестьяне почти не имели своей земли и представляли собою класс батраков, работавших на крупных землевладельцев. В промышленности мелкое производство также вытеснялось крупным, и мелкие производители превращались в наемных рабочих крупного предпринимателя. Главным злом, отягчавшим положение бедняков, являлось существование так называемых «хлебных законов», благодаря которым доступ хлеба в Англию из-за границы был почти невозможен. Хлебные законы, проведенные помещиками, позволяли им повышать цену на хлеб до невероятных размеров ввиду отсутствия заграничной конкуренции. Их доходы увеличивались за счет

самых бедных классов, для которых хлеб является главным предметом потребления и которые должны были платить огромную цену за этот продукт первой необходимости. Французская революция напугала английскую аристократию, и в начале века эта аристократия крепче чем когда-либо держалась за свои привилегии и противодействовала всякой попытке улучшить положение бедных классов. Агитация в пользу реформ, многочисленные митинги и петиции вначале не приводили к желанным результатам. Правительство не только не принимало петиций, но издавало поистине драконовские законы против агитаторов, против собраний, против авторов политических сочинений. Избирательная система в Англии была построена на таких началах, что бедняки были почти лишены возможности посыпать депутатов в парламент. Главный контингент депутатов избирался местечками, из которых некоторые носили характерное название «гнезд». Это были заброшенные деревни, в которых нередко встречался лишь один избиратель, а иногда и ни одного; в других местечках, называвшихся «карманными», насчитывалось иногда не более 50 избирателей, причем все местечко принадлежало одному владельцу, который и указывал жителям, за какого кандидата им вотировать. В 1829 г. в Ньюварке герцог Ньюкастльский выслал несколько сот жителей своего местечка за то, что они вотировали за неугодного ему кандидата (Сеньюбос, Политическая история современной Европы, т. I, под ред. Поссе, изд. 2-е, стр. 11). Таким образом, тяжелое экономическое положение бедняков закреплялось их политическим бесправием; они не могли даже посыпать депутатов, которые бы отстаивали их интересы в парламенте. Только в 1832 году, уступая, наконец, народному движению, правительство произвело реформу избирательной системы; многие местечки были лишены избирательных прав, которые были переданы городам, и число избирателей было увеличено. Реформа не носила радикального характера. Большинство рабочих не получило права участия в выборах.

После 1832 года борьба против несправедливого социального порядка усилилась. Эта борьба связана с именем великого утописта, одного из тех мечтателей, которые грезили о золотом веке, о всеобщем счастье, о справедливом социальном строе. Первая половина XIX века богата такими проповедниками. Они верили в совершенство человеческой природы, верили, что стоит только объяснить людям преимущества справедливого порядка, и богачи сами откажутся от эксплоатации бедняков. Роберт Оуэн (1771—1858) — один из таких мечтателей. Этот защитник рабочего класса вышел не из той среды, за права которой боролся всю жизнь. Он был богатым фабrikантом и стоял во главе огромной бумагопрядильной фабрики в Нью-Ланарке, на которой провел ряд смелых нововведений: повышение заработной платы, сокращение рабочего дня, организация целой сети учреждений воспитательного характера, общественные кухни, столовые, жилища, пенсии для престарелых рабочих, кассы взаимопомощи, больницы и пр.

В 1813—1816 годах выходит сочинение Оуэна «Новый взгляд

и общество, или опыты о принципах образования человеческого характера». Основное воззрение автора заключается в том, что характер человека есть результат условий его жизни и воспитания; поэтому не личность, а окружающее общество несет ответственность за преступления личности; невежество и бедность порождают преступников; для того чтобы человек был добродетельным, его необходимо окружить такими условиями, которые бы содействовали развитию хороших сторон его характера. Из этой основной мысли вытекают все проекты Оуэна. Он дает яркую картину типичного материального и умственного положения рабочих, подвергает резкой критике социальный порядок, при котором человек перестает быть человеком и рассматривается только в качестве рабочей машины. Но насколько Оуэн велик в критике, настолько слаб в положительной части своего учения. Когда он приступает к указанию средств для исправления существующего зла, только тогда раскрывается нининость этого благородного мечтателя.

Положительное учение Оуэна сводится к следующему. И экономический и политический гнет являются результатом непонимания людей и общей выгоды со стороны сильных и богатых. Пример Нью-Ганарка может убедить фабрикантов и предпринимателей всякого рода, что улучшение участия рабочих служит не только к выгоде этих последних, но и к пользе самого предпринимателя. С другой стороны, правители и законодатели тотчас же отказываются от жестоких законов и казней, как только убеждаются, что преступления можно предупреждать, вместо того, чтобы бороться с ними путем карательных мер, что исчезновение нищеты ведет к прекращению воровства и т. д. Таким образом, Оуэн ждал спасения общества от самих же эксплоататоров и угнетателей. «Обращаясь к парламенту и к фабрикантам с предложением выступить на защиту рабочих было так же остроумно, — справедливо отмечал еще Туган-Барановский, — как увещевать волков позаботиться об овцах».

Оуэн принадлежал к тому типу мечтателей, с которым мы познакомимся ближе в лице Сен-Симона и Фурье. Его проекты кооперативной общины при попытке осуществить их в Америке потерпели фиаско; он до конца оставался противником борьбы и насилиственных мер, до конца верил в возможность примирения между богатыми и бедными и довольно равнодушно относился к политической борьбе, считая ее вопросом второстепенным. А между тем критическая часть его учения будила чувство недовольства. Как многие мечтатели и теоретики, Оуэн давал толчок тому, чему сам не сочувствовал.

В 1838 году была опубликована знаменитая хартия, положившая начало великому движению — чартизму. Оуэн никогда не сочувствовал чартизму, а между тем хартия была составлена его последователем; она требовала радикальной реформы избирательного права, равномерного распределения депутатских мест и всеобщей подачи голосов. Агитация чартистов продолжалась десять лет, выражаясь в грандиозных стачках, в манифестациях и петициях за миллионами подписей. Чартисты для руководства движением со-

брали специальных выборных из рабочих; эти выборные заседали независимо от палаты общин и получили название парламента рабочих. Одновременно с чартистской партией возникла лига, руководившая движением в пользу другой назревшей реформы, именно отмены хлебных законов. Лига организовывала митинги, устраивала манифестации. Голод в Ирландии в 1845 году и рост народного недовольства заставили, наконец, парламент призадуматься. В 1846 году хлебные законы были отменены, но только через двадцать лет рабочие добились реформы избирательного права: в 1867 году парламент принял, наконец, реформу, после которой большая часть рабочих сделались избирателями, и в Англии установился демократический порядок.

Такова в кратких чертах история борьбы против политического гнета и экономической эксплуатации в Англии в первой половине XIX столетия. Английская поэзия того времени полна гуманной скорби о горькой доле бедняков и рабочих; эта поэзия увековечила грустные думы о жизни рабочих, гнетущие думы людей, которые даже непосильным, притупляющим трудом не могут обеспечить себе верного куска хлеба. Поэзия рисовала трогательные образы этих обездоленных, изображала различные моменты их существования и нередко призывала проклятия на головы угнетателей. Наибольшую популярностью в тридцатых годах пользовались «Песни о хлебных законах», принадлежащие перу Эбенезера Эллиота. Он рисовал страшные картины: зрелице разорения и гибели бедной семьи, продажа ее жалкого скарба, пьянство впавшего в отчаяние хозяина, иступление матери, убивающей своего голодного ребенка, падение дочери, бросающейся в бездну разврата; эти мрачные картины заканчивались проклятиями богачам, «за которых — закон», которые не слышат стонов голодных. «Ваш взор суров, ваш дух жесток, — восклицает поэт, — вы нищих прячете в острог. Но неизбежен мести час! Рабочий проклинает вас!» (Н. Стороженко, Из области литературы, стр. 231).

Самым даровитым певцом страданий рабочего класса был Томас Гуд. За год до своей смерти, в 1844 году, он напечатал свою знаменитую «Песню о рубашке». Это стихотворение доставило ему громкую славу и сделалось любимейшою песнью английского народа. Оно было перепечатано всеми изданиями, положено на музыку, печаталось на бумажных носовых платках, было переведено на все европейские языки и всюду возбудило самый горячий энтузиазм. Эту песню поет швея, которая в своих жалких лохмотьях сидит за работой над рубашкой. «Работай, работай! работай, едва петухи прокричат! Работай! работай! работай, хоть звезды сквозь кровлю глядят!» Тот, кто наденет эту рубаху, не знает, какою ценой она куплена:

О братия любимых сестер!
Опора любимых супруг, матерей!
Не холст на рубашках вы носите, нет,
А жизнь безотрадную ищей.
Шей! шей! шей!..

В грязи, в нищете, голодна,
Рубашку и сапоги одною иглой
И нюю из того же полотна.

Но что мне до смерти? Ее не боюсь,
И сердце не дрогнет мое,
Хоть тотчас костлявая гостья приди,
И стала похожа сама на нее;
Похожа от голода я на нее;
Здоровье не явится вновь.
О боже! Зачем это дорог так хлеб,
Так дешевы тело и кровь?

Награда за этот адский труд — «солома в углу да жесткого хлеба иусок». Несчастная с завистью смотрит на ласточек, которые имеют возможность щебетать в сиянии дня и дразнят ее весной; бедной швеи нельзя даже облегчить свое горе слезами, потому что слезы мешают ее иголке, мочат ее шитье; болят ее затекшие пальцы, и она

Шьет — шьет — шьет,
В грязи, в нищете, голодна,
И жалобно горькую песню поет...
Иль песня та к вам, богачи, не дойдет?...
Поет о рубашке она.

В другом стихотворении «Сон леди» поэт изображает угрызения совести, проснувшейся в душе богатой леди, которая до тех пор «среди удовольствий, в чаду обаянья не видела мира трудов и страданья»; ей является во сне молодая швея, гнувшая спину в своей лачуге «ради уборов, причудливых мод»; «вот тащится бедный калека-слепец, вот нищий без крова старик, вот слышится плач овдовевшей жены, младенца голодного крик». Нарядная леди с ужасом думает о том, что она «слезы несчастных могла осушить», но не сделала этого, и теперь «страдальцев печальные взоры в душе пробудили тоску и укоры». Беспечно шла она по земному пути, наряженная в шелк и бархат и «в шубе мехов дорогих», а «там нагота на морозе дрожала и рушищем члены свои прикрывала». Тенденция этого стихотворения слишком ясна, и вы видите, что она совпадает с мечтами Оуэна. Подобно великому утописту, Гуд тоже ждет спасения общества от пробуждения совести в душах сильных и богатых, он также верит в добрый инстинкт человека, он не призывает рабочих и бедняков к борьбе с богатыми, он заставляет обездоленных обращаться к милосердию и добрым чувствам тех, кто, утопая в довольстве и роскоши, разучился слышать стоны и видеть слезы.

В стихотворении «Мост в здехов» слышатся отголоски другой гуманной идеи утопистов: нельзя судить преступление, пока кругом все толкает к нему. Поэт размышляет над трупом самоубийцы, юной девушки, которой «надоела жизнь безотрадная, преступление, позор впереди и жестокость людей беспощадная». Она бросилась туда, где «бушует пучина глубокая, ударяя о берег волной». Ее нужно понять и простить, она была одинока и беспомощна; «обширна столица богатая и толпой многолюдной полна, но, всем чуждая, точно проклятая, не имела приюта она». Не следует

«гнушаться этим телом безжизненным» и клеймить «языком укоризненным этот бедный, истерзанный прах». «Окажите усопшей внимание, поднимите ее поскорей! Это — хрупкое было создание, прикасайтесь бережно к ней!»

То общество, к которому поэты обращались с укоряющим словом, нашло свое полное и всестороннее отражение в реалистическом романе, занявшем первое место в английской и европейской литературе XIX века¹. Только в романе можно было на всем протяжении окинуть взором могучий поток жизни. Только роман, эта свободнейшая форма литературного творчества, удовлетворял умственным запросам XIX века, позволяя охватить все детали общей картины, давал возможность правильно распределить краски, свет и тени, выяснить роль и значение каждого из элементов, образующих сложную и разнообразную жизнь современного общества.

Чарльз Диккенс (1812—1870) — верный бытописатель этого общества, неутомимый обличитель его пороков. Диккенс был ребенком в тот момент, когда Байрон нашел в Греции свою прежде временную кончину. Всего четверть века разделяет годы рождения обоих писателей, а между тем какая характерная перемена за этот период произошла в положении тех, кто призван в художественные образы воплощать свои думы, плоды опытов, вынесенных из столкновения с жизнью. Судьба писателя, условия, в которых ему приходится действовать, препятствия, стерегущие его на пути, отношение к нему общества — проливают не менее яркий свет на эпоху, чем самое творчество писателя, если только он типичен для своего времени, если масса сделала его своим кумиром, если он владел умами и его идеи и образы подхватывались современниками. Забытые предания старого замка, отжившие, но милые образы поэтического прошлого реяли над колыбелью Байрона, нашептывали ему старые сказки о безумных приключениях отважных предков, о мрачных, но заманчивых тайнах, совершившихся в тенистых аллеях векового парка, о страстных поцелуях и глубоких вздохах, звучавших под равнодушными арками угрюмых готических сводов. Нужда, беспощадная борьба за существование — таковы были первые впечатления маленького Чарльза. Байрона все уносило от действительности, влекло в сферу фантазии; Диккенса судьба с раннего детства бросила в самую гущу жизни, заставила глубоко задуматься над ее важными проблемами. Сын скромного, разорившегося чинов-

¹ «Современная блестящая школа романистов в Англии, наглядные и красноречивые описания которой разоблачили миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все политики, публицисты и моралисты, вместе взятые, изобразили все слои буржуазии, начиная «достопочтенным» рантье и обладателем государственных процентных бумаг, который сверху вниз смотрит на все виды «дела», как на нечто пульгарное, и кончая мелким лавочником и подручным адвокатом. И как их обрисовали Диккенс, Теккерей, Шарлотта Бронте и г-жа Гаскель! Полными самомнения, чопорности, мелочного тиранства и невежества, и цивилизованный мир подтвердил их вердикт клеймящей эпиграммой, пришипленной к этому классу, что он угодлив по отношению к стоящим выше и деспотичен к стоящим ниже» (К. Маркс, «Статья в «Нью-Йоркской трибуне» от 1 августа 1854 г., Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», 1938, стр. 351). — Р е д.

ника, будущий романист, сдва переступивший первое десятилетие своей жизни, попадает на фабрику. Всю жизнь он будет помнить комнаты с мрачными стенами, лестницы, источенные чернотой, по которым бегали с резким поскоком огромные серые крысы, и сырой погреб, и пыль, и плесень, выступающие повсюду. Всю жизнь не забудет бессмысленного труда, на который он был обречен в юном возрасте, — он, живой, полный энтузиазма, одаренный способностью, чуткий и впечатлительный. Его работа состояла в том, что он должен был покрывать банки с ваксой сначала бумагой, пропитанной маслом, потом голубой бумагой, потом обвязывать эту по крышку тесемкой и затем обрезать ее концы. «Я, — писал он много лет спустя, — так глубоко сохранил в своем сердце воспоминание о своей заброшенности и своем бессилии, все существо мое было до такой степени проникнуто сознанием унизительных несправедливостей, которых жертвой я был в эту эпоху, что даже теперь этот неизвестный призрак постыдного детства продолжает посещать меня и повергать в дрожь... Я забываю, что я знаменит, счастлив, любим, что у меня есть милая жена и милые дети... Я забываю... и в мрачных мечтаниях переношу сокрушением к первым дням моей жизни» (А. Плещеев, Жизнь Диккенса, «Сев. В.», 1890). Один из первых уроков, услышанных им от отца, был практический урок, преподанный при такой обстановке, которая служила наглядной иллюстрацией человеческого бессердечия и могущества цифр. Маленький Чарльз посетил своего отца в долговой тюрьме, куда он попал по милости ростовщиков-кредиторов. «Он советовал мне, помню, осторегаться тюрьмы, — писал впоследствии Диккенс; — заметь, сказал он мне, если человек получает двадцать фунтов ежегодно и тратит девятнадцать фунтов, девятнадцать шиллингов и шесть пенсов, он будет счастлив. Но лишний истраченный шиллинг погубит его» (John Forster, The Life of Charles Dickens, v. I, Leipzig, 1872, стр. 51). Диккенс не скоро забудет долговую тюрьму, и, впоследствии устами Микобера повторив в «Коннерфильде» это краткое, но красноречивое нравоучение, эту несложную житейскую мудрость, он никогда не забудет, что тысячи обездоленных проникнуты одной заботой — поддержать свое материальное существование, что жизнь для них является бесконечной арифметической задачей. Романтики проклинали век статистики и политической экономии и бежали от его прозаических нужд в горы или находили успокоение на беспредельной шире океана. Диккенс смело принял вызов, брошенный ему жизнью, он не ушел от нее и вступил в бой с тяжелыми обстоятельствами. Мы видим его за упорным трудом; он учится одной из самых неблагодарных наук — стено-графии, преодолевает ее страшные трудности, изображенные им впоследствии в «Давиде Коннерфильде». Когда, наконец, судьба улыбнулась ему, и первые выпуски «Пиквикского клуба» доставили ему и материальные средства и громкую известность, он сталкивается снова с тяжелыми условиями капиталистического строя, основанного на эгоизме и конкуренции, распространившего дух торгащества и эксплоатации и на литературные отношения. Капиталистический

способ производства, сводящий участников производства к двум основным группам — предпринимателей и рабочих, имеет тенденцию подчинить общему порядку все отношения и сделать писателя наемным рабочим издателя. Диккенс подписывает контракты с различными издателями, осаждающими его со всех сторон. Почуяв в его лице заманчивую добычу, они стремятся извлечь из него наибольшую выгоду. Диккенс принимает на себя обязательства, он пишет романы к определенным срокам. Капризный романтик, белоручка-певец, подчиняющийся только полету своего вдохновения, сменяется писателем нового типа, ремесленником, работающим из-за куска хлеба. Романы Диккенса расходятся в тысячах экземпляров, ильвиная доля прибыли остается издателям. В 1837 году произведения Диккенса принесли ему не более 60 000 франков, тогда как его издатели Чайман и Галль получили чистой прибыли 600 000 франков.

Таковы были впечатления детства и юности, определившие путь, по которому направится литературная деятельность Диккенса. Это — путь тщательного изучения жизни. Это — литература, представляющая из себя наполовину научное исследование, наполовину публицистику. С добросовестностью и усердием истинного ученого Диккенс собирает и изучает явления жизни. С рвением пламенного публициста отстаивает он выводы, добытые им в этой работе. До него доходят ужасные слухи о йоркширских школах, о бесчеловечных истязаниях, которым подвергают там несчастных детей; процесс, поднятый отцом одного малютки, раскрывает вопиющие пороки этих учреждений. Диккенс сам едет в Йоркшир; действительность превосходит все описания, и великий художник привозит с собой страшные обличительные документы. «Николай Никльби», роман, явившийся плодом этой поездки, производит сенсацию. Негодяи узали себя. Изображение учителя-зверя было до того ярко и типично, что десятки лиц считали Сквирса паскилем на себя. Цель была достигнута: через год после появления «Николая Никльби» все экономические школы Йоркшира исчезли. Одни были добровольно распущены самими содержателями, другие закрыты судебною властью (А. Плещеев, Жизнь Диккенса).

Диккенс не был бы истинным англичанином, если бы всю жизнь прожил в Англии. Всякий англичанин — путешественник по природе. В январе 1842 года Диккенс сел на корабль и отправился в Америку, где он пользовался беспримерной славой, куда его неоднократно приглашали его заатлантические друзья и восторженные почитатели. В то время как Байрон покинул родину, томимый неопределенной тоской, Диккенс уезжал из Англии бодрый и сильный. Он искал новых знаний, знакомства с новыми людьми. Вспомните песенку Чайльд-Гарольда, и вы убедитесь, что позади корабля, уносившего его автора, не оставалось ничего для него дорогоего, ему не о чем было жалеть: «Я вновь одинок, как в былые годы, один посреди этих вод. К чему же о других я заплачу, когда никто обо мне не вздохнет?» Прочтите корреспонденцию Диккенса, относящуюся к этому периоду, и вы увидите, какие тесные узы соединяли романиста с его родиной и с близкими. Он проявляет трогательную заботу

ливость по отношению к жене, детям, к своим читателям. Его поездка — результат серьезных размышлений и обдуманного решения. Он едет за океан с определенными целями. Как ни тяжело ему расставаться с друзьями, но «выгоды, которые принесет ему путешествие, будут, по его расчетам, так велики, что он считает его делом первостепенной важности» (J. Forster, *The Life of Ch. Dickens*, v. II, стр. 108). Этот трезвый, практический ум Диккенса оказывается и во время самой поездки. Немногие на месте Диккенса сумели бы сохранить нравственное равновесие при том приеме, который был ему оказан в стране долларов. Его поездка по городам Америки была триумфальным шествием. Балы, спектакли, торжественные обеды и церемониальные встречи представляли как бы бесконечную волшебную феерию. Высшие сановники государства, знаменитости ума и таланта спешили наперерыв друг перед другом заявить о своем преклонении перед автором «Пиквикского клуба». Тысячные толпы народа наполняли все улицы, где появлялся великий художник. Нужно было обладать таким серьезным взглядом на жизнь, таким пламенным стремлением к правде, каким обладал Диккенс, чтобы разглядеть темные стороны американской действительности при этом ослепительном блеске, чтобы подслушать стоны и рыдания обездоленных и угнетенных среди оглушительного хора всеобщих ликований.

По ту сторону океана, как и на родине, им руководит гуманная мысль. Он всюду видит доказательства социального непорядка. Показная сторона американской жизни не скрывает от него обратной стороны медали. В одной из тюрем он видит красивого мальчика, лет десяти-двенадцати. Романист поражен несчастным видом юного узника среди мертвый тюремной тишины. Его изумление еще более возрастает, когда из слов сторожа он узнает, что мальчик не совершил никакого преступления. Он — сын убийцы, и его держат здесь для того, чтобы он мог показывать против своего отца на суде. И первая мысль, охватывающая поэта при виде этого вопиющего факта, это — мысль о нелепости и жестокости такого обращения с свидетелями. Он попадает в тюрьму одиночного заключения. Он потрясен видом этих заживо погребенных. «Осужденный вступает в тюрьму посреди ночи. Он берет ванну, на него надевают арестантскую одежду, на голову и на лицо его набрасывают большой черный капюшон и потом ведут его в келью, откуда он выйдет только в тот день, когда истечет срок его наказания. Я смотрел на некоторых из этих людей, как смотрел бы на человека, заживо опускаемого в могилу. Я обедал в тюрьме с директорами и высказывал им, до какой степени я был потрясен виденным мною. Я спрашивал их, достаточно ли судьи уверены в своем знании человеческого сердца и понимают ли они весь ужас наказания, к которому они приговаривают. Два года одиночного заключения — это, по моему мнению, самое большее, к чему можно приговорить человека; но десять, одиннадцать, двенадцать лет, прибавил я, — это непростительная жестокость. Лучше было бы их повесить» (А. Плещеев, *Жизнь Диккенса*). Но картины человеческого бессердечия и жестокости

не отталкивают Диккенса от окружающей его жизни, как это случилось с романтиками и поэтами мировой скорби. Диккенс — типичный представитель мелкобуржуазного мировоззрения. Если одним ударом нельзя уничтожить царящего в мире зла, то, по представлению писателя, остается еще путь частичных улучшений и постепенных реформ. Байрон при виде этих страшных картин одиночного заключения бросил бы проклятие людскому эгоизму и гордый протест «творцу вселенной». Диккенс довольствуется пожеланием, чтобы срок заключения был сокращен до двух лет.

Когда Диккенс попал в штаты, где царило рабство, его возмущению не было пределов. Знаменитый писатель считал для себя позорными торжественные приемы, которые готовились ему. Он отказался от каких бы то ни было чествований в течение всего времени, пока находился в области рабства. По возвращении на родину Диккенс выпускает в свет «Американские заметки», и это замечательное произведение является памятником его беспристрастия и неподкупности. Он мог гордиться тем, что восторженный прием со стороны американцев не повлиял на его сочинение. Гемные стороны жизни молодого народа нашли в нем беспощадного и правдивого обличителя. Эта книга была встречена бурей негодования по ту сторону океана. Самонадеянные американцы, ослепленные успехами техники и торговли, ростом богатств и населения, обвиняли в неблагодарности и злобе писателя, который вскрывал язвы, гноившиеся внутри общественного организма, бичевал практицизм юной нации, указывал на отсутствие в ней идеализма, обличал продажность и лицемерие ее журналистики, озарил ярким светом мрачную жизнь ее тюрем, скрытую от человеческих взоров, и пламенным словом обрушился на рабство, это наследие варварской эпохи, перенесенное в Новый свет.

Публицист оттеснил в Диккенса художника. Он принадлежит к семье славных художников XIX века, которые забывали поэтические песни для боевого клича, бросали кисть и краски для меча и кольчуги. В 1845 году Диккенс занят планами относительно издания ежедневной газеты. Его друг Форстер предостерегает его; он боится, что журнальная деятельность вредно отразится на творчестве и на здоровье Диккенса. Но знаменитый романист чувствует потребность выступить в защиту интересов народа и верит в его поддержку. В эпоху, когда в Ирландии продолжались жестокие преследования против борцов за национальную независимость, а в самой Англии партии готовились к решительной схватке из-за хлебных законов, Диккенс не мог остаться равнодушным и работать в тени кабинета над большими романами. Он чувствовал, что время требует быстрого ответа на вопросы и задачи, со всех сторон обступившие мыслящего человека, что эпоха безмятежных грез об идеале сменила эпоха работы. Правда, Диккенс не был публицистом и человеком партии в современном нам смысле слова. Он не мог «заключить» себя в рамки определенной программы. Он был гуманистом в духе радикальной интеллигенции и подходил к вопросам с меркой филантрона. В его проповеди не усльшишь призыва к

борьбе. Он был близок к мечтателям, которые обращались к сердцам сильных и богатых и в пробуждении их уснувшей совести видели спасение слабых и бедных. Диккенс как гуманист не ставил перед собой определенной политической программы. В составленном им проекте газеты «Daily News» он писал: «газета будет свободна от всяких личных влияний и партийных пристрастий; она будет защищать все честные и разумные средства, которые могут содействовать восстановлению справедливости, поддержанию законных прав, развитию счастья и благосостояния общества» (John Forster, The Life of Ch. Dickens, v. III, Leipzig, 1873, стр. 237).

Форстер не ошибался, когда предсказывал, что Диккенс не сумеет справиться с изданием газеты. Действительно, Диккенс вскоре отказался от участия в этом трудном и хлопотливом деле.

Диккенс — сын шумной и богатой столицы, сын центра, где фабрикуются моды и идеи. Кипучая жизнь столицы питала и поддерживала его. Он — один из ранних урбанистов. И в этом смысле Диккенс — писатель нового типа, полная противоположность романтикам, бежавшим из города в объятия природы или в экзотические страны. Диккенс чувствует силы и бодрость только в самой гуще жизни.

Диккенсу нужен шум улицы, движущаяся толпа. Покинув газету, он снова отправился путешествовать, и из Лозанны он сообщает Форстеру, что не может быстро писать. «Это стало для меня почти невозможным. Я полагаю, что главная причина этого — отсутствие улиц и прохожих вокруг меня. Не могу вам сказать, до какой степени для меня необходимы улицы и толпа. Мне кажется, что они дают моему мозгу питание, недостатка которого я перенести не в силах. Я могу в течение недели или двух писать очень много в каком-нибудь уединенном месте. Потом один день, проведенный в Лондоне, восстанавливает мои силы. Но писать день за днем без этого волшебного фонаря мучительно и утомительно». В другом письме он пишет: «Отсутствие улицы продолжает странным образом меня мучить. Это — мозговое явление. Если бы вокруг меня были улицы, я бы не гулял по ним днем. Но мне недостает их ночью. Я не могу отделаться от своих призраков, если не потеряю их в толпе».

Эта жажда толпы, это чувство улицы — не каприз, не личная прихоть Диккенса. Это — интеллектуальная болезнь XIX века. Мы встретимся с нею не раз при обзоре литературных явлений этого столетия. Такие разнородные писатели, как Бальзак и Бодлер, — дети улицы. Это новое явление, неведомое предшествующей эпохе, — живое доказательство того, что атмосфера, созданная условиями жизни больших городов, стала необходима для тонко развитой личности.

До конца жизни Диккенс оставался неутомимым путешественником. Он побывал в Италии, был в Париже незадолго до революции 1848 года и вскоре после нее. И всегда в своих письмах он является перед нами трезвым реалистом, внимательно повсюду присматривающимся к ходу событий. Париж в ту эпоху, когда мещанская монархия доживала последние дни, произвел на него тяжелое

впечатление благодаря политическому индифферентизму общества. Он возмущен, что скандалы и интимные подробности из жизни дам полусвета больше занимают французскую прессу, чем вопросы, касающиеся политики и торговли. Он предчувствует близость катастрофы. Когда он посетил Париж во время Крымской кампании, через несколько лет после революции, он был удивлен равнодушием французского общества к событиям на театре войны. Известие о победе французов, сообщенное в театре во время спектакля, не произвело никакого впечатления. Ни одного восклицания, ни одного изъявления радости. «Несколько биржевиков вынули свои записные книжечки и, что-то отметив в них, быстро вышли». Дух наживы, жажда денег, бешеная конкуренция, все эти блага, которые подарило человечеству позолоченное мещанство, — все это находит в Диккенсе тонкого критика и беспощадного обличителя. Он заметил, что бешеная спекуляция овладела и знатными и толпой. «Ослепленныеическими колоссальными и быстро нахитыми состояниями, маленькие люди пускаются в самые рискованные предприятия, ставят на карту плоды своих долгих сбережений, разоряются и гибнут. Шум празднеств, радостные крики выигравших на бирже заглушают плач и предсмертное хрипение самоубийц. С каждым днем спекуляция все более и более распространяет свою власть, растет, становится чудовищем, грозящим все поглотить» (А. Плещеев, Жизнь Диккенса).

Диккенс умер 9 июня 1870 года, не достигнув шестидесятилетнего возраста. Его последняя воля заключалась в том, чтобы его похоронили без шума и чтобы над могилой его не было памятника. Его воля была исполнена. К дубовому гробу, в котором покоилось тело поэта, была прибита медная дощечка, с скромной надписью: «Чарльз Диккенс. Родился 7 февраля 1812 года, умер 9 июня 1870 года». Через неделю доктор Джоуэтт почтил усопшего следующими словами: «Чарльза Диккенса нет более. Нет его — доброго, кроткого, сильного, покровителя всех покинутых, утешителя всех печалей, защитника всех угнетенных, друга всех страждущих!.. Его нет... и нам кажется, что погас яркий свет, здоровый и радостный, и что в мире вдруг стало темнее» (А. Плещеев, Жизнь Диккенса).

Личность Диккенса и требования, которые эпоха предъявляла к литературе, определяют характер его творчества. Диккенс прежде всего — чувствительный писатель. Он потрясен несправедливостью и ставит себе целью всюду искать ее следы и выбирает самые раздирающие сердце картины. Сравнивая Диккенса с Бальзаком и с Жорж-Санд, Тэн замечает, что оба французских писателя также рассказывают о страданиях, но они их не ищут, они встречают их и, встретив, изображают; Диккенс никогда не успокаивает нашего сострадания, он выбирает сюжеты, в которых оно проявляется в большей степени, чем где бы то ни было. Диккенс — сатирик. Его смех так же жесток, как и его слезы. Этот смех наносит такие же беспощадные раны нашему сердцу, как и его рыдания. Его изобретательность при изображении человеческой гнусности столь же

неистощима, как и при изображении человеческого несчастья. Вот, например, мистер Мордстон — сухой, «положительный» человек, неспособный понять чувствительную натуру несчастного мальчика, которого судьба отдала в его руки. Бедный Давид страдает от нелепой системы воспитания, придуманной мистером Мордстоном и его сестрой. Этот безотрадный факт изображен на десятках страниц. Картина урока, эта ужасная в самой своей простоте картина, заставляет содрогаться зрителя. Каждая деталь ее, которая прошла бы незамеченной в жизни, получает трагический смысл, озаряется зловещим светом, волосы подымаются дыбом при виде этого быдленного, но страшного зрелища. Каждое слово мистера Мордстона, каждый жест мисс Мордстон распространяют вокруг губительный холод. Капля за каплей вливается губительный яд в душу ребенка. Каждое движение четы Мордстонов открывает бездну человеческой жестокости и бессердечия. Если юмор есть видимый миру смех сквозь невидимые миру слезы, то у Диккенса зачастую эти слезы смешаны с кровью, а смех пропитан горечью. Диккенс выставляет порок во всей его наготе, он публично хлещет по обнаженному телу, открывает напоказ самые гнойные и вонючие язвы.

Диккенс — не революционер. Его сатира — не гром революционной трубы, не призыв к возмущению и борьбе. Его обиженные и угнетенные — по большей части безропотные страдальцы. Он бытописатель правдивый и человечный, и в изображение страдания он влагает столько же нежной чувствительности, сколько злобы и ненависти в обрисовку порока. Подобно многим великим сатирикам, он не имел определенной, положительной программы. Если он задавался какой-нибудь задачей, то это была задача исправления человеческого сердца. Он верил, что, обнаружив темные стороны человеческой души, он заставит содрогнуться злодеев и задуматься правительство. Подобно многим великим писателям, он был силен не тем, в чем видел свою силу. Он дал обширный материал в руки реформаторов, доставил собрание важных документов для определения причин социального непорядка. Он часто зажигал пламя ненависти и боевой пыл в сердцах угнетенных, когда не имел этого в виду. Он был одним из крупнейших представителей реалистической поэзии, которая выполнила, быть может, величайшую культурную миссию нашего времени, озарила ярким светом психологию современного человека и оказала незаменимую услугу делу правильного понимания осложнившихся общественных отношений.

V.

Фабричный город у Диккенса. — Роман «Тяжелые времена». — Изображение капиталиста. — Бондерби, его отношение к социальным вопросам, его женитьба. — Изображение рабочих в «Тяжелых временах». — Стэфен. — «Домби и сын». — Гордость английского ногоцианта. — Некснайф. — Изображение лицемерия у Диккенса. — Дети в произведениях Диккенса. — Алиса Марвуд, Луиза и Том, Давид Копперфильд. — Сентиментальность, приторность и довольство Диккенса.

Затронутые Диккенсом вопросы и выведенные им типы поражают своим разнообразием. В его романах увековечена эпоха жестокой конкуренции, эпоха прозаических практических стремлений, уве-

ковечены надменные и холодные фигуры ее фаворитов и печальные образы ее жертв. В этих романах во всю ширь развертывается сложная жизнь промышленного века. Миновало время фантастических грез, из литературы исчезли байроновские корсары и восточные одалиски. Лавочники и фабриканты сменили туманных романтических героев; дым фабричных труб застилает прозрачные облака; шум больших городов ворвался в литературу и нарушил величавую тишину швейцарских гор, на которых Манфред думал свои безнадежные думы.

В одном из типичнейших своих романов, «Тяжелые времена», Диккенс переносит нас в центр кипучей фабричной жизни. Мы — в городе, наполненном машинами и высокими трубами, из которых тянутся хвосты дыма. Черный и грязный канал; река, окрашенная в красный цвет от присутствия в ней вонючей краски; строения со множеством окон, откуда по целым дням раздается нестерпимый шум, грохот и монотонное движение поршня огромной паровой машины, двигающегося то вверх, то вниз и удивительно напоминающего слова, страдающего тихим умопомешательством; улицы, как две капли воды похожие одна на другую, и живущие в них люди, не менее похожие друг на друга, всегда выходящие в один и тот же час, совершенно одинаково шаркающие по тротуару ногами и имеющие одни и те же занятия, — такова типичная обстановка фабричного города, рожденного промышленным веком. Машинная жизнь убила разнообразие и поэзию человеческого существования; бушующие волны житейского океана рна превратила в неподвижную поверхность, пестрые и яркие краски затушевала серым, однообразным цветом. В городе Коктоуне все носило отпечаток необыкновенной практичности. Ничем не отличались друг от друга буквы вывесок. «Тюрьма удивительно напоминала больницу, больница — тюрьму, городская дума, в свою очередь, могла называться тем и другим вместе. Факты, факты и факты! Всюду царили факты — как во внешнем устройстве города, так и во внутренней его жизни. Все, что не имело осязательной формы, что не приобреталось за бесценок на рынке и продавалось в тридорога, — все это энергически изгонялось из основательного и строго-практического города Коктоуна». Рано начиналась жизнь в этом городе. Его «волшебные замки» загорались огнями гораздо раньше, чем бледный свет утренней зари мог осветить длинные хвосты дыма, бесконечно тянувшиеся над городом; раздавался «тяжелый грохот железных блоков, и все чугунные чудовища, вычищенные и подмазанные, снова начинали свою тяжелую однообразную работу». Люди рассматривались в этом городе только как рабочая сила, и соответствие между этой силой и количеством сил паровой машины было вычищено с совершенной точностью.

Таков внешний вид этого города. Каковы же были те люди, которые руководили жизнью этих машин, превратившихся в живые чудовища, и этих рабочих, превращенных в машины? Человеческие страсти, возвышенные порывы и низкие инстинкты, добро и зло, любовь и ненависть, кажда счастья и трогательное самопожертвование

вание — все это перемалывается в уме предпринимателя, переводится на сухой язык цифр и разменивается на одну монету, которая является мерилом всех человеческих способностей, именно — на производительную рабочую силу. Прошлое мистера Бондерби окрашено в мрачные и жестокие цвета. Это была суровая борьба. Бондерби любил преувеличивать свои несчастья. Он любил рассказывать, будто родился в канаве и с раннего детства проводил день в канаве, а ночь в свином хлеву. Он уверял, что никогда не заглядывал в школы и пансионы. Он вырос среди оборвых. Лондон он изучил под руководством пьяного калеки, профессионального вора и неисправимого бродяги. Мог ли сто лет тому назад подобный человек мечтать о могуществе, богатстве и счастье? XIX столетие открыло широкий путь подобным проходимцам. Бондерби сделал карьеру. Он прошел последовательно иерархическую лестницу. Из бродяги он превратился в дворника, затем стал фермером, писцом, клерком, управляющим, наконец, хозяином. В романе он уже купец, мануфактурщик, банкир, обладатель колоссального состояния. Он уверял, что выучился читать по вывескам и распознавать время по солнечным часам на колокольне. Он прошел суровую школу и закалился в ней на всю жизнь. «Если вам нужны люди с железными нервами и крепкими кулаками, я к вашим услугам!» хвастливо говорил мистер Бондерби.

Мироизрение Бондерби просто и ясно, как несложен душевный мир зверя, поглощенного одним стремлением — поймать и поглотить свою добычу. Впрочем, Бондерби тщеславен и хвастлив, и этим он возвышается над естественной психологией животного. Он гордится тем, что мистрис Спарзит, дама знатного и древнего рода, принуждена заведывать его хозяйством. Этот жалкий отпрыск благородных поколений является лучшим украшением его триумфального шествия, как павшие восточные деспоты, шедшие за победной колесницей римского императора, служили самым ярким выражением его торжества. Разбогатевший бродяга любит восхвалять прошлое мистрис Спарзит, чтобы представить свое собственное могущество в ослепительно ярком свете. Он — воплощение зазнавшегося капитализма, усыпанного золотом мещанства. Судьба мистрис Спарзит — картина крушения родовых преимуществ перед торжествующей силой денег.

На все человеческие отношения мистер Бондерби смотрит очень просто. Он любит дым фабричных труб и называет его самой здоровой вещью в мире, потому что этот дым является источником его благосостояния. Любовь к человечеству он считает «глупой фантазией» и ради нее «не намерен изменять паровые котлы» своей фабрики. Масса живых людей, рабочих, занятых в его деле, распадается в его глазах только на две группы. Одних он ненавидит и считает своими естественными врагами. Это те, которые, по его мнению, стремятся разъезжать в каретах и «чувствуют потребность в золотых ложках». Другой группе он симпатизирует. К ней относятся рабочие, не дерзающие думать о материальных благах, которые мистер Бондерби считает привилегией своей и подобных себе людей. Все

человечество распадается в глазах мистера Бондерби на богатых и бедных. Первым дозволено все, вторым — ничего. Администрация, наука, законодательство — все должно служить капиталу. Удел бедняков — безропотное подчинение гнету обстоятельств. Рабочему Стэфену, который умоляет Бондерби помочь ему развестись с пьяной женой, он говорит: «Сперва вам придется отправиться к законнику, адвокату, потом в гражданский суд, потом в палату лордов, и всюду с прошениями, потом получить парламентское разрешение на вступление во второй законный брак, если только ваше дело окажется правым. На все это нужно много, много денег: от тысячи до полуторы тысяч фунтов стерлингов, а, может быть, и вдвое больше». Когда возмущенный Стэфен восклицает, что это разбой, а не законодательство, Бондерби спокойно вразумляет его: «Не говорите вздора о таких вещах, которых вы не можете понять, и не называйте разбоем законодательство целого государства, иначе того и гляди попадете под суд, — не вашего это ума дело». Государственный порядок в глазах Бондерби — санкция эксплоатации. Одни должны пользоваться благами жизни, другие нести ее тягости. Смысл общественного устройства в поддержании этого нового рабства. Суд является охраной этого насилия, орудием в руках богатых для подавления всякого протеста со стороны страдающих.

Такова социальная и политическая философия мистера Бондерби. Социальный строй, являющийся идеалом Бондерби, открывает широкий простор жадности и честолюбию жестоких и эгоистичных людей. В новом строе жизни, к которому стремится энергичный предприниматель-капиталист, не может быть места чувству и духовным стремлениям: «Я, Джосиа Бондерби из Коктоуна! Мне знакомы все кирпичи в городе, мне известны все городские фабрики, все трубы, мне знаком даже дым этих труб, я знаю всех рабочих, — все это вещи осознательные, реальные; но если кто-нибудь начнет толковать мне о чувстве, о воображении или фантазии, то я отвечу, что все это ложь, и меня этим не надуешь! Под этими высокими словами обыкновенно подразумевается суп из черепахи, жаркое из дичи, золоченые ложки и карета шестерней».

И Бондерби в точности следует своей философии.

Его женитьба — коммерческая сделка, простая математическая выкладка. Леопарди и идеалисты начала века проклинали статистику и политическую экономию. Градгринд, тестя Бондерби, признает только эти науки. Мистеру Бондерби пятьдесят, Луизе, его невесте, двадцать лет, но статистика браков в Англии и Валлисе показывает, что большинство браков заключается между лицами весьма неравного возраста. Как далеко простирается сила этого «закона», показывает «тот замечательный факт, что среди туземцев английских владений в Индии, затем в значительной части Китая и между казаками самые точные статистические сведения приводят к этим же выводам». «Нана, я часто думала, что жизнь наша слишком коротка», — говорит Нана. «Без сомнения, мой друг, — отвечает Градгринд. — Однако статистика доказывает, что средняя

продолжительность человеческой жизни поднялась за последнее время. Расчеты различных обществ, страхующих жизнь и доходы, помимо непогрешимых числовых данных, тоже установили этот факт». Эти люди верят только фактам, только цифрам, только точным арифметическим расчетам. Люди в их глазах — однообразные единицы, из которых можно так же легко составлять различные числовые комбинации, как и из обыкновенных единиц. В продолжение всего времени, предшествовавшего свадьбе, мистер Бондерби ни на минуту не изменил своим занятиям. Любовь его выражалась в подношении дорогих браслетов и других подарков; шились платья, заказывались драгоценные вещи, в свадебный контракт вносились длинные столбцы фактов, определявшие взаимные отношения супругов. «Время, вопреки уверению поэтов, шло не скорее и не тише, чем обыкновенно». Конечным пунктом свадебной поездки избран Лион: «мистер Бондерби решил воспользоваться брачным путешествием, чтобы воочию убедиться, в каком положении находятся там рабочие и не стремятся ли они, как здесь, обладать золотыми ложками».

Осуществлялось пророчество Леопарди, рушились идеалы, гибла поэзия, наступало царство торгаши, обративших в предмет торговли человеческие чувства.

Леопарди, певец разочарования, отрещения от земных интересов, и Диккенс, реалист, бытописатель, кровно связанный с землею и жизнью, сходились в критике промышленного строя, в презрении к его грубо-материалистическим стремлениям. Но итальянский поэт не нашел исхода, он проклял свой век и пел скорбные хвалебные гимны прошлому. Английский романист страстно искал выхода и верил в светлое будущее. Торжество неправды, заставившее певцов мировой скорби бежать от жизни, побуждает Диккенса вступить в бой с этой неправдой. Его оружие не только сатира, но и сострадание. Он не только воспламеняет ненавистью и презрением, — он разрывает сердце картинами мук и горя. В «Тяжелых временах» перед нами не только торжествующий Бондерби, но и страдалец Стэфен. Он — представитель класса, который Диккенс изображает с особеною любовью. Они до могилы мучаются из-за куска хлеба, живут в ужасных условиях; усиленная работа на заводах и фабриках не дает им другого исхода, кроме смерти. Они сохранили в своей среде тот альтруизм, который утрачен разбогатевшим предпринимателем. Общность их бедственного положения научила их крепко держаться друг за друга и с чисто христианским милосердием помогать друг другу в нужде и в болезни. К ним привыкли относиться как «к машинам без страстей и влечений, без воспоминаний и привязанностей, без сердца и надежды». Даже Луиза, чуткая и сострадательная Луиза, знала о них меньше, чем о насекомых. У ней составилось о них смутное представление как «о каких-то странных существах, которые вечно что-то делают и постоянно что-то платят; о существах, которые должны постоянно сообразоваться с законами спроса и предложения; о существах, испытывающих страшную нужду во время дороговизны хлеба и объедающихся,

когда он дешев; существах, размножающихся на столько-то процентов и дающих столько-то процентов преступлений и столько-то пролетариата; существах, благодаря которым наживаются огромные богатства, которые иногда поднимаются, как море, причиняют бедствие и опустошение (большею частью себе) и потом снова успокаиваются».

В этих людях живет не только сострадание и милосердие, неведомое Бондерби и Градгринду, — в них живет искреннее чувство, поэзия и фантазия. Какая глубокая разница между трогательной любовью Стэфена и Рахили, с одной стороны, и деловым браком Бондерби — с другой! Сколько нежной простоты в прощании Стэфена и Рахили, когда несчастный рабочий, изгнанный товарищами и уволенный хозяином, покидает Коктоун. Диккенс наивен, как настоящий гуманный мещанин, когда восклицает: «Как ни кратко было прощание этих двух простых людей, но оно глубоко запало в их душу. О, вы, ученые политики-экономы, — восклицает автор, — кропатели фактов, элегантные атеисты, вы, громкие проповедники стольких жалких и избитых вероучений, старайтесь развивать в душах вашей меньшей братии, пока не ушло еще время, живительные зародыши фантазии, которые могли бы скрасить их трудовую серенькую жизнь».

Бичевать порок — первое орудие в руках Диккенса. Трогать сердца раздирающими сценами несчастья — его второе орудие. Стэфен с самого детства не видел ни одного просвета во мраке своей жизни. Хозяин уволил его за то, что он не хотел лгать и чернить своих товарищей. Товарищи изгнали его из своей среды, потому что он не хотел примкнуть к стачке, в целесообразность которой не верил. Юный негодяй, сын Градгринда, обокрал банк, чтобы покрыть расходы по своим кутежам, и обвинение в воровстве возводится на Стэфена. Он любил Рахиль, но он связан браком с пьянистующей женщиной, а развод не для бедняков. Несчастный случай кладет конец этому страдальческому существованию. Он упал в ту шахту, которая погубила много сотен людей — отцов, сыновей, братьев, избавив их, таким образом, от нужды и голода. Рабочие не раз отправляли правительству длинные послания, в которых именем бога просили оградить их жизнь от подобного риска; они просили сохранить эту жизнь для своих жен и детей, которых они любят не меньше, чем джентльмены своих. Сколько душ погубила эта шахта в то время, когда множество людей работало в ней. Но и заброшенная всеми, она продолжала похищать все новые и новые жертвы. Вытащенный из шахты, на дне которой он в ужасных страданиях провел несколько дней, Стэфен раскрывает стоящей перед ним в слезах Рахили картину своей печальной жизни. Его глаза устремлены на яркую звезду. «Она светила мне прямо в сердце, — говорит он, — а я, гляди на нее, думал о тебе, Рахиль, и с души моей понемногу скатывался тяжелый камень! Я плохо знал людей, да, впрочем, они сами не знали меня... Упав в шахту, я страшно сердился на них (т. е. на тех, кто был причиной обвинения Стэфена в воровстве) и при случае решил поступать с ними так же несправедливо,



Чарльз Диккенс

но потом я одумался: какое право имеют люди платить злом за зло? Мы должны быть смиренными к поступкам наших близких! Размышая об этом в минуты страшных страданий, гляди на блестящую звездочку, которая сияла мне с небесной высоты, и научил я яснее смотреть на вещи и просил бога в своей предсмертной молитве, чтобы он научил людей лучше понимать друг друга, чем я, бедный и темный неудачник!» Типичное решение социального вопроса для моралиста, предлагающего для уничтожения эксплуатации не организованную борьбу рабочего класса, а проповедь нравственного усовершенствования! В этой картине лучше всего оказывается точка зрения Диккенса. Он выводит два типа рабочих: С л э к б р и д ж — пропагандист идеи борьбы с предпринимателями, организатор стачки; С т э ф е н — сентиментальный мечтатель, веряющий в «человеческую природу», обращающийся к чувству сострадания и справедливости хозяев. «Я, — говорит Стэфен, — единственный из рабочих на фабрике мистера Бондерби, отказавшийся примкнуть к стачке. Поверьте, я поступаю так в силу глубокого убеждения, не веря в спасительность этой меры и считая ее даже вредной для всех нас». Симпатии самого Диккенса явно на стороне Стэфена, а не Слэкбридж, который произносит горячую обличительную речь против Стэфена, называя его трусом и изменником. Диккенс не следует за ходом истории: организованная борьба рабочих против предпринимателей, этот путь, который указывала логика вещей, не внушал доверия гуманисту.

Диккенс не только писатель своей эпохи, но и писатель специально английский. Его миллионеры, предприниматели и коммерсанты обладают всеми национальными чертами английской буржуазии. Если в «Тяжелых временах» в лице Бондерби и Градгринда воплощен эгоизм и сухой практицизм, то в лице Д о м б и в романе «Д о м б и и сын» пред нами во весь рост встает фигура миллионера-коммерсанта, проникнутого той специфической гордостью, которая отличает пекинцев великой торговой нации. «Вы видите, — говорит относительно Домби Тэн, — характер, который мог родиться только в стране, раскинувшей свою торговлю по всему миру, в стране, где коммерсанты — монархи, где компания купцов эксплуатировала континент, питала войны, разрушала королевства и основала империю в сто миллионов человек». Представители капитала у Диккенса — могучие люди. Их власть досталась им не легко. Только под влиянием всесильной страсти могли они так упорно стремиться к своей цели, побеждать все препятствия. Поэтому каждый из них — воплощение какой-нибудь преобладающей страсти. Домби — воплощение гордости. Это — фигура, изваянная из камня. Никакие несчастья не заставят этого человека признать себя побежденным. Ни один мускул на его лице не дрогнет, ни одно движение не выдаст его внутреннего волнения. Холодный и надменный, всегда с одним выражением лица, он хочет подчинить себе самую судьбу и старается игнорировать ее, когда она наносит ему чувствительные удары.

Ни в чем эта безумная гордость Домби не проявляется с такой

силой, как в его отношениях к жене. Его свадьба — типичный образчик браков в этой среде. Даже эти интимные моменты своей жизни крупный буржуа превращает в выставку своего могущества. То особое раболепие, которое царит около денег, обрисовано с не-подражаемою правдивостью. Из уст в уста передается за достоверный факт, что перестройка дома и меблировка комнат стоили жениху — легко сказать! — пять тысяч фунтов, а у невесты ни гроша за душой. Поздравления и пожелания, которые расточаются Домби по слушаю свадьбы, исполнены благоговения перед его богатствами. Никто не смел даже назвать его счастливым. Мистер Домби слишком велик, чтобы союз с какой бы то ни было женщиной мог увеличить его счастье. Такое предположение было бы унижением для мистера Домби. Поздравляющие должны завидовать не ему, а его жене. Избранница его сердца удостоилась действительно невиданной чести. Она окружена всем, что есть в мире великолепного и драгоценного. Мистер Домби может разливать счастье вокруг себя. Он может засыпать золотом кого вздумает. Но его никто не может сделать счастливым. Он сам творец своего счастья и не желает быть никому обязанным.

Но в лице своей второй жены Домби столкнулся с таким же непреклонным и гордым духом, какой таился в нем самом. По отношению к первой жене он вел себя как необузданный тиран. Он был для нее монархом, он пользовался каждым моментом, чтобы подчеркнуть свое недосягаемое величие, и она всю жизнь оставалась его покорной рабой, подчинялась его каприсам и была игрушкой его самолюбия. Сломить волю мисс Эдит было не так легко. Один в своем кабинете, он приходил в бешенство от мысли, что его жена разъезжает по всему городу, не обращая никакого внимания на его неблагосклонность и неудовольствие. Ее холодное, высокомерное равнодушие «вонзалось острым кинжалом в его честолюбивое сердце, и он репил пробудить в ней сознание долга». Он объявляет ей свою точку зрения на их взаимные отношения: «Ваша судьба связана с моим положением и моей репутацией. Не считаю нужным говорить, какою честью для вас является этот союз в глазах общества. Я привык видеть вокруг себя полное подчинение и не потерплю противодействия в особе, к которой это относится больше, чем к кому бы то ни было». Когда Эдит предлагает ему компромисс, который может хоть отчасти исправить их ошибку и сделать спасным их несчастное супружество, мистер Домби, ослепленный гордостью, не хочет слушать голоса рассудка. «Я не могу заключать с вами никаких условий, никаких договоров. Все и всегда будет зависеть от моего собственного мнения. Я сказал свое последнее слово». Домби ошибся в расчете. Эдит убегает от него, убегает с его приказчиком, которому он поручил надзор за ней, с тем, кто был его покорным рабом, кто читал его волю в его глазах и исполнил его желания прежде, чем он успевал высказать их. Он поражен в самое чувствительное место. Его самолюбию нанесен смертельный удар. Жестокая рана причиняет ему невыносимую, неумолкающую боль. Но свет не должен видеть его страданий,

и каменное лицо этого человека сохраняет свое невозмутимое выражение. Он защищает окружающим упоминать о беглике, и лицемерное сочувствие, готовое сорваться с уст его друзей, замирает перед холодным взором надменного богача. Нетрудно догадаться, какой ад горит в душе этого человека, какие нечеловеческие страдания таятся под этой наружной гордостью. Он убежден, что весь мир занят одною целью—следить за движениями и поступками мистера Домби. И, тем не менее, ему не удается скрыть следы внутренней бури; его выдают его впалые глаза, обрюзгшие щеки и пасмурный индумчий вид. «Непроницаемый, как всегда, он, однако же, изменился; неприступный и гордый, как всегда, он, однако же, значительно упал духом: иначе свет не видал бы этих следов». Мысль о сне—злой демон его души. Сознание, что его унижение—предмет толков в свете, это сознание давит его. «Лукавый демон копошится между его домашнею челядью, злобным шепотом сопровождает его приход и выход; он толкает его по улицам назад и вперед, забирается с ним в контору, глядит на него на бирже через плечи богачей, манит его пальцем через презренную толпу и предупреждает его на всех возможных пунктах, занимаясь везде и всюду его делами. В полночь, когда мистер Домби заседает один в своем кабинете, окаянный демон опять поднимает возню в его доме, стучит для его потехи по мостовой, плачет по стенам, трещит и прыгает в камине, кривляется на статуэтках и делает ему рожи из-под стола».

Этот человек всю жизнь не знал ни к кому пощады, и он знает, что ему также не от кого ждать сочувствия. Многолюдное царство его, все эти приказчики, бухгалтеры, служащие в его конторе, пытающиеся его предприятиями, ненавидят своего повелителя. Его царство—настоящая восточная деспотия с интригами, наущничеством, фаворитизмом и доносами. Здесь трепещут смелого слова, брат боится откровенничать с братом, всякий про себя таит свои мысли. И властелин этого царства не уступает азиатским самодержцам в своем ослеплении. Могущество денег в наше время действует на их обладателя не менее растлевающим образом, чем сила власти действовала когда-то на персидских сатрапов. Мир отдал себя во власть новых земных богов, и эти боги, основав свое значение на новых началах, сохранили из прошлого внешние признаки власти, усвоили старые приемы ее поддержания, вносили нравственное разложение в подвластный им мир, принижали человеческую личность и убивали человеческое достоинство не хуже своих древних коронованных предшественников.

Англия не только страна великих коммерсантов, здесь не только создалась особенно благоприятная почва для их неограниченного господства. Английская буржуазия и дворянство—среда классического лицемерия, пуританства и внешней благопристойности. Лучшие писатели не раз воплощали этот порок английского «общества» в художественные образы, полные комизма. Шекспир осмеял напыщенное уродство фальшивого пуритана в лице Мальволио (см. I т. «Очерков»). Байрон всю жизнь боролся с чопорностью своих

единоплеменников. Лицемерная злоба лондонских ханжей закрыла навсегда доступ в Англию гордому и независимому поэту. Она же позднее бросила в тюрьму Оскара Уайльда. Диккенс создал замечательный тип английского Тартюфа.

Мистер Пексниф, в романе «Мартин Чезльвич», — не только лицемер и ханжа в обычном общечеловеческом смысле этого слова. Это — специально английский богач-лицемер. Он сын среды, где слепое уважение к традиционной нравственности и религии стало привычкой, вошло в плоть и кровь. Английское «высшее» общество — лицемернейшее из обществ. Обряд, установленный веками, становится здесь святыней; покушение на малейшую из его деталей было бы равносильно покушению на национальную неприкосновенность. Здесь никогда не покажутся слишком приторными упоминания о добродетели и благочестии, никогда не наскучит благородистость. Английское благочестие — условность, правило приличия, а не проявление внутреннего чувства. Нравственные сенсации произносятся здешними Тартюфами в моменты безнравственных действий, подобно тому как светские люди приветливо жмут друг другу руки в минуты взаимного озлобления. Английский лицемер лжет по привычке, не задумываясь над своею ложью, подобно тому как воспитанный человек приподнимает при встрече с знакомым шляпу, не отдавая себе отчета в этом машинальном движении.

Фигура Пекснифа, его жесты, всегда ласковые и мягкие, его голос вкрадчивый и тихий, его речи, полные смирения и благочестия, — все это представляло собою поразительно гармоническое и законченное целое. Самая шея его, говорит автор, была нравственной. Вы могли видеть большую ее часть: стоило взглянуть поверх очень узкого белого галстука, и вот она перед вами, чистая, между двумя выдающимися вершинами воротника. Она точно говорит вам от имени мистера Пекснифа: «Здесь нет обмана, леди и джентльмены! Мирным спокойствием проникнут я». То же самое говорят и его подернутые сединой волосы, взбитые на лбу, слегка опускающиеся при однородном движении тяжелых век; и его гладкое, но не полное лицо, и его мягкие манеры, даже черный сюртук, вдовье положение, болтающийся лорнет, — словом, все кричит: «Смотрите! Вот добродетельный мистер Пексниф!»

Добродетельные мысли не сходят с уст Пекснифа. Самые гнусные чувства, самые жестокие проявления своего эгоизма он привык облекать в такую благочестивую словесную форму, что иногда кажется, будто перед нами не бессознательный ханжа, а наглый циник, издевающийся над всеми священными чувствами. В карете, в суровый морозный день, он любит размышлять о том, что другим не так тепло, как ему. «Это совершенно естественный и прекрасный порядок, так как он не ограничивается каретами, но распространяется и на многие социальные разветвления. Если бы всякий был сыт и не мерз, то мы лишены были бы удовольствия удивляться твердости, с какою известный класс людей переносит холод и голод. Если бы нам пришлось ехать не лучше других, чтосталось бы с

ианим чувством благодарности, одним из самых святых чувств нашей природы». Эту изумительную сентенцию мистер Пекениф произнес со слезами на глазах, грозя кулаком ищему, который обнаружил желание обратиться к нему за милостыней. Во всякой другой стране подобная сцена могла бы показаться утрировкой. В Англии она вполне возможна. В стране, где критики пишут целые диссертации о добродетельности Навуходоносора, по замечанию Тэна, выгодно быть нравственным по внешности. Это — монета, которую необходимо иметь. Те, у кого нет настоящей, фабрикуют фальшивую, и чем более ценной объявляет ее английское общественное мнение, тем больше подделывают ее. Философия эксплоататоров, своеобразная психология угнетателей, не получила бы у Диккенса всестороннего освещения без Пекенифа. Аргументация этого класса заключала бы в себе важный пробел, если бы доводы Пекенифа не сохранились для потомства. Провозгласить эксплоатацию великим нравственным началом, объявить вопиющее экономическое неравенство могучим воспитательным средством и стимулом наших лучших чувств, проливать слезы умиления над красотой страданий — это самая оригинальная философия, до которой мог договориться эгоизм сытых людей. Жаждя обогащения создавала энергичных, сильных людей вроде Бондерби, сухих практиков, как Градгринд, надменных деспотов, как Домби. Но Пекениф оригинальнее их всех. Среди алчных родственников, слетевшихся, подобно коршунам, к постели больного миллиардера, фигура Пекенифа выделяется особенно ярко. Он алчет золота во имя неба; в своих хищнических инстинктах он видит чуть ли не проявление божественной воли. Изобретательность Пекенифа поразительна. Он извлекает поучения из таких фактов, мимо которых небрежно проходит менее глубокий наблюдатель. Нравственные сентенции льются из его уст беспрерывно. Яйца имеют свою поучительную сторону, потому что, поглощая их, Пекениф постигает, что всякое удовольствие преходящее. «Лягушка напоминает нам, что мы не что иное, как (черви, хотел он сказать, но вспомнил, что у червей нет волос на голове) плоть и кровь». Даже процесс пищеварения вызывает на его глазах слезы умиления. Ему приятно знать, что, «услаждаясь своим скромным столом, он приводит в движение прекраснейший механизм, какой только мы знаем». Ему кажется, что, переживая этот процесс, он «исполняет общественный долг». Привычка сопровождать каждый шаг своей поучительными рассуждениями превратила его в механический аппарат, откуда нравственные сентенции вылетали при всяком движении. Самые обычные суждения он говорил таким тоном, что всякий раз казалось, будто он открывал новые истины, будто в его шаблонных словах «заключалась мудрая заповедь, дотоле неизвестная человечеству и открывшая ему источник утешения». Скажи он: «сказуемое должно согласоваться с подлежащим в числе и лице, добрые друзья мои», или: « $8 \times 8 = 64$, душечка», и тогда ему остались бы глубоко благодарны за человеколюбие и мудрость.

Мистер Пекениф лицемерит всегда. Он не оставляет своего чувствительного, умильного тона даже тогда, когда имеет дело с собе-

седником, который видит его насквозь, которого он не может ввести в заблуждение. Его переговоры с Джонсом, сватающимся к его дочери, представляют собою в сущности самый обычный торг. Джонс хочет получить как можно больше. Пексниф — дать как можно меньше. И продавец и покупатель прекрасно знают друг друга. Дело могло бы обойтись без излишних ламентаций. Но Пексниф верен себе. Послужные слезы уже блестят в его глазах. Он говорит о «своей дорогой Черри, о своей опоре, о своем сокровище». Он не забывает высказать глубокомысленное замечание о «жестокой борьбе», которая, к сожалению, «в порядке вещей». Он знает, что «должен когда-нибудь расстаться с нею и передать ее супругу». И все эти самые баптильные сентенции Пексниф произносит как великие истины, влагаются в них что-то значительное и важное. Он лжет всем: лжет друзьям, врагам, собственным дочерям. Он сделал добродетель и благочестие самой гибкой формой, которая легко облегает любую гиусность. Вторая дочь хочет покинуть его, и Пексниф, едва умеющий скрыть свою радость по поводу освобождения от утомительного бремени, уже льет потоки чувствительных речей, входит в роль человека, готового на жертвы, вспоминает о первой дочери, об этой «птичке, покинувшей его для груди чужестранца», скорбит о второй птичке, улетающей от него, и в заключение объявляет, что не откажется от своего принципа — жертвовать для детей своим счастьем.

И этими «талантами», этой удивительной изобретательностью Пексниф пользуется для той же цели, которая была путеводной звездой всего капиталистического общества. Разбогатеть, овладеть миллионами — для этого стоит потрудиться. То, что Бондерби, Домби и Градгриндам доставалось благодаря лишениям, колоссальной энергии и нечеловеческим усилиям, — к тому Пексниф избрал более оригинальный путь. С замечательным терпением расставляет он сети вокруг своего миллионера-родственника, старика Чезльюита. Он следит за каждым его шагом, он употребляет невероятные старания, чтобы вытеснить из его сердца опасных соперников, он учит лгать дочерей, он предупреждает все желания старика, подыскивает оправдания его прихотям и капризам.

Пексниф является перед нами не только в своих поступках и речах. Диккенс объясняет его сам, и редко злой сарказм автора проявляется так ярко, как в этих объяснениях. Он считает нужным разъяснить этого своеобразного человека, в котором лицемерие стало почти искренним, который, призывая небо, почти верил в его покровительство. Диккенс ставит «философский вопрос»: имел ли мистер Пексниф основание сказать, что ему особенно покровительствовало пророчество в его предприятиях, или не мог? «Он весь свой век ходил узкими и окольными путями, с палкой в одной руке и крюком в другой, собирая в кошель ценные остатки. Если предположить, что есть «специальное пророчество» в надении воробья, то (может быть, мистер Пексниф и рассуждал так) должно быть особое пророчество и в надении камня, налки или другого предмета,

направленного в воробья. Убивая воробья ударом палки или крюка, мистер Пекениф мог считать себя предназначеным специально для сокирания в мешок воробьев и для господства над всеми птицами, которых ему удалось добыть. Следовательно, мистер Пекениф имел основание сказать то, что сказал, и можно было позволить ему сказать это, и сказал он это не самонадеянию, не тщеславию, не надменю, а в духе высокой веры и великой мудрости, заслуживающих похвалы.

Как бы ни были эгоистичны стремления той или иной общественной группы, она всегда сумеет усмотреть в своих домогательствах великую миссию, объявить небо своим союзником, определить свое отношение к «вечным началам» религии и нравственности. Во имя этих начал пытали костры инквизиции и совершились подвиги добра и милосердия. В растяжимые рамки общих принципов изобретательный и не особенно совестливый ум легко укладывает самые противоположные стремления. Пекениф вместил в них то, что, казалось, труднее всего можно было вместить, то, на чем зиждутся благополучие и могущество капиталиста — право эксплуатации.

Среди многочисленных героев, увековеченных Диккенсом, совершенно особую группу образуют дети. Его романы — целая галлерея детских типов. Это — не случайность. Диккенс примыкает к Оуэну по своим возвретиям на образование человеческого характера: этот последний создается окружающей средой, условиями воспитания, и ответственность за преступление отдельного лица ложится на общество. Вот почему Диккенс так любит рассказывать историю своих героев с их раннего детства. Он берет не готовых людей, не сложившиеся, законченные характеры: он раскрывает самый процесс их образования, обнаруживает бесчисленные нити, соединяющие личность с средой. Дети — любимые герои Диккенса. Пагубное влияние среды на чистые и нежные детские души — одна из обычных тем его романов. Он открывает бесконечные следствия, которые часто являются результатом одного неосторожного слова, дурного примера. Немногие писатели оставили в своих романах такой богатый материал для педагогических выводов, и значение Диккенса как педагога не раз служило предметом специального исследования (см., например, «Педагогические очерки» проф. А. Кирпичникова, М., 1890).

В романе «Домби и сыни» рассказана простая и трогательная история одной девочки, — история до того обычная, что она может служить стереотипом десятков подобных историй. Алиса Марвуд, рассказывает Диккенс, родилась в нищете, вскормлена в нищете, выросла в нищете. Ничему ее не учили, ни к чему не готовили, и никто о ней не заботился. Ее ругали, колотили, как собаку, морили голодом. Так жила она дома, так слонялась и по улицам с толпою других нищих-бродяг. Чем больше вырастала Алиса Марвуд, тем больше хорошела и обещала сделаться красавицей. Поздно стали учить ее — и научили всему дурному. С девочкой произошла та же история, которая повторялась тысячи лет. Она родилась на погибель и — погибла. И повели ее в суд, и суди-

ли ее, и присудили. Как сейчас, восклицает писатель, вижу строгих джентльменов, которые разговаривали в суде! Как складно и умно рассуждал председатель об ее обязанностях и о том, что она попрала в себе божественные дары природы, и о том, что она должна лобзывать карающую руку закона, и о том, что добродетель всегда и везде получает достойную награду, а порок — достойное возмездие! Как будто не знал благочестивый джентльмен, что этот же закон, не принявший во-время надежных средств спасти невинное создание, обрекал теперь несчастную жертву на неизбежную гибель! Как будто не ведал он, праведный судья, что пустозвонное краснобайство не спасло и не спасет ни одной жертвы, увлеченою благодаря нищете в бездуу разврата! Алису Марвуд приговорили к ссылке и отправили на другой конец света. Она должна была, по определению закона, учиться обязанностям в таком месте и в таком обществе, где не знают никаких обязанностей и где в тысячу раз больше порока и разврата, чем на ее родине. И Алиса Марвуд вернулась женщиной, какой ей следует быть после всех этих уроков. Придет пора и, конечно, скоро, когда опять поведут ее на суд, и опять услышит она благочестивого краснобая, который еще с большим жаром и с большею торжественностью станет рассуждать о добродетелях и пороках и о возмездии закона. Тогда не станет больше Алисы Марвуд, но с ее позором и смертью благочестивые джентльмены не лишатся работы: свежие толпы преступников и преступниц, мальчиков и девочек, вскормленных в нищете, взлелеянных развратом, не замедлят явиться пред их светлые очи, и славный кусок хлеба заработают джентльмены, краснобайствующие о прелестях добродетели и об ужасах порока!

Так создаются преступники. Этот коротенький рассказ полон гуманных мыслей. Закон должен предупреждать преступление. Буржуазное общество, а не преступник, виновато в его падении. Нищета и невежество — рассадники порока, и не с ним, а с его причинами следует бороться.

Романы Диккенса наполнены описаниями пансионов, приютов и всякого рода воспитательных учреждений. Мы уже упоминали о «Николае Никльби», этой злой сатире на йоркширские школы. В «Тяжелых временах» изображаются печальные последствия слишком реальной, сухой, практической системы воспитания. Школа мистера Градгрина, это — школа, где обучаются только фактам, где искореняется все, кроме фактов. В этой школе дети научаются видеть в лошади «животное четвероногое, травоядное, обладающее сорока зубами, из которых двадцать четыре коренных, четыре глазных и двенадцать резцов, животное, линяющее весною, а в болотистых местностях даже меняющее копыта» и т. д. В этой школе узнают, что воображение не нужно, что необходимо окружать себя только такими предметами, которые не противоречили бы реальной жизни. «Если ты в действительности никогда не ходила по цветам, то не ступай по ним и тогда, когда они изображаются на коврах. Если ты никогда не видала, чтобы заморские птицы и бабочки садились на домашнюю утварь, т. е. на чашки, тарелки и

блюда, то не прибегай к искусственно воспроизведению их на твоих чашках, тарелках и блюдах. Наконец, если ты никогда не видела, чтобы лошади разгуливали по стенам комнат, то и не покупай таких обоев, на которых изображаются эти четырехногие животные. Одним словом, ты должна выбрать обои с изображениями разных геометрических фигур, с помощью которых можно что-нибудь доказать или объяснить. Вот в чем заключается последнее слово науки; это и есть факт, это и есть вкус!» Такие наставления высматривает одна из учениц градгриндовской школы от своего наставника. Эти маленькие Градгринды никогда не заглядывались на луну. Ни один из них не знал песенки: «Мигай, мигай, звездочка». Они не видели ничего дивного в звездах. Но зато каждый из них мог перечислить все звезды Большой Медведицы, и все они знали, что такое луна, прежде чем научились произносить ее название.

Вот в какой атмосфере выросла дочь Градгринда Луиза. В ней погибло то отзывчивое, тонко чувствующее и умное создание, каким сотворила ее природа. Она вышла замуж за мистера Бондерби, потому что вопросы о том, любит ли она его, любит ли он ее, казались неуместными ее отцу, потому что проявление каких-либо сентиментальных и романических чувств со стороны мистера Бондерби доказывало бы, по мнению Градгринда, только неуважение к здравому смыслу Луизы. Наконец, ее не остановило и то соображение, что мистер Бондерби был старше ее в два с половиною раза: ведь статистика браков в Англии и Валлисе давно доказала, что большинство из них заключается между лицами весьма неравного возраста, причем старшинство всегда находится на стороне мужчин.

Всю жизнь она следовала этой системе фактов, и результаты получились ужасные. Она полюбила тогда, когда была уже замужем. Она испугалась самой себя, она прибежала к отцу. Она разразилась упреками: «Зачем вы дали мне жизнь и вместе с тем отняли все, что составляет счастье и радость человеческого существования? Разве у меня были радости? Разве у меня было детство? Что вы сделали с моей душой, в которой задушили все, что является истинным украшением жизни! Вы превратили ее в ужасную пустыню... Если бы вы знали, сколько невысказанных порывов, привязанностей, желаний, способных превратиться в силу, гнездилось тогда в моей душе, — порывов, не подлежащих ни расчету, ни математическим выкладкам!.. Разве отдали бы вы меня тогда замуж за человека, которого я так глубоко теперь ненавижу. Да, папа, если бы я родилась слепой и глухой и только ощущением пролагала себе дорогу; если бы я одним только осязанием знакомилась с внешним миром и жила бы одной фантазией, то, поверьте, я была бы в миллион раз счастливее, умнее, человечнее и невиннее во всех отношениях, чем теперь». Эта речь всколыхнула Градгринда. Он понял ошибку многих лет. В продолжение нескольких часов он изучил характер Луизы лучше, чем во все предыдущие годы. Но ошибки воспитания не исправишь; жизнь несчастной женщины разбита навсегда, и Градгринду остается воспользоваться уроком прошлого для воспитания младшей дочери.

Еще более жестокие результаты дала та же система воспитания по отношению к сыну Градгрида Тому. Он взломал денежный шкаф в банке и похитил оттуда деньги. Когда несчастный отец, узнав об этом, впадает в отчаяние, Том произносит следующую любопытную тираду: «Чего ты убиваешься? Ведь из множества живущих на земле людей всегда получается известный процент мошенников и воров. Ты сам не раз говорил мне, что таков уж закон природы. Разве я мог устоять против него? Было время, когда ты часто утешал этим других, ну, а теперь утешайся сам».

Диккенс был бытописателем английского общества XIX века и притом сатириком, сатириком, как мы видели, часто злым и беспощадным. Но он был вместе с тем моралистом особого, чисто английского склада. У Диккенса почти всегда порок несет заслуженную кару, а добродетель торжествует. Романы Диккенса — это, в конце концов, все-таки аналогия доброй природы человека; несмотря на всю жестокость его сатиры, это — проповедь нравственного усовершенствования человека. Его преступные герои часто приходят к сознанию своей преступности. Сцены раскаяния и сентиментальные картины примирения между врагами придают его романам нередко особый отпечаток чего-то приторного. Надменный Домби в конце романа примиряется со своей дочерью, которую он оскорблял и угнетал всю жизнь. Картина этого примирения должна вызвать несколько маниловское умиление в читателе. Тэн остроумно и верно сказал об этой связке: Домби становится прекрасным отцом, но портит прекрасный роман. Трагическая история гибели человеческой души в лице Луизы завершается также объятиями Луизы с ее жестким и сухим отцом, который всю жизнь не понимал своей дочери, но почему-то прозревает под конец жизни, проливая слезы раскаяния и произносит чувствительные речи тогда, когда жизнь молодой женщины разбита навсегда. Мистрис Домби, бежавшая от своего гордого мужа с его приказчиком, оказывается невинной. Она только имитировала адюльтер для того, чтобы отомстить своему мужу.

Диккенс никогда не переставал думать об обездоленных, но в эти думы с течением времени все более и более входило то чувствительное довольство, которое нередко бывает уделом добрых, счастливых и сытых людей. «Его юмор, писал в 1856 году Друкинин, стал мягок, его сатира или снисходительна, или стаба по своему преувеличению; отсутствие прежних тяжелых, но потрясающих сцен восполняет он холодной дидактикой; чаще и чаще в его произведениях слышишься голос человека, успокоившегося духом, довольного своей судьбою и весьма кратко взирающего на мир, его окружающий. В его романах герой уж слишком часто целуется, проливает сладкие слезы, женится на девицах примерного поведения и наносят тяжкие удары злодеям, памалеванным на скорую руку. В диккенсовых «Тысячелетних временах» есть многое и горя, и нужды, и дурных сторонах человека; но мы видим, что о горе, о нужде, о дурных сторонах человека беседует с нами поэт... очень добросердечный, очень снисходительный».

Теккерей. — Причины его пессимизма. — «Ярмарка тщеславия». — Характер Ребекки Шарп. — Особенности теккереевской сатиры. — Сибилизм. — Аристократия в изображении Теккерея. — «Ньюкомы». — Типы аристократов в этом романе. — Меди Кью. — Бернес Ньюком. — Лорд Фаринтон. — Положительные герои романа: полковник Ньюком и его сын. — Основная тенденция автора.

Современник Диккенса **Вильям Теккерей** (1811—1863) был несчастнее автора «Домби». Ему пришлось пройти более суровый путь жизни. Седины раньше покрыли его голову, рано ослабела его энергия. Он тоже был сатириком. Но в его изображении порока больше сознательной ненависти, в его взглядах на жизнь нет того умиления и той простодушной чувствительности, которыми отличался Диккенс. Теккерей проще и суровее своего знаменитого соперника.

Он родился в Калькутте, где служил его отец. Он учился в Чартергаузе. Судя по словам Джорджа Венабльса, его школьного товарища, Теккерей не выделялся в николе по своим успехам. Литературные способности обнаружились в нем рано. Ученики затеяли журнал, и Теккерей написал для него стихи, но из этой затеи ничего не вышло. Вообще Теккерей любил в школе писать стихи, причем в большинстве случаев это были народные (Anthony Trollope, Thackeray в серии «English Men of Letters», 1892, стр. 5). Теккерей рано обнаружил сатирические наклонности; он любил в школе подмечать смешные стороны и слабости своих товарищей и умел остроумно и тонко смеяться над ними. В 1829 году он поступает в кембриджский университет. Повидимому, он мало увлекался университетским преподаванием, по крайней мере, до нас почти не дошли какие-либо упоминания об его университетских занятиях. Но несомненно, что в период его кратковременного пребывания в университете началась его литературная карьера. Именно в 1829 году в Кембридже начал выходить маленький журнал «The Snob», причем в объявлении говорилось, что члены университета не принимают участия в этом издании. Теккерей, несомненно, сотрудничал в этом журнале. Издание это существовало недолго, так же, как и вышедший после него другой журнал — «The Gownsman», в котором Теккерей тоже принимал участие.

Как истинный англичанин, Теккерей не мог прожить безвыездно у себя на родине. По выходе из университета он отправляется на континент. Он побывал в Веймаре, где познакомился с великим Гете и где сохраниются альбомы с карикатурными рисунками Теккерея. Затем он уезжает в Рим для изучения живописи, а оттуда в Париж, где также занимается живописью, копируя картины Лувра. Теккерей чувствовал большую склонность к рисованию, и некоторые рисунки его отмечены печатью несомненного таланта. Некоторые биографы его даже склонны думать, что на этом поприще ему скорее удалось бы стяжать себе славу, чем на поприще писателя.

(James Nappéy, «Brief Memoir of Thackeray», Edinburg, 1864, стр. 9). В 1832 году судьба улыбнулась Теккерею. Он, достигнув совершеннолетия, становится обладателем огромного отцовского состояния. Но прошло несколько лет, и от этого состояния не осталось и следа. Уверяют, что Теккерей играл в карты, что часть денег пропала в Индийском банке, где поместил их Теккерей. Но несомненно, что главной причиной разорения Теккерея послужили его издательские предприятия. Он приобретает газету «The National Standard». Он жертвует на это дело не только свои деньги, но и свои силы. Неопытность в издательских предприятиях, однако, помешала ему прочно поставить газету, и дело гибнет, просуществовав очень недолго, поглотив много денег и сил и доведя бедного писателя до отчаяния. Тем не менее он затевает новое газетное предприятие, но его постигает та же судьба, и непрактичный предприниматель окончательно разоряется. Эти неудачи тяжело действовали на него. Вероятно, им Теккерей в известной степени обязан своим пессимистическим миросозерцанием, своим разочарованием в людях. Он выносит из своих издательских опытов грустное заключение, что «необходимо натворить ряд глупостей для того, чтобы стать умным человеком». Среди неудачников, справедливо замечает Тролlop («Thackeray», 12), самые несчастные вовсе не те, кого неудачи преследуют с первого шага. Наиболее горькая участь выпадает на долю тех, которым, как Теккерею, судьба улыбнулась сначала, а затем поразила жестокими ударами.

Мысль об издательстве ему приходится покинуть, и он отдаётся литературной деятельности. Но и здесь судьба продолжает играть им. Его лучшие произведения, доставившие ему впоследствии громкую славу, не всегда принимаются журналами, а попав в печать, иногда проходят незамеченными в публике и встречают холодные или враждебные отзывы со стороны критики. Одно из его прекрасных произведений — «История Самуила Титмара и Великого Гогарта Диамонда» — прошло вначале почти незамеченным, а между тем в настоящее время эта новость известна всякому англичанину. Теккерей никогда не знал полного покоя. Он жил в постоянной тревоге, в постоянном беспокойстве о завтрашнем дне. Его мучили беспрерывные сомнения. Ему часто казалось, что литературная карьера — не его путь. Он сомневался в признании его таланта публикой, сомневался в своей способности извлечь пользу из своего таланта, не верил в свои физические силы, в удачу и счастье.

Интересно отметить, что в этом отношении Теккерей представляет противоположность Диккенсу, который был годом моложе его. В конце тридцатых годов, когда Теккерей еще был литературной богемой в том смысле, что никогда не был уверен в надежном рынке для своего товара, — в это время Диккенс находился уже в зените своей славы. Его «Пикникский клуб» уже расходился по всей Англии, были царапатаны уже «Оливер Твист» и «Николай Никльби». Вся читающая Англия говорила о молодом писателе;

и в это время Теккерей писал еще анонимные статьи и мелочи в разных журналах ради куска хлеба. Диккенс был уверен в себе, ему всегда были ясны его цели, он редко колебался. Сочувствие друзей было ему приятно, но он не нуждался в нем и обонялся бы без него. Враждебная критика не могла поколебать его, лишить энергии и довести до отчаяния. Теккерей, напротив, отличался неустойчивостью и неуверенностью в себе. Он бросался с одного пути на другой, он увлекался то издательством, то живописью, то литературой. «Его творения полны пафоса и юмора, любви и милосердия, в них всегда проводятся идеи правды и справедливости, в них много мужественного благородства и женственной скромности. И тем не менее в них часто чего-то не хватает. На них лежит печать неопределенности, доказывающей, что автор не твердо водил своим пером, когда писал их. Кажется, будто он некогда мечтал подняться ввысь и с разбитым сердцем повествует о том, что полет в далекие страны оказался ему не по силам» (А. Тролlope, Thackeray, стр. 49).

Судьба не баловала Теккерея и в его частной семейной жизни. В 1837 году он женился на Изабелле, дочери полковника Шо. Это был несчастный брак. Его жена сошла с ума. Теккерей долго боролся против нового удара судьбы. Он не хотел верить в безумие любимой женины и напрягал все усилия, чтобы вернуть себе свое счастье. Но эти усилия не привели ни к чему. Из трех дочерей, явившихся плодом этого брака, одна умерла рано, одна, г-жа Ритчи, достигла известности в качестве романистки.

Даже популярнейшее из произведений Теккерея «Vanity Fair» («Базар житейской суеты», или, по другим переводам, «Ярмарка тщеславия») не принесло ему того удовлетворения и счастья, каких он мог ожидать. Попытка напечатать в журнале роман, доставивший автору славу, потерпела фиаско. Теккерей принужден был обратиться к издателям, и произведение его выходило выпусками. Последний выпуск появился в 1848 году, но еще до появления окончания «Ярмарки тщеславия» роман обратил на себя всеобщее внимание, и выпуски брались нарасхват. Влиятельный литературный орган «Эдинбургское обозрение» приветствовал появление нового произведения лестной статьей; двери лучших домов раскрылись перед Теккереем, — начинается то преклонение перед любимым писателем, которое так часто повторяется в Англии. С этого времени слава романиста быстро растет не только в Англии, но и за границей. Во время поездки в Америку Теккерею устраиваются восторженные встречи. Когда появилась «Ярмарка тщеславия», ее автору было всего тридцать семь лет. Казалось, перед ним открывался блестящий путь славы и счастья. Но предшествовавшие неудачи слишком сильно потрясли его. Теккерей уже не был способен забыться и успокоиться. Тревожное состояние души не покидало его. Заботы о семье, страх за свое материальное положение, неуверенность в себе и в прочности общественных симпатий — все это слишком глубоко укоренилось в душе Теккерея, чтобы он мог спокойно предаться литературной работе. И после блестящего успеха «Ярмар-

ки тщеславия» он не верит, что судьба его обеспечена. Он хлопочет о месте в почтовом ведомстве. Один из его влиятельных знакомых обещает устроить его; но судьба снова наносит ему удар: ему не удается получить место...

Последнее десятилетие его жизни было рядом сплошных удач. В 1851 году он читает в Лондоне свои знаменитые лекции об английских сатириках и юмористах. Лекции эти собирают массу слушателей и имеют блестящий успех. На следующий год он переносит свои чтения в Америку, где ему оказывают прием не менее восторженный, чем Диккенсу. Затяянный им за три года до смерти журнал доставил ему так же, как и лекции, большие суммы денег; первый номер журнала разошелся более чем в 100 000 экземпляров. Но поздний успех не мог искупить неудач прошлого. Его седины и старческий вид свидетельствовали о том, как много пережито этим человеком. Он умер 52 лет от роду в 1863 году.

«Ярмарка тщеславия» — самый популярный из романов Теккерея. Амелия Седли и Бекки Шарп были подругами по пансиону. Одна была богата, другая бедна. Уже в пансионе одной доставались ласки, другой — брань и презрение. История этих двух девушек — главная тема романа. Амелия добродетельна. Бекки — вместилище всех пороков. Приехав из пансиона погостить к Амелии, она втирается в доверие ко всем домашним, ведет против брата Амелии Джозефа атаку, возбуждающую чувство гадливости. Но ей не удается выйти замуж за Джозефа, и мы видим ее в доме баронета Питта Кроулей в качестве гувернантки. Вскоре и здесь Бекки чувствует себя на месте, так как попадает в центр семейных интриг. У Питта Кроулей есть сестра, обладательница огромного состояния, и брат, пастор Бьют. Состояние мисс Кроулей — приманка обоих семейств. И сэр Питт и мистрис Бьют Кроулей, жена пастора, мечтают о наследстве. Но мисс Кроулей, повидимому, предпочитает всем своим родственникам младшего сына баронета, сэра Рудона, офицера, долги которого она не раз уплачивала, когда тот учился в школе и кутил на действительной службе. В короткое время Бекки завоевывает общие симпатии. Ко всем, начиная с богатой мисс Кроулей и кончая женой пастора, Бекки Шарп сумела втереться в доверие. После смерти жены баронет делает ей предложение, но она тайно обвенчалась с его сыном Раудоном. Расчеты ее, однако, не оправдались: после этого неравного брака тетка лишает племянника своей благосклонности, а вместе с тем и наследства. Далее мы видим Бекки вместе с мужем в Бельгии, куда Раудон отправился вместе со своим полком против Наполеона. Она очаровывает всех, между прочим старика-генерала, принимает от всех подарки, хладнокровно высчитывает, что у нее останется в случае смерти мужа, который ее страстью любит. На случай такого «счастья» она старается обеспечить себе симпатии Джозефа Седли, который тоже оказывается в Брюсселе. Бекки — в Париже. Здесь она блестает в высшем свете. Отсюда она снова попадает в Лондон и здесь заводит роман со старым маркизом Стейном. Возмущен-

щенный Раудон бросает ее, и конец ее жизни очень печален: она падает все ниже и ниже.

Иная судьба досталась Амелии. Ее отец неожиданно разоряется благодаря наследию бумаг. Это несчастье особенно тяжело поражает Амелию, потому что она обручена с молодым красивым офицером Джорджем Осборном. Молодые люди любят друг друга, но отец Джорджа, богатый банкир, не хочет и слышать об этом браке после разорения Седли. Молодые люди вступают в брак против воли отца Осборна и попадают в Брюссель, где муж Амелии тоже принимает участие в походе против Наполеона. Осборн погибает в одном сражении, и Амелия свято хранит память о нем и отклоняет все предложения Вильяма Доббина, который безумно любит ее. Но Бекки показывает Амелии любовную записку, которую написал ей покойный Осборн, когда они встретились в Брюсселе перед выступлением в поход. Амелия считает себя после этого свободной и выходит замуж за Доббина.

«Ярмарка щеславия» не только самое популярное, но и самое характерное из произведений Теккерея. В этом романе соединились главные свойства его творчества и основные черты его миросозерцания. Нигде отрицательный взгляд Теккерея на человеческую природу не обнаруживается так ярко, как в изображении Бекки Шарп. Если бы эта авантюристка имела смертельного врага, который следил бы за каждым ее шагом, этот озлобленный и неуимимый человек не мог бы терзать свою жертву с большим жесточанием, чем это делает автор. Он сопровождает каждое ее слово злыми комментариями, с тайным наслаждением улавливает он каждую фальшивую ноту ее голоса, выводит наружу малейшую ложь. Пред нами не рассказчик, а прокурор. Его повесть — подчиненный обвинительный акт. С какой утонченной злобой разоблачает он каждый шаг ее атаки на Джозефа! Бекки притворяется воплощением невинности. Она идет в дом Седли, вооруженная всеми необходимыми сведениями, но в разговоре с Амелией делает вид, будто она не знает о том, что Джозеф холост. С наружным добродушием, в котором скрыто так много злобного сарказма, Теккерей комментирует этот факт следующими словами: «Очень могло статься, что Амелия говорила об этом еще в пансионе; но Ребекка по рассеянности совсем забыла» и т. д. Или: «Рой планов и предложений возник в голове невинной девушки, и все это сводилось к одному итогу, который на простом и ясном языке можно формулировать следующим образом: если мистер Джозеф холост и богат, как индийский набоб, то почему же мне не сделаться его женой». «Увидав в первый раз Джозефа, Ребекка шепнула Амелии: «Какой он хорошенъкий». И Теккерей тотчас же присоединяет к ее словам новые злые пояснения: «Первый маневр ее обнаружил мастерское умение браться за дело. Назвав мистера Седли хорошеньким мужчиной, она знала, что Амелия перескажет это матери, которая в свою очередь намекнет об этом мистеру Джозефу и во всяком случае будет рада, что сын ее удостоился такого комплимента. Скажите какой-нибудь готтентотке, что сын ее прекрасен, как ангел: она поверит вашему

слову и растает, как сальный огарок, от полноты душевного восторга. Материнское самолюбие не имеет никаких пределов, и Ребекка понимала это инстинктивно». Джозеф подносит Бекки букет. Она принимает его с восхищением: «о, небесные, божественные цветы!», и злобная улыбка уже появилась на лице автора, жестокое подозрение уже возникло в его уме: «Быть может, мисс Ребекка заглянула сперва в букет и искоса между *небесными* цветами *billet doux*; но этого мы не смеем утверждать доподлинно».

Сарказм приобретает высшую свою силу, когда автор становится на «защиту» этого существа, гнусные свойства которого он решил обнаружить, когда из прокурора он превращается в адвоката. Такой маневр позволяет ему развить всю аргументацию порочных людей. Он как бы входит в роль преступника, отождествляет себя с ним, развивает его миросозерцание, умышленно не замечая, что *каждый* новый оправдательный довод становится новою страшной уликой. И такая защита — излюбленный метод Теккерая. Иногда он так тонко имитирует сочувствие к Бекки, что кажется, будто он искренно хочет оправдать бедняжку. Но зато, когда скрытый замысел автора обнаруживается, получается неотразимое впечатление. «Если мисс Ребекка Шарп решила в своем сердце одержать победу над первым попавшимся верзилой, о котором покажет ей известно только то, что он мужчина и богат, как индийский набоб, то я отнюдь не думаю, милостивые государиши, что вы или я имеем неоспоримое право осуждать молодую девицу. Всем и каждому очень хорошо известно, что ловля женихов, по заведенному ходу вещей, поручается маменькам или тетушкам, которые иной раз для этой цели и существуют на белом свете; но припомните, что девица Шарп, безродная и бесприютная, оставлена в этом отношении на произвол судьбы и, стало быть, ей приходилось самой хлопотать о женихах... Вы негодуете, милостивые государиши, вы хмуритесь; но скажите, ради Аллаха, зачем с таким неутомимым усердием молодые люди добиваются знакомств и выезжают в свет, если у них нет в виду супружеских целей? Зачем регулярно каждое лето группы тетушек, маменек, кузин, сопровождаемых полчищем дочек и племянниц, отправляются на минеральные воды во все концы подгнилого мира? Зачем восемь месяцев сряду танцуют они до упаду каждую ночь до пяти часов утра?

«Зачем же мы станем обвинять Ребекку Шарп? Амелия была еще в пансионе, но заботливая маменька устроила для нее по меньшей мере дюжину лотерей супружеской жизни. Ей, видите ли, надлежало пристроить свою дочку, между тем как никто в целом мире не мог думать о том, чтобы пристроить Ребекку, для которой, в строгом смысле, жених еще нужнее, чем для мисс Седли. Впервых, у нее нет никакого покровителя, а во-вторых, мисс Ребекка имеет чувствительное сердце и самое пламенное воображение. Она читала «Арабские ночи» и сентиментальные романы в новейшем вкусе. Вот на этом-то основании мисс Ребекка Шарп, одеваясь к обеду и расспрашивая Амелию о разных разностях относительно ее братца, построила в своей фантазии на собственный счет велико-



Вильям Теккерей

лениный воздушный замок, с мраморными стенами и с покорнейшим супругом на заднем плане; она еще не видала интересного братца, и следовательно, фигура его обрисовывалась весьма неясно в этой картине. Уже мысленный взор ее блуждал в неведомых областях, по ту сторону океана; на плечах ее были драгоценные кашемировые ткани, на голове богатейший тюрбан, и вот она, разряженная, как пава, едет на слоне, при звуках труб и литавр, во дворец самого Великого Могола. Очаровательные видения! Юность, одна только юность имеет привилегию питать вас в своей душе; и сколько прелестных созданий, кроме Ребекки Шарп, убаюкивают себя этими радужными мечтами».

Этот тон злорадного торжества Теккерей возобновляет всякий раз, как только заговаривает о Бекки. С невыразимым наслаждением, с злобной радостью сообщает автор о крушении того или другого тонко задуманного плана Ребекки Шарп. Когда во время веселой поездки на вокзал Джозеф под влиянием пунша слишком открыто и публично проявляет свои чувства к Бекки, Теккерей заранее наслаждается разочарованием, ожидающим Бекки. Он подробно описывает мечты Бекки, не сомневающейся в том, что завтра она услышит предложение из уст Джозефа. Его забавляет радость Амелии, уже мечтающей о платье для свадьбы Бекки и о подарках невесте. Он разражается мефистофельским смехом и восклицает: «О, невинные создания! Как мало понимаете вы чудодейственный эффект пуншевых стаканов с лимонадом, коньяком и мускатными орехами! Что значит араковый пунш в желудке в сравнении с томлением, которое испытываешь на другой день? Утверждаю как знаток, в совершенстве понимающий сущность дела, что нет и не может быть на свете головной боли мучительнее той, которая непосредственно следует за вокзальным пуншем».

Теккерей неутомим в бичевании порока. Особенно охотно выставляет он и позорному столбу представителей английской аристократии. Их мотовство, тщеславие, кастовая гордость, заставляющая их выше всего ценить свои гербы и титулы и с презрением смотреть на других людей, гордость, которую Теккерей заклеймил словом *снобизм*, — все это находит в нем строгого обличителя. Английская аристократия, как мы уже указывали, играла в Англии совсем не ту роль, какую играла аристократия во Франции. В то время как во Франции она была отменена одним ударом, в Англии она сохранила свое богатство и влияние рядом с богатеющей буржуазией. Консервативные по натуре, англичане уважают все, освященное традицией, все, установленное веками. В высших классах снобизм выражается в презрительном отношении к низшим. Снобы из среды богатой буржуазии благоговеют перед родовитым дворянством, стараются подражать его вкусам и нравам. Это — настоящие «мешкане в дворянстве», кичащиеся своим богатством перед бедняком и сохраняющие в глубине души инстинктивную холопскую робость перед всеми, кто носит титул лорда. Теккерей неутомим в обличении снобизма. Он написал целую книгу о снобах. В его глазах снобизм — высшее проявление человеческой испорченности. Он — крайняя

противоположность тому принципу, который стал руководящим началом эпохи, именно принципу равенства. Существование дворянского класса, существование титулов и рангов уничтожает естественные добрые чувства в человеке и заменяет их фальшивыми чувствами, ложными стремлениями. В «Ярмарке тщеславия» выведены представители аристократии. Особенно яркими штрихами очерчен маркиз Стейн, любовник Ребекки, развратный, пресыщенный аристократ, ищущий никантных впечатлений, деспот и эгоист у себя дома. Описание знаменитого бала, данного в Брюсселе герцогиней Веллингтон незадолго до Ватерлооского сражения, свидетельствует о том, какое презрение чувствовал Теккерей к аристократии и к фальши, проникавшей всю жизнь высших классов. Дамы больше интересовались судьбою этого бала, чем судьбою предстоявшей исторической битвы. «Происки, интриги и просьбы достать билеты имели самый шумный, бурный, энергичный характер, свойственный только английскому леди, которые в известном случае хотят во что бы то ни стало втереться в общество великих людей своей знаменитой отчизны». Счастливцам, получившим билеты путем унижений и протекции, завидовали оставшиеся без билетов. На этом балу обнаруживаются вся пустота, вся суетность тщеславного общества. Здесь все поднимают голову согласно рангам. «Леди Баррикрис не удостоила и взглядом мистрис Осборн, как будто не видела ее ни разу в жизни». Бекки, теперь Ребекка Кроулей, произвела фурор на этом балу. Ее блестящий туалет, отвечавший всем требованиям последней европейской моды, великосветские манеры, прекрасный французский язык, наконец, пущенный кем-то слух, что капитан Раудон Кроулей увез свою жену из какого-то замка и что она состоит в родственной связи с фамилией Монморанси, — все это делало изобретательную авантюристку предметом всеобщего внимания среди особ, собравшихся здесь, чтобы «выставить свои физические и нравственные достоинства на парадном рынке житейских треволнений». Она встречает здесь Амелию, увлекающую мужа, Джорджа Осборна. Довершить страдания и без того печальной Амелии было для Бекки делом одной минуты. Она обратилась к ней с теми дружескими советами, которые падают на женщину, как удары ножа. Оказалось, что платье на Амелии «сидит мешком» что «sa coiffure ne lui va pas» и что «непостижимо, наконец, почему она «si mal chaussée». Далее она стала уверять свою подругу, что бал очарователен, что здесь сгруппировалась вся лондонская знать и что «во всей зале очень немного *ничтожных лиц*, неизвестных большому свету». Бекки была талантлива, и науку светской болтовни она быстро изучила в таком совершенстве, чтоказалось, будто «она родилась и выросла в блестательной семье какого-нибудь лорда Бумбумбум».

Теккерей не только сатирик. Он — моралист. Его роман полон поучений и нравственных сенсаций. Самая сатира его имеет целью поучение. Из каждой страницы его романов мы выносим нравственный урок или правило поведения. Он принадлежит к числу тенденциознейших писателей. Целые сцены служат у него только иллю-

страцией той или другой мысли. Он поучает, и притом поучает специально английскую аудиторию. Это не французы, тщеславные, общительные и деликатные, которых следует щадить и которым следует льстить. «В Англии темперамент, более грубый, лишил впечатления их быстрой подвижности, и мысль, менее легкая и быстрая, утратила вместе с живостью и веселость. Когда вы шутите с англичанами, помните, что вы говорите с людьми внимательными, сосредоточенными, склонными к прочными глубоким восприятиям, с людьми, неспособными на изменчивые и внезапные душевные движения... Эти люди умеют сдерживать себя, и их смех — также неодолимое судорожное движение, как и их важность. Не касайтесь слегка, прислоняйтесь плотно; не скользите, а врывайтесь глубоко; не играйте, а бейте; считайте, что вы должны буйно волновать буйные страсти, и что нужны сильные сотрясения, чтобы привести в действие эти нервы. Кроме того, это — практические умы. Они не довольствуются ни смелыми импровизациями, ни рискованными указаниями: они требуют обоснованных опровержений и полных объяснений» (И. Тэн, Ист. английск. литер., т. V, перев. П. Когана, М., 1904, стр. 61).

Творчество Теккерея — само отрицание принципа искусства для искусства. Он не скрывает от читателя, что придает огромное значение дидактическому элементу в романе. Он просит «благосклонного читателя» о разрешении не только знакомить его со своими героями, но «по мере развития характеров сходить от времени до времени с подмостков и рассуждать о них; любить тех из них, которые окажутся людьми добрыми и благодушными, и дружески пожать им руку; откровенно смеяться заодно с читателем над глупцами, злых же и бессердечных порицать в самых сильных выражениях». Теккерей постоянно боится, чтобы его не сочли солидарным с его отрицательными героями. Он боится, что «насмешки мисс Шарп над благочестивыми упражнениями» припишут ему, и это опасение заставляет его постоянно поучать, резко подчеркивать и повторять по нескольку раз свои наставления. Вся история Бекки Шарп, в конце концов, является иллюстрацией к следующему наставлению: «Не ловите женихов, не интригуйте, будьте добры и естественны, не гоняйтесь за призраками обманчивого счастья, не будьте тщеславны». Когда Теккерей изображает, как все в доме ухаживают за богатой мисс Кроулей, как расцветает с ее приездом «Королевина усадьба», как все на месяц принимает праздничный вид, все стараются не ссориться, как лучшие платья достаются из гардероба и лучшие запасы из погреба, как вся семья старается окружить богатую старуху вниманием и нежностью, тогда дидактическая цель автора выступает сама собою наружу.

Наиболее характерным из более поздних произведений Теккерея является его роман «Ньюкомы». В этой длинной семейной хронике, изображающей судьбу нескольких поколений, развертывается бесконечная картина жизни различных, по преимуществу аристократических и богатых буржуазных, слоев английского общества. И здесь Теккерей остается прежде всего сатириком. Вереница

яких типов кичливой аристократии проносится перед читателем. Судьба разбрасывает братьев Ньюкомов по разным путям. Немного лет отделяет этих людей от того времени, когда они росли под одной кровлей, — и сословные перегородки уже успели вырасти между ними и разорвать узы родства. Один из них — уже баронет с аристократическими замашками, вращающийся в избранном обществе, другой — специалист по части банковых операций, третий — честный полковник, служащий в Индии. Баронет Бриан свысока поглядывает на своих братьев, в которых нет того, что называется *comme il faut*, а делец Гобсон слегка подтрунивает над великосветскими претензиями Бриана. В следующем поколении пропасть между Ньюкомами еще более углубляется. Бернес, сын баронета Ньюкома, и Клэйв, сын полковника Ньюкома, — два противоположных полюса.

Теккерей воспользовался этим сюжетом, чтобы показать гибельное влияние аристократической и капиталистической среды. Члены одной фамилии, в зависимости от того, на какую ступень общественной лестницы поставила их судьба, приобретают до того различные свойства и привычки, что самый зоркий глаз не узнал бы в них близких родственников. Этель, дочь баронета Брнана, является центральной фигурой, около которой сосредоточена семейная борьба. Этель — очаровательное существо, немного испорченное великосветской средой, немного тщеславная и кокетливая девушка, сохранившая, однако, способность любить чисто и непосредственно, по влечению сердца, без отвратительных расчетов, которыми сопровождается каждый шаг в ее обществе. Клэйв влюблен в Этель и пользуется ее взаимностью, но между ними стоит непреодолимая преграда в лице бабушки Этели, надменной и честолюбивой графини Кью, мечтающей о завидном женихе для своей наследницы. Багатства леди Кью торжествуют над чувством молодых людей. Брак их не состоялся, и только впоследствии, когда оба они уже утратили непосредственную свежесть чувства, когда жизнь успела изломать молодых людей, им удается соединиться. Ранги и искусственные перегородки, созданные людьми, с одной стороны, и естественные порывы, благородные стремления, с другой, — таковы борющиеся начала в этом романе. Пред нами как бы две группы фигур. В одной — негодии, люди, кичащиеся своими титулами, заменившие истинное благородство показным, настоящий блеск фальшивым. В другой — полковник Ньюком и его сын Клэйв со своими товарищами-художниками, протестующими против искусственного строя жизни во имя простоты и естественности.

Графиня Кью — самая характерная представительница первой группы. Это — одинокая, гордая и холодная женщина, деспотичная и упрямая, застывшая в своих кастовых предрассудках. Муж и сын ее умерли, и обе утраты она перенесла без слез: плакать было не в характере леди Кью. Дети живут отдельно от нее, потому что никто не в состоянии подчиниться ей. Ее любимые планы как-то все не удаются ей. «Она переезжает из города в город, из одного замка в другой, носится с бала на раут, с раута на бал, постоянно

недовольная, постоянно тревожная и всегда и всюду одинокая. Она понимает, что при ее появлении люди разбегаются; что ее принимают скорее из страха, чем ради удовольствия видеть ее; не столько исколают ее присутствия, сколько терпят его; и очень может быть, что ей даже приятен внушаемый ею страх, и она предпочитает, проломив себе брешь, лучше силой врваться, чем мирно входить через гостеприимно отворенную дверь. Где бы она ни была и куда бы ни появлялась, она всюду стремится играть первенствующую роль и командовать: попирает ногами людей, заискивающих в ней, издевается над обществом с злорадным сознанием, что это общество, втайне ненавидя ее, ухаживает за ней... Быть гордой, старой, одинокой и не иметь ни единого друга — таков ее удел в этом мире.

Ее духовные интересы сводятся к сплетням. У нее есть маленький интимный кружок друзей, и в этом кружке всегда прекрасно известны все «благородные интриги» и все великосветские скандалы, все секретные подробности из жизни как лондонского, так и парижского бомонда. В этом кружке хорошо знают, кто из высокопоставленных особ влюблен и в кого при венском или при неаполитанском дворе. Счастье своей внучки она понимает по-своему. Естественное счастье, построенное на искренней любви, отождествляется в глазах старой графини с пустой фантазией, с детским капризом. Ее заботы о внучке сводятся к тому, чтобы найти ей мужа, могущего поспорить с фамилией Кью по своему богатству и знатности. Она, старая великосветская сплетница, хорошо знает интимную жизнь лорда Фаринтоша, которого прочит в мужья своей внучке. Благородный лорд не отличается пуританскими взглядами. Но леди Кью ни разу не проявила гнева и даже неудовольствия по поводу легкомысленного поведения и сомнительных любовных интриг этого знатного отпрыска старинного рода. Громкий титул и тысячи фунтов годового дохода в глазах графини покрывали все недочеты характера, все нравственные изъяны. Она прощала ему его пороки, эгоизм и развратную жизнь и не задумывалась вверить ему судьбу своей дорогой Этель. Она, по словам Теккерея, напоминала хищную птицу: если она и питала какую-нибудь любовь к своим выводкам, то, подобно хищной птице, неутомимо летала туда и сюда, в надежде где-нибудь урвать для своих птенцов сочный кусок мяса.

Вся ее жизнь была ложью, тою ложью, которая в силу продолжительной привычки стала для нее правдой. Она вносила фальшь в окружающий мир, поскольку на него простижалось ее влияние. Она лгала всем, лгала самой себе, и все лгало вокруг нее. И ее конец был тою же ложью, которую была опутана вся ее жизнь. Значение этой кончины прекрасно выражено в некрологе, который появился на страницах «Times'a». В ней оценили представительницу принципа, носительницу традиции. В некрологе ни одним словом не упоминалось о какой-нибудь положительной деятельности графини, о пользе, которую она принесла обществу. «Прискорбное это событие, — писал автор некролога по случаю смерти старой графини, — для очень многих дворянских фамилий будет причиной глубокого траура, и обществу приходится оплакивать кончину

леди, которая слишком полвека была его украшением и которая, можно сказать, стяжала себе громкую известность по всей Европе своими замечательно трезвыми и практическими взглядами на жизнь, изумительной памятью и блестящим умом».

Леди Кью — вредное существо. Но в то же время это не творческая натура, даже не активная. Она по инерции продолжает быть оплотом того зла, которое так жестоко бичевал Теккерей, оплотом человеческого неравенства, воплощением кастовой замкнутости. Ее внук, Бернес Ньюком, сын баронета Бриана, — трус и негодяй, напыщенный и наглый фат. Но он не довольствуется, подобно леди Кью, тем, что живет доходами с капитала, доставшегося ему от родителей. Он стремится и к политической карьере и к увеличению своих богатств. В нем соединились чванство аристократии и деляческий дух богатого мещанства. В юные годы он соблазнил одну бедную девуинку; он издевался над нею и тиранил, а затем под предлогом, будто она ему изменила, выгнал ее на улицу, не дав ей ни гроша. Она явилась к крыльцу его палаццо и уселилась на его ступеньках со своими двумя малютками; но не крики этих детей, не слезы отчаяния бедной матери, не голод и холод, которые они терпели, а только страх разглашения собственного позора перед судом принудил его назначить несчастной ежемесячную сумму на содержание. В своих отношениях к женщинам он — негодяй, в своих отношениях к мужчинам — трус. Когда полковник Ньюком публично наносит ему оскорбление, он под разными предлогами уклоняется от дуэли; а когда Клэйв хочет заменить своего отца, он, вместо того, чтобы исполнить долг дворянина и принять вызов, грозит прибегнуть к помощи полицейской власти. Как политический деятель он проявляет немало энергии и изобретательности. Он выступает кандидатом в парламенте и в своих агитационных речах называет свой родной город «колыбелью своих предков, домашним очагом своего рода», хотя местом рождения Бернеса был, собственно, не город Ньюком, а местечко Клапгэм. Он дает пышные пиры и горожанам и деревенской джентри, умеет одинаково ладить с этими обоими враждующими классами. И консервативный орган и орган оппозиции встречают его речи похвальными отзывами. Он жертвует крупные суммы на сооружаемый ньюкомитами памятник, на большинцу, народную читальню и т. д. Словом, ему пришлось заплатить колоссальные суммы за право заседать в парламенте. Он не политик с определенным широким миросозерцанием. Это просто делец, ловко приспособляющийся к обстоятельствам, идущий более или менее искусно по линии наименьшего сопротивления. В своей семье Бернес Ньюком безжалостный деспот: он бьет свою жену, издевается надней и доводит до того, что она бежит от своего мучителя.

Бернес принадлежит к числу самых отталкивающих типов высшего общества, выведенных Теккереем. В нем соединились худшие черты английской аристократии и крупной буржуазии — двух классов, одинаково ненавистных автору. Лорд Фаринтош — чистокровный аристократ, и образ этого самодовольного фата дополняет картину правов великосветского общества. Его богатства

и его знатное происхождение с детства приучили его видеть кругом себя подобострастие и подлость. С тех пор как он помнил себя, он слыхал только лесть. В частной школе его ласкала и угощала лакомствами жена школьного учителя; в коллегии товарищи и воспитатель заискивали у него; позднее в клубах почтенные старики уступали ему дорогу. И это делали не лизоблюды-бедняки, а джентльмены, люди с положением и весом, — так глубоко проникло в английское общество рабское преклонение перед титулом и деньгами. Лорд Фаринтош до того привык к подобострастию окружающих, что избегал и не любил людей независимых, не выносивших его надменного обращения. Что касается женщин, то лорд Фаринтош не сомневался, что любая из них брак с ним сочтет за величайшее для себя счастье. Шотландский маркиз, английский граф, владелец состояния, приносящего пятнадцать тысяч фунтов годового дохода, — всего этого совершенно достаточно для того, чтобы «скажкие создания» томились, вздыхали и порывались в его объятия. Он милостиво отвечал на улыбки женщин и к их кокетству и заигрыванью относился как к чему-то должному. На досуге, не торопясь, он производил смотр лондонским красавицам, «подобно тому как калиф в свое время осматривал бледнолицых красавиц своего гарема».

Столько позорного лакейства, столько лжи, фальши, презрения к человеческой личности и глупого самообожания внесла в мир аристократия.

Но в «Ньюкомах» Теккерей высказывает в отличие от «Ярмарки тщеславия» и иные мысли: «Я знал, — говорит он, — много любящих, великодушных и участливых в среде людей богатых всякими земными благами. Найдется немало крупных землевладельцев, не притесняющих своих бедняков-арендаторов, немало истинно религиозных среди клерикалов, немало либералов даже среди вигов и очень много искренних демократов среди радикалов». Автор задается целью написать повесть, в которой «будут подчас торжествовать и плуты и негодяи, но и честным людям в свою очередь воздастся должное». Теккерей стоит, таким образом, как и Диккенс, на морализаторской точке зрения. Он пишет свои романы не для того, чтобы возбудить к социальной борьбе, не для того, чтобы доказать несправедливость привилегии и экономического неравенства: он пишет для нравственного исправления человечества. Его положительные герои не борцы против несправедливости. Они не потрясают основ сложившегося порядка. Они противопоставляются отрицательным героям как идеал нравственного совершенства, к которому должны стремиться все.

Полковник Ньюком и его сын Клэйв являются выразителями положительных взглядов Теккерея. В самом факте существования дворянства в качестве обособленной наследственной касты полковник не видит ничего дурного. Приятно сознавать себя потомком древнего и почтенного рода. Но если кому из нас не дано счастья быть преемником доброго, честного имени, то по крайней мере оставить по себе таковое волен каждый из нас. Таким образом, не

в ломке сословных перегородок, а в честной жизни путь спасения общества. Этой нравственной точкой зрения полковник руководится во всех своих действиях и воззрениях. Его оскорбляет то обстоятельство, что его брат, не видавший с ним много лет, даже не пригласил его к своему званому обеду, и он с грустью думает о том, что сам не отпустил бы от себя брата, если бы тот приехал в Индию — место службы полковника. Он восстает против аристократических предрассудков, в силу которых профессия живописца, избранная его сыном, считается недостойной джентльмена. По его мнению, всякая профессия почтена, пока представитель ее остается честным человеком. Он противник дуэли, когда она вызывается ложным представлением о чести, когда поводом к ней служат два-три запальчивых слова, сказанных во хмель. Из-за пустой ссоры не следует превращать счастливых жен в неутешных вдов, детей — в сирот; «истинная честь заключается в мужественном признании своей неправоты, а истинная храбрость заключается в мужественной борьбе с искушениями». Он — идеальный отец. Он отдает все деньги сыну, он следит за каждым его шагом, но не стесняет его, и когда его взгляды сталкиваются с воззрениями нового поколения, он находит в себе мужество признать себя неправым, а вкусы и стремления молодежи — законными.

Клэйв воспринял это благородство и мужественную честность своего отца. Его любовь к Этели чиста; она свободна от лжи, она выражается в естественных порывах и не прячется за густым слоем искусственных улыбок, фальшивых фраз и тонких расчетов, как любовь лорда Фаринтоша. «Клэйв не понимал всей глубины испорченности окружавших его людей, как не понимал и настоящего мотива их грязной преступности. Ему был мил божий мир, и ничто в этом мире не успело пока утратить для него чарующей прелести новизны».

Таковы основные тенденции теккереевских романов. Противопоставить друг другу порок и добродетель, обнаружить гибельные последствия первого и красоту второй — его главная задача.

В лице Диккенса и Теккерея английский реалистический и социальный роман нашел своих крупнейших представителей. И тот и другой, выступив обличителями богатых привилегированных классов и апологетами бедняков, не примкнули к тому направлению, которое видело спасение общества в перестройке классовых отношений, а не в обращении к сердцу и добной натуре человека. Правильно поставив вопрос, оба романиста мечтали разрешить его при помощи чувствительности и проповеди, — тех средств, которые уже доказали свою непригодность при разрешении жестокого спора между эксплоататором и бедняком.

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

Социальная и реалистическая литература во Франции. Сен-Симон. Фурье. Жорж-Санд. Бальзак.

VII.

Проповедники обновления человечества. — Ламмене. — Сен-Симон. — Наука и авторитет в учении Сен-Симона. — Начало научной социологии. — Идеалы общественного строя. — Праздные и работающие. — Отношение Сен-Симона к промышленности и к рабочим. — Сен-симонисты. — «Изложение доктрины Сен-Симона». — Учение Фурье. — Организация фаланги.

Взоры писателей реакции были обращены назад. Реакция не хотела видеть, не могла понять совершившегося на ее глазах промышленного переворота и научного движения. Она обращается к старым приемам, мечтает о восстановлении теократического строя. Но мы видели, что даже писатели реакции не могли оставаться последовательными до конца; просветительного века нельзя было вычеркнуть из истории человечества, и дух критики проникал проповедь реакционеров.

Но рядом с Жозефом де-Местром и Бональдом появляются писатели, более чуткие к задачам и стремлениям века. Успехи промышленности и рост научных знаний — таковы неоспоримые факты, на которые они стараются опереться в своих мечтах об идеальном строе общества, в своих грезах о всеобщем счастье и справедливости. Подобно тому как реакционеры не могли вполне освободиться от духа критики и от новых научных приемов, так первые идеологи промышленного строя не могли сбросить с себя старых теологических оков: в их учениях фантазия и наука, религия и политика еще причудливо переплетаются между собой; эти учения стараются примирить новые интересы, созданные промышленным переворотом, и новый строй мысли, рожденный успехами естествознания, со старыми теократическими представлениями; в католицизме и схоластических построениях проповедники обновления ищут поддержки для своих воззрений. Ламмене ратует за авторитет католической церкви, этот авторитет он провозглашает единственным источником абсолютной истины, он требует полного отделения церкви от государства, устанавливает принцип бедности церкви и, таким образом, восстает против того положения, которое занимала в его время церковь, не желавшая отречься от вмешательства в политическую жизнь народов и отказаться от материальной поддержки со стороны государства. И даже позднее, когда Ламмене почувствовал,

что под эгиду католической церкви нельзя ставить демократические идеалы, когда он уже порвал с папством и выступил поборником народных интересов, он до конца оставался на почве мистицизма и фантазии. Но центр тяжести переместился. Положение эксплуатируемых масс стало главным предметом интереса. Церковь перестала быть идолом, которому должно приноситься в жертву все; напротив, старые представления о церкви, об ее беззаплакационной власти старались приоровать к интересам бедствующих народных масс.

Если в приемах и средствах еще господствовало смешение старого с новым, то цель становилась все более ясной. На заре XIX века рядом с писателями реакции выступает гениальный мыслитель, имя которого царит над социальными учениями первой половины XIX века. Сен-Симон (1760—1825) провозглашает конечной задачей общественного устройства облегчение участия «самого бедного и самого многочисленного класса общества». Угнетенное материальное и духовное состояние масс и средства к экономическому и умственному подъему — таков основной вопрос, над разрешением которого билось XIX столетие. Религия и наука на первых порах оспаривают друг у друга право стать во главе этого движения. Сен-Симон старается создать такую систему общества, которая ведет к осуществлению этой задачи и в которой церковь и наука идут рука об руку.

Рассмотрим прежде всего отношение Сен-Симона к одному из этих факторов — к науке.

«Истинная конституция не может быть изобретена, она должна быть открыта. Истинным законодателем является не король, не законодательные собрания. Таким законодателем следует считать философа, изучающего движение цивилизации и резюмирующего свои наблюдения в общественном законе, который и становится руководящим принципом законодательства». «Довольно почета Александрам Македонским! Да здравствуют Архимеды!» — восклицает Сен-Симон. Эта мысль совпадает совершенно с научным духом нового времени. Только наблюдение и опыт могут служить надежными руководителями при создании государственных систем и социального строя. Сен-Симон идет еще дальше. Естественные науки, по его мнению, должны лежать в основу всей деятельности человечества. В самых важных вопросах политики решения должны быть теперь выводимы прямо из данных естественных наук. «Если бы физиологи и философи согласились смело соединить свои усилия, они свели бы все политические вопросы к соображениям гигиены». Таким образом психическая жизнь человека сводится к химическим соединениям и реакциям органических элементов, входящих в его тело. Сен-Симон является по существу позитивистом. Но ратуя за научное исследование, он, однако, недоволен медленной, кропотливой работой, его охватывает нетерпение при виде того, что накопление фактов не сопровождается быстрыми, широкими обобщениями; он приветствует поэтому немецкую философию за то, что она заявила протест против «мании наполнять кладовую дичью и никогда не садиться за стол». Пора покинуть ползучий, несмелый метод а

posteriori и итти по пути истинно царского творческого априорного метода (В иппер, стр. 140). Но если не все выводы требуют предварительного изучения фактов, тогда на сцену снова должны выступить изобретение и предсказание; тогда, по мнению Сен-Симона, религия опять вступает в свои права, тогда снова приходится признать принцип авторитета, нужно верить на слово, не требуя доказательств.

Из этого противоречия Сен-Симон выходит следующим образом. Авторитет необходим для невежественных классов, для которых ученые создают религию. Таким образом, «религия есть совокупность применений общей науки, при посредстве которых просвещенные люди управляют «невежественными» (В иппер, стр. 141). В средние века наука была служанкой богословия, выводы обеих не могли противоречить друг другу и должны были совпадать. Эту «гармонию» восстанавливает Сен-Симон с той разницей, что взаимное отношение ее элементов существенно изменилось. В средние века папа «знал» абсолютную истину благодаря откровению. Поэтому наука не играла никакой самостоятельной роли рядом с предписаниями церкви; она только защищала и аргументировала подсказанные церковью истины. У Сен-Симона, напротив, сама религия устанавливается при помощи науки. «Религия, — говорит он, — стареется совершенно так же, как другие учреждения, и так же, как они, религия по необходимости должна по прошествии известного времени возрождаться». Согласно этому Сен-Симон смотрит и на роль духовенства. Если «священникам не остается более делать никаких открытий в научном направлении, данном основателем религии, тогда религия становится тианической; тогда она вызывает презрение, а ее служители утрачивают приобретенные ими раньше богатство и влияние». Духовная власть должна принадлежать папе и духовенству, но они должны быть избраны из среды ученых натуралистов (В иппер, стр. 141—142). Естествоиспытатель и философ на папском престоле — таков религиозный идеал Сен-Симона.

У Сен-Симона трудно отыскать стройную систему, определенное социальное и политическое миросозерцание. Он оставил человечеству гениальные фрагменты, часто обрывки мыслей, а не научно проверенную теорию. В своих построениях он часто в нетерпении покидал почву фактов, поднимался в область химер и строил воздушные замки, но это не умаляет его великого значения. Как ни спутаны отдельные части его учения, как ни велико в них еще влияние принципа авторитета, но нельзя не видеть, что в этом учении здание научной социологии обрисовывается с поразительной ясностью. Никакие уклонения в сторону не могут затмить основных идей Сен-Симона, выступающих с поразительной яркостью. А эти идеи заключаются в утверждении, что «процесс общественного развития идет по неуклонным законам, под давлением безошибочно целящих естественных факторов» (В иппер, стр. 151—152), что только пережитый опыт, изучение истории позволяют нам определить эти законы, что прежние приемы исторической науки необходимо отвергнуть; «до сих пор писалась только биография власти, —

т. е., он хочет сказать, история политических перемен в лицах; — между тем государственные конституции составляют лишь формы, внешность, поверхностные явления исторической жизни; существование общественного строения — в распределении собственности, в организации хозяйства, в разделении классов» (В и п п е р, стр. 151). Всем наукам, которые так или иначе соприкасаются с изучением человеческого общества, Сен-Симон дал могучий толчок. «Философия истории, — говорит в своих «Очерках» Туган-Барановский, — социология, политическая экономия, отчасти право в своих высших обобщениях и до настоящего времени непосредственно призывают к Сен-Симону».

Великий толчок, данный Сен-Симоном научной социологии, не сразу становится ясным благодаря его фрагментарной манере изложения, благодаря принципу авторитета и идее божественного происхождения общества, от которых не свободен автор. Вместе с этим и самый идеал общественного строя, нарисованный Сен-Симоном, возвуждал немало недоразумений. В то время как одни считали его провознестником социализма, другом рабочих, другие видели в нем апологета прав крупных промышленников и капиталистов. И те и другие могут извлечь из сочинений Сен-Симона немало доводов в пользу своего мнения, но среди этих противоречий сенсимоновского учения об идеальном обществе все же не трудно уловить преобладающие идеи, если принять в расчет исторические условия, при которых писал Сен-Симон.

В новом хозяйственном и общественном строем, который проектирует Сен-Симон, господствующая роль должна принадлежать трудящимся классам. Праздные люди должны утратить всякое значение. Труд будет вышею добродетелью в этом грядущем обществе; всякие общественные привилегии должны быть отменены; труду и способностям должен быть предоставлен полный простор для развития. В своей «Промышленной системе» Сен-Симон говорит, что государство должно прежде всего позаботиться об «обеспечении участия пролетариев, причем работоспособным должна быть гарантирована работа, а неспособным к работе — содержание» (Т у г а н-Б а р а н о в с к и й, стр. 125). Умирая, Сен-Симон сказал своим ученикам, что вся жизнь его резюмируется одною мыслью: обеспечить всем людям возможно большее развитие их способностей; при этом он указал способ, которым можно достигнуть осуществления такой задачи, а именно организацию особой партии рабочего класса (Т у г а н-Б а р а н о в с к и й, стр. 127). Таковы мысли Сен-Симона, на которые опирались его последователи, справедливо видевшие в них авторе друга рабочего класса, защитника труда и врага эксплоатации.

Но можно привести другие мысли автора «Нового христианства», диаметрально противоположные изложенным. Власть в будущем идеальном обществе, говорит Сен-Симон в другом месте, должна принадлежать промышленникам и банкирам; они должны прогнать из своих салонов либеральных фразеров и болтунов, соединиться с купцами и фабrikантами и стать господами. Сен-Симон даже

подсказывает рабочим, с какими речами они должны обращаться к предпринимателям: «Вы богаты, а мы бедны; вы работаете головою, а мы руками; из этого основного различия следует, что мы должны вам подчиниться» (В и п п е р, стр. 149).

Для того чтобы объяснить это противоречие, необходимо принять во внимание, что столь резкого антагонизма труда и капитала, который развился в позднейшее время, в эпоху Сен-Симона во Франции еще не существовало. Праздными людьми в эту эпоху Сен-Симон считает не фабрикантов и предпринимателей и в основу разделения общества на праздных и рабочих кладет другую группировку. Если Франция потеряет до 3000 лучших физиков, химиков, математиков, поэтов, живописцев, механиков, инженеров, архитекторов, банкиров, негоциантов, земледельцев, хлопчатобумажных фабрикантов, лучших плотников и т. д., то нация, утратив цвет общества, превратится в тело без души. Но если, сохранив людей таланта, Франция взамен этого потеряет 10 000 богатейших землевладельцев, живущих дворянски, и тысячи кардиналов, маршалов, придворных и всяких других чиновников, то от гибели этой бесполезной части общества не получится никакого вреда для страны. Отсюда ясно, что к числу праздных людей Сен-Симон относит главным образом класс богатых землевладельцев, а также людей, управляющих устарелым государственным механизмом, а к числу работающих — всех, кто содействует развитию промышленного строя. Отсюда ясно, что Сен-Симон, свидетель первых шагов индустриализма, еще разделяет веру в великие блага, которые развитие промышленности должно принести всему человечеству. Он еще не знает, — или разве только изредка смутно предчувствует, — что эти блага достанутся только предпринимателям и тяжело лягут на рабочих. Представители промышленного и финансового капитала, фабриканты и банкиры, попадают в одну группу с плотниками в качестве положительных производительных сил и противопоставляются дворянству, духовенству и бюрократии. Приглашая отдать предпринимателям власть в государстве, он не имеет в виду освятить власть эксплоататоров труда, как нередко понимали его проповедь в последующие периоды, — он хочет передать власть в руки промышленного «класса» вообще, взятого в «целом», предприниматели же, банкиры, изобретатели и ученые выдвигаются на поверхность как руководители и выразители интересов этого «класса», как наиболее талантливые члены общей нераздельной группы, а не как эксплоататоры низших слоев этой группы. Если он называет просветителей либеральными болтунами, а демократию и свободу — пустыми словами, то это потому, что вопросы о государственном строе кажутся ему отжившими свое время, устарелыми; учение о верховенстве народа, созданное вдохновителями революции, было, по его мнению, важно как крайность, противопоставленная другой крайности, именно идее божественной власти; но теперь политические проблемы должны отступить на второй план перед социальными и хозяйственными; вот почему толки о демократии и свободе совершенно бесплодны и излишни при возникновении новых задач, когда нужно решать вопрос о рас-

пределении ролей и обязанностей в новом промышленном обществе. Промышленный «класс» в целом должен направлять жизнь; что же касается распределения ролей и благ в среде самого этого «класса», то Сен-Симон мало занимается этим вопросом: он еще не предвидел здесь раскола; он почти совершенно не знает того, что мы в настоящее время называем рабочим вопросом в современном значении этих слов; он думает, что отношения между рабочими и предпринимателями сами собой сложатся в патриархальную счастливую систему, что сами собой выдвинутся «прирожденные гении индустрии, финансовые сеньоры, вдохновляемые артистами и руководимые учеными, а под их патронатом, по указанию их благожелательных и просвещенных решений, организуется все трудящееся человечество» (В иппер, стр. 149). Система Сен-Симона построена на ошибочном принципе, что интересы предпринимателей, цель которых — увеличение богатств, совпадают с интересами всего общества, счастье которого растет с ростом богатств. Сен-Симон предполагал, что с развитием и укреплением этого нового индустриального феодализма можно будет установить и новую религию, которая будет обязательным руководством для всего общества.

Как в науке, так и в своем социальном проекте Сен-Симон, таким образом, не чужд прежних авторитарных представлений. Но религия духовная диктуется у него выводами науки, а религия социальная — законами «естественного» развития общества. Папский престол должен занять естествоиспытатель; королем должен стать промышленник. Крупные предприниматели не раз ссылались впоследствии на Сен-Симона в подтверждение своих притязаний. Правда и то, что многие его ученики из проповедников всеобщего обновления превратились под конец в предпринимателей, стали во главе крупных банкирских предприятий и грандиозных сооружений и тем наглядно подтвердили, куда при известном прямолинейном толковании вела сенсимонистская доктрина. Но едва ли гениального утописта можно делать ответственным за корыстную и практическую деятельность его учеников. Лучшим доказательством того, что учение Сен-Симона имело не только одни последствия, является тот факт, что ученики, глубже проникшие в смысл его обрывочно брошенных мыслей, выпустили через четыре года после его смерти книгу «Изложение доктрины Сен-Симона», которую Рудольф Зингер назвал «основной книгой современного социализма» (Туган-Барановский, стр. 134) и которая придает значительную определенность идеалам учителя. Время успело уже дать некоторые поучительные уроки утопистам; они начинали теперь понимать, что хотя промышленность и увеличивает общее богатство, но это благо далеко не всем выгодно. Составители «Изложения», во главе которых стоял Базар, и указывают на этот факт. Так, введение паровых машин содействует общему увеличению богатств, но от этого не легче рабочим, вытесненным машиной и остающимся без хлеба. Может быть, машины и приведут впоследствии к дальнейшему росту промышленности и дадут больше

работы нуждающимся, — например, типографии заняли большее количество людей, чем раньше переписка, — но, пока это совершили, миллионы безработных будут умирать с голоду в переходное время. «Утешат ли их наши рассуждения? Потерпят ли они со своей ницетой потому, что статистические вычисления доказывают, что по прошествии известного числа лет у них будет хлеб? Несомненно, здесь механика ничего не понимает... но социальное предвидение должно следить, чтобы завоевания индустрии не были похожи на захваты войны» (В и п е р, стр. 156).

Несмотря на некоторые приемы и идеи, усвоенные Сен-Симоном от писателей реакции, он сыграл великую роль в истории социального движения во Франции и даже в других странах.

Почти одновременно с Сен-Симоном выступает другой великий мечтатель, Фурье (1772—1837), такой же энтузиаст, столь же искренний в своих побуждениях и еще более наивный и трогательный в своих грехах. Фурье исходит из мысли, что для счастья человека первым условием является богатство. Бедность и нужда — источник физических страданий и нравственных унижений; материальная независимость, напротив, является основой всякой другой свободы. Между тем современное общество организовано так, что оно не только не производит всех возможных богатств, которые могли бы обеспечить всеобщее счастье, не только растратывает попусту производительные силы, но даже значительную часть их губит и разрушает. К числу таких сил, которые ничего не вносят в общую сумму богатств, принадлежат, например, люди праздные, проводящие жизнь в ничего неделанье, их лакеи, лица, заключенные в тюрьме как класс людей вынужденной праздности, наконец, все выброшенные современным обществом и враждующие с ним: мошенники, игроки, воры, разбойники и нищие, борьба с которыми требует содержания полиции и администрации, — учреждений тоже не производительных; сюда же относятся рабочие «отрицательного производства», т. е. производства, служащего не для удовлетворения естественных потребностей человека, а вызываемого несовершенством социальной организации; таким отрицательным производством является, например, постройка стены, ограждающей сад от воров, и т. п. (Туган-Барановский, стр. 143—144).

Нужно создать организацию, которая устранила бы эту бесплодную колоссальную трату человеческой рабочей силы. Главное зло нынешней организации это — институт наемных рабочих; работая из нужды, по найму, для чужого дела, рабочий чувствует отвращение к такому труду, и неудивительно, что производительность его сильно уменьшается. Кроме того в современной организации производства нет единства; каждый думает только о себе и стремится к разорению конкурента. Фурье предлагает новую организацию, которая устранит все эти отрицательные явления. В основу этого строя должна лечь образцово организованная община. Частная собственность в ней не уничтожена, но собственник обязан отдать свою собственность общине для совместной эксплоатации; доход, который он получает при этом на внесенную им часть, будет гораздо большее

дохода, который он получает при частном способе эксплоатации этой части; поэтому, присоединяя свою часть к общему имуществу, собственник только выигрывает. Вторая особенность коммуны Фурье заключается в том, что в ней нет наемного труда, всякий работает в общем производстве и из выработанного продукта получает часть, соответствующую степени его участия; благодаря этому в коммуне не будет рабочих, не заинтересованных в продуктах своего труда. Далее, вся работа в фаланге — так называет Фурье эту общину — должна производиться под руководством одной власти; эта власть направляет эксплоатацию земли и руководит различными отраслями промышленности, так как земледелие и промышленность соединяются в фаланге вместе; власть эта будет стоить дешево, ей не нужны ни тюрьмы, ни полиция, так как повод к грабежу, насилиям и пр. исчезнет, раз фаланга будет доставлять своим членам не только все необходимое, но и полный комфорт, раз исчезнет нищета и всякий легко может получить все, что ему нужно. Общая кухня в десятки раз сократит совокупность стоимости массы мелких кухонь. Машины и усовершенствованные способы производства будут вводиться легко, так как исчезнет главное препятствие к их быстрому введению, а именно связанное с этим понижение заработной платы и вытекающая отсюда вражда рабочих к машинам. Фаланга не подавляет, однако, индивидуальности: всякий, исполнив свою часть работы, может остальное время проводить как угодно, может даже не пользоваться общей кухней, хотя прямой расчет заставит его предпочесть общий столциальному. Благодаря соединению в общих руках и производства и потребления богатство всех членов фаланги во много раз превысит обычные доходы при современном строении. Весь продукт будет делиться на три неравные части: $\frac{5}{12}$ идут труду, $\frac{4}{12}$ — капиталистам и $\frac{3}{12}$ — на вознаграждение таланту, и при этом все, по расчету Фурье, будут в выигрыше: талант будет вознаграждаться гораздо щедрее, чем теперь, доходы капиталиста увеличатся в три-четыре раза, а плата за труд возрастает в шесть-восемь раз. Фаланга имеет общий грандиозный дворец, в котором помещаются общий храм и театр. Каждый выбирает и меблирует себе квартиру по своему вкусу (число семейств, составляющих фалангу, Фурье определяет, примерно, в четыреста). Дворец этот называется *фаланстером*. Обилие воздуха, красавая архитектура, тропические растения внутри и роскошные сады снаружи, простор и общее довольство делают жизнь обитателей фаланстера светлым раем. Страдание и злоба неведомы обитателям этого нового Эдема. Основание одной фаланги вызовет немедленно подражания; весь мир покроется этими приютами; зло и горе отойдут в область мрачного прошлого; «царство божие» осуществится.

Таковы были мечты утопистов. В них научное исследование и фантазия еще перемешаны. Попытки основать фаланги в духе Фурье на практике почти всегда терпели фиаско или удавались в сильно урезанном виде. Но значение утопистов в истории человеческой мысли от этого не умаляется: они хотя и не решили, но все же выдвинули на первое место чрезвычайно важный вопрос об организации

производства, о борьбе с бедностью, и идеи их не остались без последствий: уже во время революции 1848 года толпа потребовала от палаты провозглашения принципа права на труд, и правительство вынуждено было устроить национальные мастерские, чтобы доставить работу всему рабочему населению Парижа.

Судьба «самого бедного и многочисленного класса общества» стала основной проблемой XIX века.

VIII.

Женский вопрос во время революции. — Олимпия де-Гуж. — Кондорсе. — Аинфантен. — Воспитание Жорж-Санд и основные черты ее характера. — Развод ее с мужем. — Женские типы в романах Жорж-Санд. — Индиана, Валентина, Лелия. — Мотивы мировой скорби. — Типы мужчин. — Дельмар. — Жак.

Сенсимонисты сыграли известную роль не только в экономической истории, но и в истории женского движения.

Во время Французской революции 1789 г. недовольство женщины достигло высшего напряжения. Никто больше женщины не чувствовал противоречия между назревшими потребностями в праве на труд, на образование, на равенство перед законом, с одной стороны, и печальным бесправием и угнетением масс — с другой. В эту эпоху, когда угнетенные группы общества выставили блестящих теоретиков и защитников своих прав, женщины также нашли в своей среде пламенных адвокатов, нашли фанатических героинь и мучениц, умевших класть свои головы на плахи, стойко выдержавших ужасы первой атаки. Революция пробудила всех, кто страдал от неравенства и эксплоатации, пробудила она и женщину.

Энтузиасты революции, ратовавшие за права человека, на первых порах совершенно забыли о женщине. Мужчины были немало поражены, когда при созыве Национального собрания вместе с другими петициями появились и требования женщин относительно права на образование. Как согласовать отказ в этих требованиях с громкими речами во славу равенства и свободы? Талейран смог противопоставить этому законному желанию лишь мало убедительные ухищрения изворотливой казуистики. Целью всех государственных установлений, говорил он в своем докладе, должно быть счастье наибольшего числа лиц; уклонение от естественных законов есть источник несчастья; природа предназначила женщин для жизни в семье, среди детей; поэтому воспитание, подготавливающее женщин к отправлению государственных обязанностей, было бы несчастьем для обоих полов (Лили Браун, Женский вопрос, стр. 66). Национальное собрание убедилось этими доводами, и дело женского образования не получило нужного развития.

Так же мало успеха имела и петиция представительниц низшего класса. Женщина из среды буржуазии требовала духовной пищи, женщины рабочего класса молили об утолении не аллегорического, а настоящего физического голода. Женская депутация от рабочих явилась в Национальное собрание, жалкая и запуганная. Эти женщины не требовали, а просили. «Они пришли, как дети к отцу»;

они жаловались на свою нужду, просили помощи, но у них не было программы; они сами не знали, как помочь беде. Если эти петиции не имели практических последствий, то теоретическое значение их было велико. Раз начавшись, женское движение уже не могло остановиться; брошюры, изображавшие тяжелое положение женщины, женские общества, основавшиеся в разных городах, вступление женщин в политические клубы мужчин — все это предвещало начало будущей организованной борьбы женщины за свои человеческие права.

Эпоху в истории женского вопроса сделала Олимпия де-Гуж. После провозглашения декларации человеческих прав она опубликовала манифест, заключавший в себе яркую программу женского движения, сохраняющую до сих пор свое значение. Женщина рождена свободной и по праву равна мужчине, говорилось в манифесте; оба пола имеют право требовать от законодательного органа охраны неотчуждаемых прав человека. Нация состоит из мужчин и женщин, законодательство должно быть выражением воли тех и других, вот почему гражданки так же, как и граждане, должны принимать участие в работе законодательства; оно должно быть равно для всех, женщины должны получить наравне с мужчинами доступ ко всем общественным должностям и профессиям; женщине не запрещено всходить на эшафот, ей должно быть предоставлено право всходить и на трибуну. Женщина имеет право наравне с мужчиной контролировать, куда идут государственные деньги, так как она тоже содействует накоплению общего богатства. Раз женщина не участвовала в создании конституции, такая конституция недействительна, так как она не есть результат общей национальной работы. «Соединитесь, женщины, — восклицает в заключение Олимпия де-Гуж, — противопоставьте грубой силе силу разума и справедливости! И вы скоро увидите, что мужчины перестанут лежать у ваших ног, как томящиеся обожатели, и будут гордиться тем, что идут рука об руку с вами и разделяют с вами вечные права человечества!» (Лили Браун, стр. 73).

Олимпия де-Гуж не только пламенная защитница прав своего пола. Она не побоялась возвысить свой голос и по поводу общих вопросов, и это вмешательство в общественные отношения свидетельствовало об утопизме де-Гуж; она обращается к моральной проповеди, а не к организованным силам. Страстная поборница свободы отворачивалась от суровых мер, совершившихся во имя этой свободы. «Даже проливая кровь виновных, вы оскверняете революцию! — восклицала она. Ее, стороннице республики, возмущали способы, которыми велся процесс против короля. Ей принадлежали слова: «Если вы жестокой рукой подрубаете дерево монархии, то берегитесь, чтобы вы сами не были зарыты под ним». Казнь Людовика XVI и Марии Антуанеты привела ее в негодование. «Кровь извращает умы и сердца, — говорила она, — одна деспотическая форма правления будет лишь сменина другой». «И твой трон некогда превратится в эшафот!» — обращалась она с зловещим предсказанием к Робеспьеру. Под ее влиянием женские общества не раз высту-

или на защиту жертв гильотины. Но в эпоху ожесточенной классовой борьбы не время было подвергать пересмотру человеческие отношения с сентиментальной точки зрения. Пора для проповеди сострадания была неподходящая, и 3 ноября 1793 года голова Олимпии де-Гуж скатилась на эшафоте (Лили Бран, стр. 74—75).

У женщин уже и в ту пору были защитники среди мужчин. Знаменитому философу Кондорсе принадлежит честь первого широкого обоснования женских прав. Кондорсе блестяще разбил все доводы противников женского равноправия.

Революция, по мнению Кондорсе, жестоко попрала провозглашенный ею же принцип равенства, исключив половину нации от участия в законодательстве. Уверяют, что организм женщины, ее слабость и болезни не позволяют ей пользоваться гражданскими правами; но разве мужчины не подвержены болезням³ и однако никому не приходит в голову отказывать им на этом основании в правах гражданина. Женщина, по уверению ее врагов, не создала ничего великого в области наук, не проявила признаков гения. Но, не говоря уже о голословном характере этих обвинений, разве мыслимо ставить гражданские права в зависимость от таланта? Избрав такой критерий, придется раз навсегда отказаться от всякой свободной конституции и сильно ограничить число и полноправных мужчин. Уверяют далее, что домашние обязанности, лежащие на женщине, не позволяют ей заниматься государственными делами. Но разве мужчины свободны от частных обязанностей и забот? Такие доводы всегда приводятся, когда хотят оправдать гнет и несправедливость; во имя их существует рабство негров, во имя их наполняли Бастилию и применяли пытку.

Эпоха революции дала сильный толчок женскому движению. В течение XIX века женщина деятельно осуществляла идеалы, поставленные во время революции. К концу века она добилась значительного улучшения своего положения в различных сферах семейной, умственной, экономической и политической жизни.

Область чувства, сердечная жизнь раньше других обратили на себя внимание мыслящей женщины в XIX столетии. Сенсимонисты дали известную теорию отношений между полами. Один из главных последователей Сен-Симона, Анфантен (1796—1864), провозгласивший себя и Базара «начальниками» его учения, выступил ревностным проповедником так называемого учения о реабилитации плоти. Христианство, по мнению Анфантена, было слишком спиритуалистической религией. Считая телесную сторону человеческой природы чем-то греховным, христианство не могло охватить всего общественного быта человека. Понимание духа и тела как двух враждебных друг другу начал устраивалось из новой религии, которую провозглашает Анфантен. Когда учение о правах плоти привело потом Анфантена к разделению людей на постоянных и непостоянных и к признанию за последними права менять жен или мужей когда угодно, тогда Базар, находя это учение безнравственным, разошелся с Анфантеном, и последний остался единственным начальником секты. Пустое кресло, стоявшее рядом с креслом Анфантена на засе-

даниях и церемониях сенсимонистского «семейства», носивших несколько театральный характер, — это пустое кресло должно было свидетельствовать о том, что общественным индивидуумом является не один человек, а пара, т. е. мужчина и женщина, что братство новой религии еще не имеет полного начальства, пока рядом с верховным жрецом нет верховной жрицы. На поиски подруги Анфантсну сенсимонистское братство истратило не малую часть своих средств, достигавших одно время краиной цифры.

Из писательниц ни одной не суждено было так глубоко заглянуть в сердечную жизнь женщины, как Жорж-Санд (1804—1876). Она обладала первной, чуткой натурой. И грозные бури социальной борьбы, и прелесть патриархальной деревни захватывали ее целиком. Руссо и Сен-Симон были однажды родственны ей. Рассудочный энциклопедист и мечтательный романтик равнодушились в ней. Она не была поэтессой реакции вроде Шатобриана, но религиозный экстаз не раз овладевал ею более мощно, чем автором «Рене». Она не была дочерью просветительного века, но ее ум был склонен к схематическим построениям не менее, чем ум Вольтера. Ее нельзя поставить в ряды романтиков, по богатством своей фантазии, субъективным характером своего творчества, свою склонностью смотреть на реальный мир сквозь призму своего «я» она могла поспорить с Новалисом (см. Г. т. «Очерков»). Ее трудно назвать предшественницей реализма, но в ее романах есть картины и фигуры, которым позавидовал бы Золя.¹ Она не была политиком и человеком партии, но она умела так пламенно говорить о правах человека, так искренно громить угнетателей, что апологеты революции устомились в ней свою союзницу. Ее нельзя назвать социалисткой и даже предшественницей социализма в современном смысле слова, но за ее скорбью об обездоленных, за ее грезами о справедливом общественном строе немало искренности и страстного стремления к уничтожению социальной неправды. Наконец, ее можно сблизить и с носителями мировой скорби; не раз, утомленная борьбой, она впадала в тоску, отдаваясь во власть безысходного отчаяния. И тогда в ее творениях слышались мрачные, пессимистические поты, и она говорила о мироздании и жизни языком Леопарди. Все, чем жило европейское общество после разочарования в революции, — необдуманные спешные попытки ухватиться за ту или иную из систем прошлого, начинавшаяся кропотливая научная и социальная работа, стремление провести в жизнь идеалы предшествующего века, — все это нашло себе выражение в романах Жорж-Санд. Подобно Гейне, она — последний романтик и первый социальный поэт, последняя

¹ «Немцы начинают открывать, как говорит «Allgemeine Zeitung», этот германский «Гайм», что характер повсейней литературы претерпел полную революцию в течение последних десяти лет; что место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных рассказов, в настоящее время начинает занимать бедняк, презренный класс, чья жизнь и судьбы, нужда и страдания составляют содержание романов; они находят, наконец, что это новое направление таких беллетристов, как Жорж-Санд, Эжен Сю и Боз (Диккенс), является, несомненно, знамением времени» (Ф. Оингельс, Континентальные дела, К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 415). — Ред.

мечтательница и первая реалистка. Подобно Гейне, она отказалась от своих фантазий ради интересов пролетариата, выступившего на историческую арену. И в ней, как и в Гейне, до конца не могли умереть романтические вкусы и симпатии, и время от времени они прорывались наружу, мешая ей превратиться в служительницу определенной социальной доктрины. Если в ней было что-нибудь неизменное и последовательное, — это инстинктивное влечение ко всему гонимому и угнетенному. Она, действительно, до конца жизни оставалась другом всех, кого судьба бросила на низшие ступени общественной лестницы. Но у нее не было отчетливого представления о надлежащих средствах служения их интересам. Она имела то в роли печальника, ходатая за них, то в роли утешителя, то в роли борца, всегда искренняя и, как всякий горячий и искренний человек, недостаточно расчетливая и недостаточно медлительная. И если нужно выбрать типичного писателя этой переходной эпохи, показать постепенный рост социальных идеалов, вскрыть характер колебаний и сомнений, предшествовавших ясной и определенной постановке социального вопроса, то, конечно, нельзя указать более подходящий образ, чем Жорж-Санд.

Жизнь ее сложилась таким образом, что противоречивые стремления эпохи отражались в окружении ее мира особенно ярко.

Ее первые детские впечатления тесно связаны с классовым антагонизмом начала века. Ее отец женился против воли своей матери, и гордая бабушка всю жизнь не могла вполне примириться со своей невесткой. Когда Морис Дюпен, жизнерадостный и честный офицер, погиб во время прогулки, сброшенный горячим лошадью, маленькая Аврора — будущая Жорж-Санд — сделалась яблоком раздора между обеими женщинами. Мать ее жила в Париже, бабушка — в Ногане. Аврора жила у бабушки, но мать ее часто приезжала в Ноган, а бабушка — в Париж. Началась та глухая семейная борьба, которая рано заставляет детей задумываться, задает тревожную работу неокрепшему уму. Бабушка и ее общество хранили роялистские предания и привычки, мать Авроры была демократкой. Из бабушкина кружка, где аристократы дореволюционной эпохи, аббаты и представители старого режима высказывали свои ортодоксальные и легитимистские воззрения, девочка попадала в скромную квартиру матери, где говорились негодящие речи против старой аристократии, осуждалось лицемерие аббатов и издевались над распущенностью и смешными манерами маркиз и графинь. Мать Авроры не стеснялась изощряться перед дочерью в насмешках над последними отпрысками некогда блестящего французского дворянства; среди ее демократических друзей особенно ярко обнаруживалась ненужность этикета, строгих приличий и изящных вкусов догорающего феодализма. А бабушка не скрывала своего брезгливого чувства, своего отвращения к поднимавшему голову плебейству. И в творениях Жорж-Санд апология массы не раз будет прерываться картинами отжившего строя жизни, — картинами, в которых сквозь романтическую дымку оживает «изящное» прошлое.

Парижу Жорж-Санд обязана знакомством с либеральными вея-

ниями эпохи, а деревня приучила ее любить природу и патриархальный строй жизни. Здесь она собирала незабудки, помогала пастухам пасти стада и в долгие зимние вечера слушала страшные рассказы про оборотней и леших, воспринимая поэтические образы народной фантазии, проникаясь чистотою и свежестью первобытных чувств и мыслей. Не прошли мимо нее и религиозные колебания эпохи. Ее бабушка, старая роялистка, в вопросах веры была свободомыслящей вольтерьянкой и даже перед смертью не сделала уступки требованиям католической церкви. Но время возвредило уважение ко всем устоям старого порядка, и тринадцатилетнюю Аврору, как того требовал обычай, заставили явиться к исповеди и причастию; так запутавшаяся в противоречиях бабушки-легитимистка решила примирить свое неверие со своими симпатиями к старому порядку. До этого первого в своей жизни говения маленькая Аврора слыхала от бабушки только вольтерянское толкование евангельских чудес; после исполнения обряда бабушка уже больше не думала о религиозном воспитании внучки.

Институт при монастыре «Англичанок», куда Аврора попадает из дома бабушки, оказал большое влияние на будущую писательницу. Здесь много думали, молились и любили, мало спорили и ненавидели. Здесь она прочла житие Симеона Столпника и была поражена силой его веры. В доме бабушки она, может быть, смеялась вместе с вольнодумными франтами, повторявшими насмешки Вольтера над этим святым. Теперь, под сводами мрачной церкви, под торжественный звон колоколов, она стала думать новые думы. «Обращение» этой «бесстыдницы», какой она казалась бабушке, — одна из любопытных страниц той эпохи, перепутавшей все отношения. Мать-демократка и бабушка — полуриоялистка, полувольтерянка, — и в результате экзальтированный подросток, проводящий часы в экстатических молитвах, исповедующийся каждое воскресенье, носящий на шее вместо вериг колючее филиграновое ожерелье, ранившее до крови! Аббат Премор, с которым в монастыре познакомилась маленькая Аврора, представляет собою не менее характерное явление эпохи, чем роялистка-вольтерянка. Заметив вредное действие беспрерывных молитв и самоистязаний Авроры, аббат запретил ей такое религиозное усердие и заставил играть и веселиться вместе с подругами. Его мудрой тактике Аврора в значительной степени обязана тем, что не удалилась навсегда от мира. Аббат, восстающий против аскетизма, отрицающий незыблемый догмат католичества, что вне церкви нет спасения, — этот странный аббат дополняет пеструю галлерею фигур, которые окружали детство и отрочество будущей писательницы.

Она нашла замуж главным образом потому, что рано или поздно всякая девушка должна выйти замуж. Г. Дюдеван оказался ее избранником не потому, чтобы она влюбилась в него или он в нее. Он «не наимел ее ни красавицей, ни хорошенькой», но его внимание обратил на себя «ее разумный и добрый вид», и когда кто-то в шутку сказал, что она будет его женой, г. Дюдеван почувствовал, что «если бы это случилось, он был бы весьма счастлив». Он никогда

не говорил ей о страстной любви, а больше о дружбе и уважении. Он тоже был богат, и этот брак состоялся скорее потому, что ничего не говорило против него, чем потому, что существовали какие-нибудь соображения в пользу соединения этих двух мало подходящих друг к другу людей. Она стояла выше его в умственном отношении. Брак, который казался юной неопытной девушке неважным, второстепенным шагом, оказался на практике грозным и значительным. Мы не будем останавливаться на причинах ее разлада с мужем. Прекрасная биография ее, принадлежащая перу В. Каренина, избавляет нас от необходимости передавать факты ее жизни. Заметим только, что история супружества Авроры — это история ее пробуждения, страстная борьба за освобождение ее личности. Это была первая проба ее сил. Она не побоялась сделать семейный разлад публичным достоянием; она призвала все общество быть свидетелем ее скандального процесса с мужем. Из этого испытания она вынесла первую ясную и определенную идею. «Я не хочу, чтобы меня выносили, как бремя, я хочу, чтобы меня любили и искали, как свободную подругу, которая будет жить с ним только тогда, когда он будет этого достоин» — писала Аврора Людовану в 1830 году, после того как она убедилась в отсутствии доверия и уважения к себе со стороны мужа. Свобода личности стала ее идеалом. Люди ограниченные видят в личном несчастье только одиноко стоящий случай. Люди гениальные, обладающие широким обобщающим умом и чутким сердцем, умеют улавливать в частной несправедливости отражение общего социального непорядка. Брак — как казалось раньше Авроре, необходимый для каждой девушки шаг — стал теперь в ее глазах воплощением вековой несправедливости, узами, сковывающими свободное развитие индивидуальности. И конфликты этого порядка стали первыми конфликтами, в которых она старалась раскрыть язвы современного строя, — это были первые сюжеты, которыми она воспользовалась, чтобы защищать права слабых, чтобы нанести удар вековым предрассудкам. Не следует, конечно, думать, что Ж.-Санд выступила сразу в роли проповедника или реформатора или что ее первые романы были обобщенным протестом против несправедливости, от которой она сама пострадала. Но все-таки характерно, что «Индиана» и «Валентина» вышли в 1833, «Лелия» — в 1834 и «Жак» — в 1835 году. Таким образом, эти первые произведения, проникнутые в значительной степени общим настроением, непосредственно предшествовали окончательному разрешению ее споров с мужем, завершившихся в 1836 году постановлением суда о разводе. Эти романы писались в дни тяжелого напряжения, в дни, когда оскорбленная женщина особенно тяжело чувствовала отрицательные стороны брачного союза. Жорж-Санд — субъективнейшая писательница, а такие писатели прежде всего и больше всего думают об обнаружении своего внутреннего мира; им прежде всего и во что бы то ни стало нужно разобраться в массе раздирающих их внутренних противоречий.

Жорж-Санд в первых романах — по преимуществу лирик. Но ее лирика, быть может без умысла с ее стороны, звучала временами

не только жалобною песнью, но и воинственным криком и революционным призывом. Любовь — главный двигатель этих первых романов. Герои и героини их «ушли в любовь», как выразился о них Шахов. Жорж-Санд верила, что любовь исходит от бога. Она следовала распространенному в то время обычью французских поэтов вносить что-то мистическое в самые рискованные движения сердца, примешивать имя божие к самым пылким проявлениям страсти. «Но ни один поэт, — замечает в своем этюде Каро, — ни один романист не злоупотреблял участием бога в делах любви так откровенно, скажу больше, так чистосердечно, как Жорж-Санд». И действительно, в чувстве любви Жорж-Санд видела проявление высшей силы, несокрушимой, не поддающейся никакому воздействию. «Неизмеримое превосходство этого чувства, — говорит она, — над всеми другими и божественная сущность его доказывается тем, что оно рождается не от человека и что человек не может по своему усмотрению распорядиться им; тем, что он не может по своей воле ни наградить им другого, ни отнять его; тем, что человеческое сердце получает его свыше, как дар, которым награждается существо, избранное среди всех божественным предопределением. И если мощная душа восприяла этот дар, то напрасно восстали бы все человеческие ображения, чтобы истребить его, — оно будет жить само по себе в силе собственного могущества. Все помощники, которых ему дают или которых, вернее сказать, оно само привлекает к себе — дружба, доверие, симпатия, даже уважение, — являются только ему подчиненными союзниками; любовь сама создала их, она командует ими, она переживает их».

Неудивительно после этого, что ее первые романы явились не только апологией этого чувства, но и детальной разработкой его психологии, картины трагических коллизий, возникающих при столкновении сильной страсти с внешними препятствиями, наконец, галлереей портретов, в которых воплощены носители заветных идеалов романистки или поучительные примеры эгоизма и жестокости мужчин и трогательной преданности женщин.

Несложна фабула «Идианы». Несчастная женщина, измученная жестоким, не понимающим ее мужем, полковником Дельмаром, убегает к страстно любимому Раймону; но ее любовник оказывается тем, что принято называть «порядочным» человеком: он выше всего ставит мнение света и свою карьеру и, пресытившись любовью к Индиане, бросает ее ради выгодной женитьбы. Бедная женщина, претерпевшая столько унижений и страданий, хочет покончить с собой, но некто сэр Ральф, который любит Индиану самоотверженной любовью целые годы, является в минуту ее отчаяния, и роман заканчивается тем, что Индиана и Ральф на всю жизнь соединяются друг с другом.

Эта несложная фабула первого крупного романа Жорж-Санд позволила ей вывести главные типы, которые много раз с различными видоизменениями повторяются в последующих романах. Сама героиня, ее судьба, история ее отношений к мужу и любовнику — все это трогательная повесть тяжких мук и позорных унижений, которые

приходилось переживать пионеркам новых стремлений, не запасшимся традиционным женским оружием — ложью и изворотливостью. Это была чистая, благородная душа. Высшим преступлением она считала обман, и в этом ее трагическая вина. Тайная горечь смынется в словах автора, когда он объясняет причины постоянно возрастающего семейного разлада. Столетия господства мужчины извратили его характер, приучили его любить ложь больше искренности, приучили его к самообожанию, а женщину превратили в ядовитое средство удовлетворения этих извращенных инстинктов. «Ничего не было легче, как смягчить его сердце и покорить его характер, если бы только захотеть спуститься до его уровня и войти в сферу мыслей, которые были ему по плечу... Он хотел бы убеждать, а ему приходилось только повелевать, он хотел бы царствовать, а приходилось управлять». Но Индиана была плохим объектом для такого самоуслаждения мужчины. Она была «высокомерна и суха в своей покорности, она всегда была молчаливо-послушна, но это были молчаливость и послушание раба, который ненависть сделал своим достоинством, а несчастье — своей заслугой. Ее смирение было тем величием короля, который отречению от престола и лишению сана предпочитает тюрьму и оковы». Такова первая черта этой новой женщины, которую вывела Жорж-Санд. Эта женщина протестует во имя своего человеческого достоинства; она сознала уже унизительный характер традиционного отношения к ней мужчины, она не спустится до того, чтобы добиваться господства прежними женскими средствами: «обыкновенная женщина властновала бы над этим ~~объденным~~ человеком, она говорила бы его словами, а думала бы по-своему, она притворялась бы, что уважает его предрассудки, а втайне попирала бы их ногами; она ласкала бы его и в то же время обманывала бы».

Индиана отказалась от такого приспособления к мужу. Ее возмущает эта роль игрушки в руках мужчины, она не желает служить прихотям другого существа. Но идеалы Индианы не соответствуют силе и величию этого протеста. Односторонность ее натуры, ограниченность сферы, в которой развертывается ее внутренняя жизнь, являются второй характерной чертой этой героини. Она ищет свободы только в области чувства, и было бы ошибочно видеть причину ее страданий в отсутствии деятельности. Она любит Раймона и хочет любить его открыто. Сильная и гордая по отношению к мужу, она проявляет удивительную мягкость, всепрощающую кротость и нежную уступчивость, когда дело касается ее любовника. С холодной настойчивостью протестуя против оков брака, она оказывается вполне женщиной, со всеми ее вековыми слабостями, со всею ее беспомощностью перед чувством любви. Оскорблена Раймоном, она возвращается к мужу, но она не в силах забыть Раймона, и, когда этот распущенный человек обращается к ней с трогательными письмами, чувство любви к нему вспыхивает с новой силой. «Она имела грустное обыкновение каждый вечер вести дневник, где рассказывала все свои дневные горести; этот дневник писался для Раймона, и хотя она не намеревалась послать его к нему,

тем не менее она беседовала с ним то страстно, то с горечью о несчастиях своей жизни и о чувствах, которых не могла подавить».

Индиана — типичная героиня романов Жорж-Санд. Ее притяжания — важный момент в истории женского движения. Пробужденная вместе со всем обществом от долгого сна, женщина также почувствовала стремление к освобождению своей личности в ту эпоху, когда свергались всякие авторитеты, колебались все устои, на которых в течение веков держалось общество. Но история долго воспитывала женщину в одном направлении, в течение целых столетий отводила ей одну сферу деятельности, и неудивительно, что, когда идея освобождения проникла в сознание женщины, она на первых порах не могла стремиться к эмансипации и равноправию в сфере экономической, умственной или общественной деятельности: она жаждала свободы прежде всего в той области, которая, благодаря историческим условиям, получила в ее жизни первенствующее значение, — в области чувства.

Большинство героинь, выведенных в первых романах Жорж-Санд, представляют собою новые видоизменения этого же типа. Это — жертвы и мученицы свободной любви, как были мученики и герои религиозных и научных убеждений. Валентина, героиня следующего романа, выходит замуж по воле матери заде-Лансака и вскоре влюбляется в Бенедикта, вышедшего из народа. Весь ужас положения женщины, не любящей мужа и в то же время принужденной любить его, вся нелепость традиционной морали, заставляющей свободное чувство проявляться по предписанию общества, обрисовывается с удивительной силой. На глазах Валентины погибает Луиза, падшая девочка, проклятая родною семьей. В ее печальной судьбе Валентина видит всю силу человеческих предрассудков; на примере Луизы она чувствует, как беспощадно карает общество за отступление от принятой морали и какая участь ожидает ее самое в случае, если она захочет разорвать цепи, надетые на нее обществом, потребует свободы для своего сердца и смело пойдет рука об руку с Бенедиктом. Валентина и Бенедикт гибнут, и снова мысль о негодности установившегося общественного порядка во всей своей несокрушимой логической силе встает перед читателем романа, снова в страданиях героини слышится то безнадежная скорбь устремленного человека, то грозный звук революционной трубы, призывающей к борьбе против угнетателей.

Но нигде образ любящей женщины не получил такого оригинального освещения, как в романе «Лелия». Перед нами две героини — Лелия и ее сестра Пульхерия. Одна — воплощение высшей спиритуалистической любви, другая — любви материальной, чувственной. Лелия любит поэта Стенио и любима им, но она не ищет близости с ним и свято поддерживает чистоту этой любви. Пульхерия, напротив того, жрица наслаждений: она не понимает возвышенного платонического чувства своей сестры, она видит, что результатом его являются только страдания как самой Лелии, так и окружающих. И Пульхерия берется разрушить иллюзии Лелии. Благодаря сходству голосов обеих сестер Стенио в темноте

принимает Пульхерию за Лелию. Последняя присутствует при их беседе. Обе сестры говорят со Стенио, и он думает, что говорит с одной Лелией; он не понимает, что, несмотря на сходство голосов, перед ним два резко несходных существа, два полюса человеческой природы; он не понимает, что спиритуалистические речи Лелии и материалистические страстные слова Пульхерии не могут выходить из одного сердца. Он думает, что покорил, наконец, сердце Лелии, и становится любовником Пульхерии.

История первых освободительных шагов женщины полна колебаний и сложных перипетий подобно истории освободительного движения в начале века вообще. Если в поэзии Байрона рядом с неопределенными, но горячими протестами, рядом с призывом к борьбе мы встречаем периоды мрачного отчаяния, то подобную же смену настроений мы видим и у протестующих героинь романов Жорж-Санд. Если в «Индиане» и «Валентине» преобладает мотив протesta, то «Лелия» служит выражением безнадежного отчаяния, в которое не раз впадала женщина на первых шагах своего трудного пути. Лелия, оскорблённая в своих лучших чувствах, убедившаяся на собственном опыте в невозможности борьбы, в бесплодности лучших стремлений и порывов, в бессмыслицей жестокости природы и жизни, умирает, не примиренная с мирозданием. Жорж-Санд влагает в уста героини на смертном одре следующие слова, которые словно выхвачены из монологов Манфреда или диалогов Леопарди: «Отчаяние и страдание царят вокруг, жалобные вопли испускаются всеми порами существующего! Волны бьются со вздохами о берег, а ветер вост и плачет в лесу. Все эти деревья, которые наклоняются и поднимаются только для того, чтобы опять опускаться под ударами бури, выносят ужасные муки. Существует одно единственное несчастное, беспредельное, ужасное, объемлющее весь мир существо, а мир, известный нам, не может вместить его. Оно присутствует невидимо во всем, и голос его наполняет все мировое пространство своим вечным рыданием. Это — пленник в необъятном пространстве, который двигается, падает, бьется головой и плечами о пределы, налагаемые землею и небом; но он не в силах преступить их, и все давит его, мучает, терзает, проклинает и ненавидит. Кто он и откуда пришел?.. Одни называют его Прометеем, другие — Сатаной, я же называю его страстным влечением, — я, Сивилла, безутешная Сивилла, я, дух минувших веков! Я — разбитая лира, немой инструмент, звуков которого живущее теперь поколение не в состоянии понимать, но в лоне которого скрывается небесная гармония; я — жрица смерти, которая чувствует, что она когда-то была пифией, и тогда уже плакала, тогда уже говорила, но не помнит больше исцеляющего слова... О, правда, правда! чтобы найти тебя, я спускалась в бездны, заглянуть в которые не может без ужаса и головокружения самый мужественный из мужчин... но, о, правда! ты не явилась мне! Десять тысяч лет я ищу тебя напрасно. Десять тысяч лет я на все свои вопросы слышу один ответ, — слышу, как отчаянное рыдание бессильного влечения раздается над этой проклятой землей... Десять тысяч лет взывала я в бесконечное: «Правда!

Правда! И все это время раздавалось мне в ответ: «Тоска, тоска! Несчастная Сивилла, немая пифия, разбей себе лоб о столбы своей пещеры, смешай свою кровь, дымящуюся бешенством, с холодною пеной моря!»

Когда поэты мировой скорби пели свои песни об отсутствии цели в мироздании, о жестокости природы и ограниченности человеческих сил, они почти забыли об одной жертве мирового непорядка — о женщине. Жорж-Санд пополнила этот пробел. Горячо вступилась она за права сердца и чувства, которые играют такую роль в жизни женщины, привлекла к ней внимание и заставила принять в расчет ее интересы при начавшейся работе перестройки общества.

В ибсеновском «Кукольном доме» героиня драмы Нора уходит из семьи, потому что при первом же самостоятельном шаге она сталкивается с устанившимися взглядами и убеждается в несоответствии этих взглядов со своим миросозерцанием. Она решила узнать жизнь и проверить, кто прав — она или общество; она захотела со своей женской точки зрения подвергнуть пересмотру порядок жизни, создававшийся мужчинами, которые думали только о себе, когда устанавливали его. У героини Ибсена была длинная галерея предков, и Индиана их родоначальница.

Если в женских типах Жорж-Санд воплощен протест против вековых предрассудков, если они олицетворяют собою чаяния лучшего будущего, то мужчины первых романов должны служить наглядной иллюстрацией того, какому извращению подверглись понятия о справедливости, чести, об истинной жизни. В лице Дельмара, мужа Индианы, Жорж-Санд вывела человека, который представляет резкий контраст с ее женскими образами. Жорж-Санд воспользовалась фигурой Дельмара не только для того, чтобы оттенить в нем специфические грубые черты мужчины, но и для того, чтобы объяснить происхождение господствующего миросозерцания, в выработке которого не принимали участия женщины. Она пользуется этой фигурой для генерального пересмотра царящих взглядов, для переоценки всех ценностей. Она смотрит на него как женщину, и это одностороннее освещение бросает несколько фантастический, но зато яркий, режущий свет на Дельмара. За каждой черточкой его характера чувствуется автор, который как бы кричит мужчинам: «смотрите, что вы сделали с жизнью; вы не спросились у нас, женщин, вы создавали ее по-своему; лучшие струны женской души не звучали, когда созидалось общество, и потому нелепыми вышли и наше жизнь, и наша мораль».

Дельмар прежде всего «порядочный человек» (*un honnête homme*). Это понятие имеет определенные признаки. В нем много положительных качеств. Он никому не позволит оскорбить себя, он прекрасно владеет инагой, и едва ли кто-нибудь позволит себе пощутить над г. Дельмаром. Другая положительная черта Дельмара — его деловитость. Дельмар умеет прекрасно вести свои дела; он безусловно честен, никогда не занимает денег, боясь, что обстоятельства могут сложиться так, что он не в состоянии будет возвратить долг; он умеет уважать кошелек своего соседа. В-третьих, он доверчив,

он всегда верит клятве, даже лживой. Наконец, он обладает железной волей, он может гордиться своим образованием. Словом, в нем есть все достоинства, которые дают ему право на уважение окружающего общества.

Но что остается от всех этих достоинств, когда к оценке его подходит женщина со своим чутким сердцем?

Все положительные качества Дельмара рассеиваются, как дым, и за его внешнюю порядочностью обнаруживается натура грубого, жестокого эгоиста. Он высоко ставит чувство чести, но это чувство сделало из него бреттера, внушающего своим кулаком больше страха, чем уважения; он не остроумен и не чуточ, он не понимает шутки и не умеет отвечать на нее, как следовало бы, поэтому угроза — единственное средство, которым он заставляет молчать. Он деловит, но эта деловитость в нем является эгоизмом: он думает только об успехе своих дел и совершенно не интересуется, как этот успех отзовется на других; «вся его совесть заключалась в законе, вся нравственность — в своем праве». Он никогда не занимает, но и никогда не дает взаймы. Он доверчив к клятве, но он лишен способности понять честный порыв и никогда не поверит искреннему обещанию.

Он обладал железной волей, но он был бессылен перед пассивным сопротивлением, перед молчаливой покорностью Индианы. «Он хотел бы, чтобы она любила его, потому что он гордился своим образованием и считал себя выше ее. Он бы возрос в собственных глазах, если бы она снизошла до признания его идей и убеждений. Когда он входил в ее комнату утром, чтобы бранить ее, он находил ее иногда спящей и не смел разбудить ее. Он молча смотрел на нее; пугался, видя деликатность ее существа, бледность ее щек; пугался при виде меланхолического спокойствия и покорного горя, которые выражались в ее неподвижном, немом лице. Он видел в ее чертах тысячу поводов к упрекам, угрозениям, гневу и опасениям. Он стыдился того, что такое хрупкое существо оказывало такое влияние на жизнь его, — железного человека... Женщина, почти ребенок, делала его несчастным. Она его заставляла углубляться в самого себя, разбирать свои желания, изменять многие из них, многие отбрасывать, и все это не снизойдя ни разу до того, чтобы сказать ему: «вы неправы, я прошу вас сделать так-то...». Никогда она ни о чем его не умоляла, никогда она не снизошла до того, чтобы стать его подругой или признать себя его товарищем. Эта женщина, которую он мог бы раздавить, если бы хотел, была тут, перед ним, хрупкая, мечтающая, может быть, у него на глазах о другом и не боящаяся его даже во сне. Он хотел бы задушить ее, таскать ее за волосы, топтать ее ногами, чтобы заставить ее просить пощады, умолять о помиловании... А она была такая маленькая, хорошенькая, беленькая, что он начинал жалеть ее, как ребенок птичку, которую хотел убить. И он плакал, как женщина, этот железный человек, и уходил, чтобы не давать ей торжествовать при виде его слез».

В этой картине, как в фокусе, сгруппированы основные черты,

мешающие взаимному пониманию. Сколько внутреннего презрения к женщине в каждом душевном движении Дельмара! Ему нужно от нее только одно — только открытое признание его превосходства; он требует от женщины только самоуничижения; он готов простить ей все, только не желание быть самостоятельным человеком, существом, у которого могут быть свои мысли, свои интересы, не имеющие отношения к нему. И сколько жестокости и деспотизма таится в то же время в его натуре! Его четвероногий предок, лишенный человеческого образа, просыпается в нем в тот момент, когда он узнает из дневника Индианы о ее чувствах к Раймону: «не будучи в состоянии выговорить ни слова, он схватил ее за волосы, бросил на землю и ударил каблуком в лоб».

Недостаточно поставить вопрос, недостаточно отметить существующую несправедливость: необходимо указать выход из нее. Ответом на эту задачу явился «Жак». Этот роман возводил сразу ожесточенную полемику. Решение вопроса, предложенное в «Жаке», категорично и не допускает сомнений относительно убеждений романистки. Если после «Индианы» и «Валентины» Жорж-Санд еще могла защищаться против обвинений, будто она отрицает брак, то после «Жака» никаких сомнений на этот счет больше быть не могло. Жак — идеал мужчины, который грезился воображению романистки. Тема — та же, что и в «Индиане»: столкновение свободного чувства с супружеским долгом. Но какая разница в отношениях действующих лиц к этому конфликту! Дельмар — грубый эгоист, Жак — воплощенное самопожертвование. Его жажды жертвы переходит пределы реального или по крайней мере пределы обычного, типичного. Но не будем касаться старого спора: деланная или реальная фигура создана романисткой. Быть может, в жизни редко встречаются подобные люди, но романист имеет право брать редкие экземпляры, натуры исключительные, в особенности когда в них он видит провозвестников лучшего будущего, видит образцы, которые необходимо выставить в назидание человечеству. «Я, — говорит Жак перед свадьбою своей невесте, — не могу уверять вас в том, что моя любовь сделает вас навеки счастливой. Этого я не знаю. Я могу только сказать вам, что эта любовь искрения и глубока... Общество продиктует вам клятвенную формулу. Вы поклянетесь быть мне верной и покорной, т. е. никогда не любить никого другого и всегда во всем повиноваться мне. Первая клятва есть абсурд, вторая — низость. Вы не можете отвечать за ваше сердце, даже если бы я был самым совершенным из смертных; вы не должны обещать мне покорность, так как это было бы для нас взаимное унижение. Мы спокойно произнесем слова, которые продиктуют нам священник и нотариус, так как это — необходимое условие для нашего легального соединения. Но к этой клятве я присоединю другую, которую люди не считают необходимой, но без которой вы не должны отдавать мне вашу руку. Я клянусь уважать вас, и, если я не могу ручаться за вечную любовь, я обещаю вам прочное расположение».

И Жак сдержал свое слово; когда он узнал, что его жена любит

другого, он не стал стеснять ее, а впоследствии даже стал искать средства, чтобы развязать ей совсем руки. Он решает исчезнуть совершенно, и притом обдумывает такой способ самоубийства, чтобы смерть его показалась случайной. Дети, которые могли послужить помехой такому разрешению вопроса, заболевают и умирают. «Все это очень хорошо, — восклицает по этому поводу Каро, — но ведь действительность не подчиняется нашей воле так, как роман. А если дети упорно захотят жить? А если Жак не захочет умереть? Согласитесь, что было бы слишком жестоко ставить Жака в образец всем мужьям, которых перестают любить». В этих словах много правды. Ставяясь примирить свои идеалы с существующим строем жизни, Жорж-Санд должна была впасть в противоречие с самой собою, должна была запутаться при разрешении этой неразрешимой задачи. Но это не понижает ценности ее идеалов и художественного значения ее первых романов. Это — не только культурно-исторические памятники. Мысль, что женщина имеет право любить, спрашиваясь только своего сердца, нашла такое блестящее подтверждение, такое всестороннее обоснование в ранних романах Жорж-Санд, что они остаются лучшим учителем и в наше время для всех, кто не проникся еще этим сознанием.

Но в ранних романах Жорж-Санд есть нечто более важное, чем апология женских чувств. В них за частным вопросом уже чувствуется попытка поставить вопрос на социальное основание, свидетельствующая о начинающемся расширении кругозора писательницы, которое сделает ее автором социальных романов в последующий период ее жизни.

IX.

Второй период литературной деятельности Жорж-Санд. — «Грех г. Антуана». — Кардонне-отец. — Главные черты капиталиста и его идеалы. — Кардонне-сын и его идеалы общественного строя. — Представители аристократии у Жорж-Санд. — Антуан. — Представители крестьянства. — Жан. — Переход Жорж-Санд к изображению сельских идиллий в последний период литературной деятельности.

В начале сороковых годов Жорж-Санд была уже знаменитой писательницей; к ее слову прислушивались, ее романами зачитывались, и в эти годы новых страстных исканий проповедники новой жизни добивались ее поддержки. Вдохновенная писательница была захвачена этим потоком социальных теорий; она отдавалась новым идеям с тою лихорадочною поспешностью, с тою беззаветною верой, какой отмечался каждый ее шаг. Около нее толпились искренние мечтатели, и наивные пророки всеобщего обновления, и серьезные исследователи, и шарлатаны-эксплоататоры. В ее творениях сороковых годов нетрудно встретить и отзвуки сенсимонизма, и странный католицизм Ламмене, и туманные мечты Пьера Леру. В XVIII веке философы ломают головы над правильным распределением власти, созидают системы государственного строя; теперь ученые и утописты заняты вопросом о справедливом распределении богатства и жизненных благ. Тщетно стали бы мы искать в ее рома-

нах сороковых годов определенной социальной теории. Даже ученики Сен-Симона еще не могли разобраться в существующих отношениях. Но в романах рассматриваемого периода отразились эти лихорадочные поиски новой жизни, эта смесь мистической веры и научного стремления разобраться в фактах. В них увековечены новые стремления разбогатевшего мещанства, требования рабочего при первом появлении его на исторической арене и наряду с этим основные черты доживающей свой век родовой аристократии.

Романы этого второго периода деятельности Жорж-Санд до крайности однообразны. Жизнь сердца, в изображении которой Жорж-Санд не много имеет соперников, отодвигается здесь на второй план. Любовная интрига исчезает в потоке рассуждений, целых диссертаций на темы о правах рабочих, об эксплуатации труда. Эти рассуждения, в которых пафос и декламация нередко преобладают над логикой и пониманием социальных явлений, при всей искренности автора утомляют читателя своим однообразием, отсутствием последовательно развитых положений. Романы эти страдают явной тенденциозностью. Но при всех крупных недочетах за этими романами все же остается серьезное культурно-историческое значение, они станутся яркой картиной переходной эпохи; в них впервые произведен смотр боевым силам двух главных классов промышленного периода — капиталистов и пролетариата; в этих романах освещена психология обеих главных и примыкающих к ним второстепенных групп.

Ввиду однообразия этих романов достаточно остановиться на одном из них, чтобы обрисовать главные типы, выведенные романисткой в произведениях второго периода.

Один из наиболее характерных, если не самый характерный роман этой эпохи — «Грех г-на Антуана» (*Le péché de monsieur Antoine*). Быть может, публика, до сих пор читающая «Индиану», права, предав забвению этот социалистический роман: в нем почти нет интриги; он наполнен рассуждениями и лишен того поэтического колорита, который лежит на «Лелии» и «Индиане». Он не может быть в наше время предметом занимательного чтения, но в нем выведен тип одного из тех юных мечтателей, которыми кинела французская интеллигенция накануне февральской революции. Карадонн-с-отец — богатый предприниматель — и Карадонн-и-е-сын — друг рабочих, мечтающий об обновлении общества, стоят друг перед другом, лицом к лицу, и в их бесконечных спорах отражается антагонизм между торжествующим капиталом и идеологами пролетариата.

Кардонн-отец знает свою силу; его идеалы ясны и определены, и в спорах с сыном он всегда чувствует под собою более твердую почву, чем его противник. Он борется со стихиями, он вгоняет в берега потоки вод, тысячи рук приходят в движение по мановению его руки. Его главная черта — практицизм. Он презирает мечты и утопии. «Эмиль, Эмиль! — восклицает он, стараясь сделать сына своим адептом, — мне хорошо известно, что у молодых людей теперь в моде строить из себя законодателей, делать философские

построения относительно всего, создавать учреждения, которые переживают их, придумывать религии, общества, новую мораль. Воображение отдается во власть химер; они безвредны, если делятся недолго. Но их необходимо оставить на школьной скамье... Я хочу, чтобы ты погрузился в реальную, положительную жизнь; вместо того чтобы критиковать законы, управляющие нашим жизнью; ты должен проникнуть в их смысл и уметь применять их; отбрось протест, найди для себя полезное и подходящее дело. Прочь декламацию и поэтические дифирамбы, обращенные к небу и к людям. Жалкие творения минуты, мы не имеем времени задаваться вопросами о судьбах человечества до и после нашего кратковременного пребывания на земле. Неутомимый труд — наше назначение. Мы обязаны дать отчет в наших трудах предшествовавшему поколению, воспитавшему нас, и следующему, порожденному нами. Вот почему священны для меня семейные узы, священны права наследства, вопреки вашим коммунистическим теориям, которых я никогда не мог понять, потому что они незрелы, и нужны столетия, чтобы человечество допустило их осуществление».

Такова эта несложная философия, проникнутая эгоизмом, издавающаяся над альтруистическими порывами. Кардонне-отец не допускает широких замыслов, смеется над отвлеченностью мыслью; ограниченный круг личных интересов, вечное приспособление к жизни и признание нерушимости существующего — таковы элементы, из которых складывается эта философия застоя, обрекающая творческие способности человека на полное бездействие, уничтожающая идею прогресса, лишающая человека высшего назначения — права участия в совершенствовании жизни.

Для достижения своих прозаических и практических идеалов буржуазия знает одну силу — силу денег. Как ни тенденциозны социальные романы Жорж-Санд, это не мешает ей внести много художественной правды в изображение своих героев, обрисовать их такими яркими штрихами, что в памяти читателя остаются навсегда не только их характерные черты, но и процесс образования этих характеров. В лице Кардонне-отца перед нами не только сухой человек с железной волей, с одною мыслью о стяжании: в его истории развертывается картина тех испытаний, ценой которых куплено его богатство. «Ты сосчитал, — обращается он к Эмилю, — сколько?» — «Около восьмидесяти тысяч франков». — «Около? Что это за слово? Я в уме сосчитаю скорее, чем ты успеешь очинить свой карандаш. Ровно восемьдесят одна тысяча пятьсот». Эта короткая сцена между отцом и сыном стоит длинного рассуждения. «Цифры, одни цифры!» — так определяет духовное содержание своего отца Кардонне-сын.

Цифры, одни цифры! Да, если бы отец Эмиля заглушил в себе все чувства ради наживы, Эмиль был бы прав. Но в душе этого самоверенного предпринимателя звучат также и человеческие струны. Он любит своего сына, и его «химеры» — больное место капиталиста; для него священны семейные узы, как он сам выражается, но, отвергнув альтруистические порывы в качестве побудительных мотивов

к действию, он перерезал самую прочную нить, соединяющую человеческие сердца. На одном материальном благосостоянии нельзя построить счастья семьи. Семья — не промышленная ассоциация, и как ни убедительны доводы Кардонне-отца в пользу общности интересов его и Эмиля, эти доводы не могут доставить ему любви сына. Старый и молодой Кардонне говорят на разных языках. Отказавшись ради наживы от высших стремлений, крупная буржуазия отреклась от того, что может внести поэзию в семью, что в состоянии послужить основой истинной солидарности ее членов. Искрение чувство, высокие порывы и работа во имя принципа немыслимы в такой семье. Личный интерес, беспрерывное увеличение богатства — такова цель этой семьи. В лице своего сына Кардонне ценит прежде всего своего наследника и преемника, который увеличит доставшиеся ему богатства и расширит перешедшие к нему предприятия.

Человек, воздвигший себе священный кумир в виде золотого тельца, должен отрешиться от личной жизни. «Богатство налагает на человека тяжелые обязанности», — говорит Кардонне, и он прав. Он в сущности даже не пользуется всем тем, что может купить своими деньгами. Его ум вечно занят заботами, он не властелин, а раб своих денег; его ежеминутно беспокоят. Конкуренция — это новая форма войны всех против всех, говорили сенсимонисты, и Кардонне-отец — живая иллюстрация этой мысли. Он враждебен всему человечеству, так как его задача — отнять как можно больше у человечества, и все окружающее враждебно ему, так как всякая его удача, всякое удовлетворение является ущербом для окружающих. Он в состоянии вечной борьбы; теплота и уют невозможны в его жизни.

Но Кардонне не только человек наживы. У него есть своя философия, свое понимание социальных отношений. Он тоже своего рода носитель идеи и наивно верит, что его обогащение совпадает с общим благом, что он разливает блага промышленности на весь край. Крупная промышленность дает в один день большие занятия рабочим, чем земледелие и мелкая промышленность за целый месяц. А разве всепоглощающий труд и спасительная усталость не вызывают наружу те добродетели, которые являются единственным благополучием бедняка? Хороший рабочий любит семью, уважает собственность, подчиняется законам, он бережлив. Его нужно подавить заботами — и он не станет мечтать о ниспровержении общества, он ограничит свое поведение правилами, приобретет собственность для семьи, обеспечит себя, на старости лет ему не нужна будет поддержка, так как он сам позаботится о будущем.

Таковы задачи крупной индустрии по отношению к человечеству. Она должна возворить порядок и внести спокойствие в умы, но это спокойствие — тишина кладбища. Безжизненные автоматы, бездушные машины вместо людей — таков идеал крупного промышленника. Счастье народа в труде, поглощающем все силы, не оставляющем места для мысли и творческой деятельности. «Мой идеал, — говорит Кардонне-отец, — не так уж далек от доктрины сенсимо-

нистов — каждому по его способностям. Я хочу, чтобы все вознаграждались по заслугам. Я сам ненавижу праздных людей и не люблю поэтому метафизиков и поэтов». Но в настоящее время, по мнению Кардонне, индустрия еще не достигла такого состояния, чтобы можно было думать о нравственной системе распределения благ. Поэтому необходимо довольствоваться возможным. Кто может работать головой, а не руками, тот должен управлять другими. Богатство для Кардонне священно: оно должно расти; это не только право, но и долг капиталиста. Увеличивать беспрерывно свое состояние — такова религия и философия Кардонне. Только сосредоточив в своих руках богатства, он может разлить вокруг себя те благодеяния, о которых говорил. Это — новая форма просвещенного деспотизма, новый способ насильственным путем «благодетельствовать» человечество. Кардонне должен сначала убить свободную волю человека, превратить его в раба, и тогда человек будет счастлив, так как только подобное отупение поможет ему помириться с жалким существованием, которое явится наградой за его труд.

Такое счастье обещала миру крупица буржуазия на заре своего господства. Так толковали эксплоататоры слова великого утописта Сен-Симона. Но в то время как буржуазия вступала на новый путь завоевания мира, в то время как она разрабатывала основы капиталистического строя и подыскивала оправдание новым формам эксплоатации, люди, в сердцах которых сохранилась жажда всеобщего счастья, подготовили будущего врага новым завоевателям.

Эмиль Кардонне — тип такого восторженного мечтателя. Ему чужды и непонятны замыслы отца. Его не охватывает священный благоговейный трепет при виде грандиозных сооружений, при виде грозных стихий, обузданных человеческими руками. Камень и железо, эти могучие союзники человека в борьбе с природой, не привлекают его внимания. Книги и грэзы о лучшем будущем отвлекают его от неприглядной действительности, с которой не могут помириться его ум и его сердце. Он плохо понимает своего отца, но он друг рабочего Жана, и всякое слово, всякий намек этого последнего находят в его душе сочувственный отклик.

Эмиль силен в критике, но слаб в своих положительных идеалах. Он беспощадно разоблачает эгоизм, руководящий действиями и теориями его отца, но он не может противопоставить его определенным взглядам на задачи и цель жизни такую же разработанную во всех деталях программу действий. Тот класс, интересам которого должна служить возвышенная проповедь Эмиля, пролетариат, еще не сложился в определенную силу с определенной программой, его идеологи еще не вышли из области туманных мечтаний.

Эмиль протестует против возврений отца и как социалист, и как гуманист, и вместе с тем как человек, еще не расставшийся с христианскими идеалами милосердия и сострадания. Он отрицает благодеяние промышленного строя, который на вечные времена обрекает народные массы на труд в пользу класса, навсегда освобожденного от работы. Дорога, предначертанная людям Кардонне-отцом, не есть дорога человечества. В ней нет ни любви, ни жалости, ни неж-

ного чувства. Человек вовсе не создан для того, чтобы учиться одному терпению и делать завоевания в одной материальной сфере. Завоевания ума в области идей, нежные радости сердца всегда останутся благороднейшей и приятнейшей потребностью нормального человека. «Вы совершенно отбрасываете, — говорит Эмиль отцу, — предпачертания и благодеяния божества! Вы не оставляете рабам труда времени вздохнуть и познать себя!» Люди, воспитанные в этой атмосфере поклонения барышу, не будут полноценными людьми, а станут грубыми машинами.

Эмиль обнаружил эгоистические инстинкты, на которых строилась капиталистическая система производства; он предусмотрел печальное будущее, которое ждет общество с развитием крупной промышленности. Но Кардонне-отец знает хорошо путь, ведущий к осуществлению его идеалов; у него все обдумано, все предусмотрено. Когда же он предлагает Эмилю определить свои идеалы, молодой Кардонне не идет дальше туманных грез об идеальном обществе, дальше общих фраз о справедливости и братстве людей. Старый Кардонне не только знает свою цель, он знает, что за осуществление ее придется бороться, поэтому он рассчитал свои силы и не сомневается в победе. Молодой Кардонне не создал еще стройной армии из своих естественных союзников. Он просит, а не требует; он напоминает о благороднейших побуждениях тому, кто исключил благородство из обихода общественной жизни как старый, наскучивший всем предрассудок. Он ссылается на величайшие завоевания человеческого духа перед тем, кто отверг духовное начало и положил эгоистические стремления в основу нового строя жизни. Кардонне выше всего ставит право сильного, и для того чтобы победить его, необходимо противопоставить силе силу, необходимо из тех, кто страдает от капиталистического строя, создать организованную силу. С человеком, опирающимся только на силу, можно говорить, опираясь на его же оружие, а не на альтруистические побуждения. Впоследствии идеологи пролетариата станут на эту точку зрения. Но при начале борьбы они еще витают в области фантазии. Сен-Симон всю жизнь чувствовал отвращение к организованной политической борьбе и почти до конца остался уточнистом. В этом отношении Кардонне-сын вполне проникнут его духом. Он верит, что можно убеждением тронуть черствое сердце капиталиста и побудить его самого взяться за разрушение капиталистического строя. Вот почему положительные стремления Кардонне-сына так неопределены. Он желает отправиться для изучения сельского хозяйства на какую-нибудь образцовую ферму, он хочет превратиться в крестьянина, работать «духом и телом», быть «в беспрерывном соприкосновении с людьми и природой». Он стал бы учиться, сму удалось бы, быть может, сделать со временем великие открытия, и в один прекрасный день «в какой-нибудь пустынной безлюдной стране», возделанной его усилиями, он «основал бы колонию свободных людей, живущих, как братья, и любящих его, как брата». В этих мечтах нетрудно услышать то голос Сен-Симона, то проекты Фурье об идеальной фаланге. Подобно Фурье, Кардонне-сын мечтает о соединении зем-

леделия и промышленности. Подобно ему, он говорит о том, что труд из предмета ненависти можно превратить в предмет наслаждения, что для этого необходимо участие всех в продуктах труда, и он приглашает отца стать во главе общины в духе Фурье.

Как фантастично это общество, так же фантастичны пути, ведущие к нему. Эмиль ищет помощи у тех, кто в силу хода вещей враждебен такому порядку. «Отец, отец, — обращается он к старому Кардонне, — вместо того, чтобы бороться вместе с сильными против слабых, станем бороться рука об руку с слабыми против сильных; не станем думать об устроении своего счастья, о личном обогащении. Согласитесь же на это, раз соглашаюсь я, для которого вы работаете в настоящее время. Раз мы не можем одни создать общество, в котором царила бы всеобщая солидарность, то давайте работать для будущего, посвятим себя слабым и неспособным нашего времени.... Пусть каждый рабочий, таскающий камни, пользуется такими же материальными благами, какие доставляет вам ваш гений; пусть он так же, как и вы, живет в прекрасном доме, дышит чистым воздухом, питается здоровой пищей, отдыхает после труда, воспитывает своих детей; пусть наша награда заключается не в роскоши, которую я и вы окружаем себя, а в блаженстве делать людей счастливыми; это честолюбие понятно мне, оно покидаст меня. Только тогда, мой добрый отец, наши дела будут благословлять окружающие».

Из утопистов-мечтателей Жорж-Санд более всего приближается к Фурье. Ее любовь к деревне и природе, усвоенная еще с детства и побудившая ее в конце жизни обратиться к изображению патриархальных идиллий, делала для нее особенно симпатичными всякие мечты о мирной счастливой жизни небольшой общины.

Если в настоящее время проповедь молодого Кардонне кажется наивной и тривиальной, если идея улучшения участия пролетариата успела за полвека приобрести иные, ясные и реальные формы, то не следует забывать, что в тридцатые и отчасти сороковые годы прошлого века утопия и фантазия были почти единственным убежищем идеологов трудающегося класса. Неопределенные грезы противопоставлялись твердым требованиям промышленного класса. Эти грезы невольно уносили кое-каких мечтателей в далекое прошлое; жестокий режим, созданный капиталистами, заставлял этих мечтателей обращаться с любовью к прежней аристократии. Феодальное дворянство идеализировалось ими; отношения между феодалами и крестьянством рисовались в виде патриархальной счастливой идиллии.

Идя часто дальше роялистов в области политической реакции, буржуазия не могла скрасить своей эгоистической и корыстной политики хотя бы тем внешним блеском, теми рыцарскими традициями, которые окружали известным поэтическим ореолом старую родовитую аристократию. За привилегированным дворянством предшествовавшего столетия стояли геронческие предания. Новые аристократы вышли из среды народа, и, как это часто бывает с выдвинувшимися плебеями, они свысока смотрели на тех, кому не удалось

взбраться на верхние ступени общественной лестницы; их власть и их богатства не легко достались им, и они любили, чтобы их силу чувствовали окружающие. Их надменность мало походила на гордость старого дворянства. Деньги, капитал, дававший возможность эксплуатировать в свою пользу чужой труд, были единственным основанием надменности буржуа.

Жорж-Санд, воспитавшаяся у аристократки-бабушки, всю жизнь не могла отрешиться от привычек, усвоенных в аристократическом обществе. Феодальные предания и остатки дворянской старины всегда были полны какою-то особою прелестью для романтического воображения романистки. Старые полуразрушенные замки в ее описании вырастают в могучих бессмертных гигантов, и эти руины, живое напоминание о героическом прошлом, таят в себе больше несокрушимой силы и прочности, чем быстро возведенные дворцы капиталистов. Жорж-Санд любит проводить параллели между первыми и вторыми, и ее описания свидетельствуют о том, что ее симпатии не на стороне прозаического индустриального века. Идеализация феодализма, введенная в моду писателями реакции, продолжала царить и в творениях первых противников буржуазии. Еще не нашедши новых ясных путей, она любила противопоставлять новым практическим стремлениям лучшие заветы прошлого. Жорж-Санд рядом с представителями крупной промышленности и мечтателями-утопистами вывела типы аристократов. Если оба Кардонне — представители настоящего и неясного будущего, то разорившийся дворянин Аントуан с его прекрасною дочерью Жильберто — живые свидетели «поэтического» прошлого. Его полуразрушенный замок полон стариинного величия, и «Эмиль, сын умного и торжествующего класса, входя в замок, был поражен этим величием, которое сохранилось в запущенном феодальном жилище; он, сын могущественной и богатой касты, испытывал почтительное смущение, вступая в замок, где гордость имени еще могла поспорить с реальными преимуществами его положения». Сама природа, покоренная и обузданная изобретениями индустриального века, не смеет коснуться этих старых развалин. «Наводнение, уничтожившее все украшения нового дома Кардонне, только подновило величавый монумент, который представлял собою Шатобрен. Его древние несокрушимые стены смеялись над столетиями и бурями, и возвышенное место, которое они занимали, казалось, было предназначено для того, чтобы царить над эфемерными сооружениями новых поколений».

Этим нравственным превосходством отмечен не только внешний вид замка, но и его обитатель. История Аントуана — это история многих обедневших дворян, которым не мог вернуть их былого могущества даже миллиард франков, розданный Виллемом эмигрантам в виде вознаграждения за утраченную ими после революции собственность. Но сколько достоинства и нравственного мужества сохранил Аントуан и среди своего разорения. Он проникнут новым демократическим духом, но он не отрекся ни от одного из лучших принципов своей касты. Он — аристократ во всем, даже в своем

демократизме. Он — живая противоположность Кардонне. Обогащение последнего достигнуто путем категорического отрицания отвлеченных принципов; разорение первого вызвано именно верностью принципу. «Вы должны знать историю, — говорит Жильберта Эмилю, — мой дед наделал много долгов чести во время малолетства моего отца. Он умер, не уплатив их; у кредиторов не было доказательств, имеющих юридическую силу. Но мой отец нашел среди бумаг деда одну, которая убедила его в справедливости их претензий. Он мог уничтожить ее, никто не знал об ее существовании. Но он продал все наследственное имущество, чтобы уплатить сияценный долг. Мой отец воспитал меня в таких правилах, которые заставляют меня думать, что он исполнил лишь свой долг. Но многие богатые люди рассудили иначе и решили, что Антуан де-Шатобрен разорился вследствие собственной ошибки». «Долг» и «ошибка», эти два определения одного и того же поступка, лучше всего выражают различие между мировоззрением Антуана и взглядами Кардонне.

Кардонне — деспот в своей семье; отношения Антуана к его дочери согреты любовью и одухотворяются взаимным пониманием. Кардонне все подчиняет своим стремлениям, даже на своего сына смотрит прежде всего с точки зрения успехов своего предприятия. Между тем, достаточно, чтобы «ночь была неизвестна и чтобы путник имел вид христианина», чтобы ему был оказан сердечный прием у Антуана де-Шатобрена. Когда Эмиль случайно во время непогоды попадает в замок, Антуан встречает его следующими словами: «Для того чтобы исполнить долг гостеприимства, мне незачем знать ваше имя и ваш характер. Вы путешествуете, вы в этом краю чужеземец, захваченный адским нечастьем у ворот моего дома: вот ваше звание и ваши права. Ваш вид мне нравится, и я убежден, что за свое доверие я буду вознагражден тем, что оказал услугу прекрасному человеку». Холод деловитости и тревога лихорадочной деятельности царят за столом у Кардонне. Мир и любовь придают особенное очарование обедам у Антуана. Его рыцарская любезность и светский тон, его способность видеть в человеке прежде всего человека, а не годную или негодную машину, — все это создает в доме Антуана атмосферу, составляющую резкий контраст с атмосферой цифр и сухой деловитости в доме Кардонне.

Если при изображении представителей аристократии Жорж-Санд проявляет склонность к идеализации, то ее рабочие и крестьяне являются настоящими рыцарями без страха и упрека. Жан — философ в крестьянском наряде. В лице Жана с первого его появления перед нами не живой человек, не бедняк, ищущий прежде всего средств к существованию, а гордый представитель народа, его идеолог, человек, одаренный творческой, артистической натурой. Только такой необыкновенный и сдва ли в те времена существовавший крестьянин позволял автору яснее оттенить свои идеи, показать особенно ярко, как тяжело должен был чувствовать народ то «счастье», которое предуготовлял ему промышленный строй жизни. «Вы богаты, а я бедный, но это не резон, чтобы я служил первому

встречному», — говорит Жан Эмилю, который встретился с ним у замка во время грозы и просил проводить за приличное вознаграждение.

Как в истории Антуана автор хотел обрисовать положение дворянства, так судьба Жана — живая картина бедственных условий, в которых находились крестьяне и рабочие. Но несчастья Жана не столько результат его низкого положения, сколько следствие его прямоты и гордости. Он хотел помочь своему больному другу и послал ему три бутылки вина, добыв его контрабандой и не оплатив пошлиной. Он не умеет лгать и унижаться, он верит, что о чистых побуждениях следует заявлять открыто, и его присуждают к штрафу в 500 франков; он не может уплатить такой суммы, его скромное имущество продано, и он — нищий. Страдая от голода, он выстрелил из ружья убивает в лесу зайца. Браконьерство запрещено, он присужден к тюремному заключению, но ему удается вырваться из рук жандармов, и он находит приют в замке у Антуана. Обедневший дворянин и скрывающийся от полиции крестьянин становятся неразлучными друзьями. Такова история Жана.

Этого человека судьба сталкивает с Кардонне, и их столкновение едва ли не самое любопытное и поучительное место романа. Разговор Кардонне и Жана раскрывает основную тенденцию автора. Прельщенный умом и энергией Жана, привыкший оценивать всякого человека с точки зрения своих предприятий, Кардонне при первом знакомстве с Жаном соображает, какую огромную выгоду извлек бы он из этого человека, если бы сделал его руководителем работ в своем предприятии. Условия, которые предлагает Кардонне, даже слишком заманчивы для бедного крестьянина, но Жан не соглашается. «Я доставлю тебе свободу и уплачу за тебя штраф... Ты будешь за это работать в моем предприятии, ты будешь руководить им». — «Работать в вашем предприятии, которое послужит могилой для стольких людей. Хорошо, но пока я буду отрабатывать свой долг вам, кто будет кормить меня?» — «Я, я увеличу на треть твое содержание». — «Трети мне мало, я должен одеться, у меня нет ничего». — «Хорошо, я удвою твое содержание». — «Мне придется работать все дни года?» — «Кроме воскресений». — «Это-то я знаю. Но я хочу иметь два или хоть один день в неделю, чтобы отдаваться своей фантазии. Мой дом продан, я хочу построить себе новый домик по своему вкусу, по своей идее. Вот для чего мне нужен один свободный день в неделю». — «На это я ни за что не соглашусь, у тебя не будет своего дома, не будет своих орудий, ты будешь спать у меня, ты будешь есть у меня, ты будешь пользоваться только моими орудиями, ты...» — «Довольно, я понял: я буду вашею собственностью, вашим рабом; благодарю вас, сударь, мне больше нечего здесь делать».

Мысль этого диалога понятна. Кардонне может согласиться на всякие условия, он может дойти в своих уступках до того, чтобы повысить заработную плату вдвое против существующих цен, но предоставить рабочему распоряжаться хоть небольшой частью своего труда в свою пользу, оставить известный простор его творческим способностям, позволить ему овладеть орудиями производства,



Жорж-Санд

это значит в глазах Кардонне поколебать самые коренные основы существующего порядка, разрушить до основания тот строй, который так заботливо создавала крупная буржуазия. Критики, указывающие на ходульность жорж-сандовских крестьян и рабочих, могут ссылаться на чудака Жана. Редко какой рабочий его времени отказался бы от заманчивых предложений Кардонне, и, может быть, никому из этих подневольных людей не пришло бы в голову мотивировать свой отказ таким странным образом. Но это не лишает роман Жорж-Санд его важного культурно-исторического значения. Чуткая писательница коснулась самого больного места капиталистической формы производства, она подметила его в то время, когда язвы крупной промышленности еще только начинали раскрываться. Главная язва этого строя в ее глазах не в том, что одни работают, а другие проводят время в праздности, и даже не в том, что материальные блага распределяются с поразительной неравномерностью. Ужас положения в том, что гибнет живая душа, что свободное существо превращается в автомат и у человека отнимают его высший дар — его право творить. Эта сторона дела должна была особенно глубоко затронуть писательницу, которая начала свою литературную деятельность апологией прав женского сердца и до конца жизни не переставала требовать прежде всего простора для развития личности. Если Жорж-Санд оказалась неудачным проповедником социалистических идей, если она наивно сблизила Антуана и Жана, если ее уму рисовался прекрасный идиллический союз старой аристократии и крестьянства, то не следует забывать, что в то время взаимные отношения общественных групп не определились с достаточной ясностью, и даже мыслители, поставившие себе прямой задачей осмыслить совершающиеся события, не могли, как мы видели на примере сенсимонистов, создать определенных теорий.

Критики, которые, подобно Каро, вычеркивают из литературного наследия, оставленного романисткой, *«Le péché de monsieur Antoine»*, *«Le Meunier d'Angibault»* и другие социалистические романы, забывают, что в этих романах увековечены все типы переходной эпохи: и представители феодальной аристократии, и капиталисты-предприниматели, и утописты, и крестьяне, и рабочие; что самая неопределенность стремлений этих героев характерна для той эпохи, когда новые общественные группы еще только складывались.

Жорж-Санд к концу жизни сама отказалась от роли проповедницы. Революция 48-го года произвела сильное впечатление на писательницу, достопамятные июньские дни потрясли ее. Подобно Руссо, она чувствует потребность уйти от борьбы и гроз и ищет спасения на лоне природы. Она хочет дать отдых воображению, повернувшись лицом «к идеалу покоя, невинности и грез». «В те дни, когда зло приходит вследствие взаимного непонимания и ненависти между людьми, призвание художника состоит в том, чтобы прославлять кротость, взаимное доверие, дружбу и напоминать людям зачарствелым или павшим духом о том, что чистота нравов, нежность чувств и первобытная справедливость все еще

живут, или могут жить, на свете. Не в прямых намеках на совершающиеся бедствия, не в призывае и без того волнующихся страстей заключается путь к спасению; нежная песнь, звук деревенской свирели, сказка, убаюкивающая маленьких ребят без страха и страдания, будут более действительны, чем изображение действительных зол, раскрашенное густыми красками преувеличенного вымысла».

Более ста лет отделяют нас от того момента, когда впервые увидала свет Аврора Дюпен, и три четверти века — от периода разгара ее литературной славы. Не все вопросы, волновавшие писательницу, отошли в область истории. Еще не завершилась борьба женщины за свои права, еще не прекратилась та форма «эксплоатации человека человеком», язвы которой вскрывала знаменитая романистка. Она освещала эти вопросы, как умела: от социальной проповеди переходила к чудным картинам сельской идиллии, из борца превращалась в пессимиста, из романтика — в научного исследователя. Она не имела четкого классового сознания. Но все разнобразие ее настроения проникнуто одним общим чувством — горячою любовью ко всем, кому не нашлось места за ирреальным столом жизни. Она искала обездоленных под всяkim платьем и во всех общественных группах, и их страдания находили в ее лице яркого живописца. Она не примкнула вполне ни к одной из социальных теорий, быстро сменивших друг друга в течение ее почти полувековой деятельности, но основная цель их — создание общественного строя на началах справедливости — нашла в ней пламенную и вдохновенную поборницу, и ее имя занимает почетное место не только в истории литературы, но и в истории общественного сознания.

X.

Реалистическое направление в литературе. — Огюст Конт и позитивное направление в философии. — Главные черты реализма. — Роль писателя. — Замена чувства и фантазии научным анализом. — Детальность и фактическая точность. — Форма. — Тип нового писателя. — Бальзак. — Основные черты его характера и особенности его литературного творчества.

«Вы берете человека таким, каким он представляется вашим взорам; а я чувствую в себе призвание изображать его таким, каким хотела бы видеть». В таких словах определила Жорж-Санд разницу между собою и своим знаменитым современником Бальзаком. И эти слова являются лучшим определением нового литературного направления, шедшего на смену романтизму.

Что такое реализм?¹ Это прежде всего поэзия фактов, — поэзия, отречившаяся от погони за «идеалом» и признающая действительность. Победа реализма над романтизмом обусловлена торжеством науки над фантастикой. Реализм в литературе был знамением общего переворота, совершившегося в умах европейского общества. В

¹ «На мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс, Письмо Гаркисе, Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», стр. 163), — Ред.

философии реализму сопутствует возникновение позитивной школы. Мы уже знаем, что в средние века царила теологическая форма мышления, которая предполагает, что вселенная управляется высшей силой, одаренной жизнью и сознанием, — силой, сотворившей вселенную и создающей все явления: теологическая форма мышления не предполагает каких-нибудь неизменных законов последовательности, управляющих явлениями; все зависит от воли верховного существа. За теологическим периодом следовал метафизический; общество перестает объяснять явления волей существа, стоящего вне мира; метафизическая форма мышления предполагает, что в каждой вещи живет особая сила, одушевляющая ее, что природе присущи стремления и склонности; именно, эта форма мышления допускает объяснения вроде того, что природа боится пустоты, благодаря чему поднимается вода в насосе, что природа не делает скачков и т. д.

В тридцатых годах начал выходить «Курс позитивной философии» (Огюст Конт), и эти годы следует считать эпохой возникновения позитивизма. Как и всякое учение, позитивизм возник не сразу: у Канта были предшественники. Еще Бэкон высказал идеи, лежащие в основу позитивной философии, но только Конт (1798—1857) впервые разработал новое учение с надлежащей полнотой и потому справедливо носит титул отца позитивной философии. Суть этой философии сводится к следующему. Нам недоступна и неизвестна сущность природы явлений; мы никогда не узнаем первичных деятелей и конечных причин явлений; мы познаем только самые явления, феномены, да и то наше знание о феноменах не абсолютно, а относительно; мы не знаем ни сущности, ни даже действительного способа возникновения факта, но мы познаем отношения, существующие между явлениями; эти отношения постоянны, т. е. всегда одни и те же при одних и тех же обстоятельствах. Постоянны сходства, связывающие явления между собой, и постоянная последовательность, объединяющая их в виде предшествующих и последующих, называемых законами этих явлений. Эти законы и есть то единственное, что мы можем познать относительно явлений («Огюст Конт и позитивизм». Статьи Милля, Спенсера и Л. Уорда, М., 1897, стр. 8). Позитивизм, таким образом, объявил решительную войну теологии и метафизике, провозгласив бесплодными их усилия отыскать причины явлений и их сущность. Позитивизм отказывается от постижения какой бы то ни было высшей воли, управляющей миром, как отказывается от познания таинственных сил, живущих в самих вещах; он принимает видимые явления как существующие факты и при помощи опыта и наблюдения устанавливает существующие между ними отношения. Конт считает такой научный метод самым плодотворным, так как он дает в руки человека сильное оружие для улучшения жизни и социальных условий. «Всякое предвидение явлений и всякая власть над ними зависят от знания их последовательности, а не от тех понятий, которые мы можем составить себе об их внутренней природе. Мы предвидим какой-либо факт или какое-нибудь явление посредством других фактов, являющихся его приз-

наками, потому что опыт показал нам, что они всегда предшествовали этому факту. Таким образом, всякое предвидение и всякое действие возможны были лишь постольку, поскольку человеку удавалось узнать последовательность явлений. Ни предвидение, ни это знание, сила, полученная из опыта, не могут быть приобретены никаким иным путем» («Огюст Конт и позитивизм», стр. 9).

Как позитивная философия отказалась от мистических стремлений, так и реалистическая литература отрепшилась от неясных исканий. Реализм идет от мира явлений к внутреннему миру поэта, тогда как романтизм был устремлением сознания от внутреннего мира поэта к миру вещей. Реализм занят изображением явлений, он берет человека и жизнь такими, как они есть, и старается отрешиться от всякой идеализации, от изображения несуществующего, фантастического мира, от мира грез, куда уносились в своих мечтах романтики, неудовлетворенные действительностью.

Реализм был такой же революцией по отношению к романтизму, какою этот последний явился в свое время по отношению к классицизму. Прежде всего научное направление в литературе повлияло на отношение писателя к изображаемым явлениям. В эпоху господства классицистического направления писатель должен был подавлять свою творческую волю во имя правил; вкус придворного общества, законы, изданные академией, были высшим мерилом для писателя; романтизм поднял личность поэта на неслыханную высоту; его фантазию и каприз он поставил над вкусами толпы и над правилами эстетиков, его иллюзию — над действительным миром. Писатель-реалист отказался от всяких рационалистических построений, так же как и от своих личных пристрастий и вкусов. Он подходит к действительности, далекий от книжных предубеждений и свободный от изменчивых настроений; он подходит к действительности объективно; подобно зоологу и ботанику, он с одинаковым вниманием изучает все явления; для естествоиспытателя равно дороги и вековые древесные гиганты с роскошной листвой и липкие водоросли, величавые цари зверей и еле заметные насекомые; так и для реалиста-писателя одинаково важны и дворцы королей, и хижины нищих, и возвышенные душевые движения, и низкие побуждения; герой и злодей, подвиги альтруизма и мелкие повседневные заботы — все это равнозначные, равно нужные документы. Подобно Корнелю и Расину, писатель-реалист также подавляет свои внутренние порывы, но на этот раз во имя точности и правдивости изображения.

С изменением роли писателя должны были пасть и главные двигатели романтического творчества: кульп чувства и фантастика. Недовольные рассудочным характером предшествующей литературы, романтики выдвинули кульп чувства и фантастики. Но реализм отверг кульп чувства как помеху, препятствующую объективному изображению действительности. Реализм поставил на место фантастики научный анализ. Реалистическая литература не только собирает факты: она старается отыскать отношения между ними, установить законы этих отношений; литература становится

союзницей науки. Таким образом, подобно позитивной философии, реализм простирает свое предвидение вдали линии постольку, поскольку наблюдения над явлениями жизни и над человеческой психологией позволяют переходить от частностей к общим законам. Только в этих пределах проявляется личность писателя; его политические и социальные воззрения складываются как вывод из фактов. Цанте воспринял идеал всемирной священой монархии по традиции и потом, согласно с этим идеалом, обрекал людей на казни или награждал их райским блаженством. Писатель-реалист сначала изучает ад и рай жизни, а уже затем строит выводы, создает свои политические и социальные идеалы. Бальзак испытывает несколько странниц, чтобы объяснить, что такое «возвратный счет», и показать весь ужас банкирской операции, именуемой этим именем и запутывающей в сети несчастного должника. Писатель-реалист может быть человеком партии, но лишь в таком смысле, в каком можно быть последователем той или другой научной школы. Писатель-реалист, подготавлиющий в своем произведении факты жизни под известные выводы, нарушает законы реализма в такой же степени, в какой ученый отступает от истинно-научных требований, извращая факты в пользу той или другой теории.

Другая черта реализма — детальность изображения и разнообразие областей, затрагиваемых литературой. Усвоив истинно-научную объективность и осторожность, писатель-реалист стремится собрать как можно больше документов и описать их как можно полнее. Никогда история не знала таких плодовитых писателей, как в эпоху расцвета реализма. Десятки, сотни томов нередко являлись наследием, которое оставлял писатель. Сочинения Бальзака составляют целую библиотеку.

Новое направление и новые задачи, которые поставила себе литература, не могли не отразиться на внешней форме ее. Расширив до невероятных пределов область литературы, сделав достоянием ее все явления видимого мира, реализм стал во враждебные отношения к тем литературным формам, которые налагают стеснения на писателя. Стихотворная форма все более и более утрачивает свое значение, а роман, самый свободный вид литературного творчества, становится самой излюбленной формой писателей-реалистов; в рамки романа легко укладывается и детальное описание, и научное исследование, и лирическое излияние; роман нередко превращается в ученую диссертацию, а эта последняя — в интересный роман. Сближение науки и литературы нигде не проявилось так ощущительно, как в новом романе.

Реалистическое направление в литературе вполне отвечало научным и материалистическим запросам прозаического века. Оно породило новый тип писателя, создало новую атмосферу и новые условия литературной деятельности; оно свело писателя с неба на землю; «печать тайны» исчезла с его чела, он окунулся в гущу жизни и борьбы; его творчество начинает котироваться на бирже, как всякие другие ценности; литературная профессия перестает быть чем-то обособленным; в литературу устремились все, кто искал

славы и богатства; призвание, вдохновение, прозорливость, сближавшие поэта с пророком, находят себе надлежащую оценку все в более и более тесном кругу; энергия, трудолюбие, кропотливое изучение жизни и научные знания приобретают все большее значение в литературной карьере писателя. Расширение сферы захвата литературы требует увеличения числа литературных работников, и на литературной ниве начинается конкуренция умов и талантов, начинается борьба со всеми приемами промышленной конкуренции. Недостаток таланта вознаграждается настойчивостью, умением уничтожить соперника, интриганством. Деньги, ставшие высшим критерием всех ценностей, нивелировавшие все, из чего складывалась жизнь промышленного века, явились могучими двигателями и литературной карьеры. Писатель, в жизни которого слава и нищета являлись часто неразлучными спутниками, начинает уступать место новому типу писателя, который легко переводит степень своей известности на денежные знаки. Литература стала средством заработка. Поэт, живущий в облаках, отдающийся чистому вдохновению без примеси земных мыслей, — этот поэт становится редкостью; такой тип сохраняется среди людей богатых, совершенно независимых в материальном отношении; но это редкий тип. Писатель нового времени живет на улице, и даже величайшие таланты, творцы гениальнейших созданий, даже гордые избранныки, с высоты своего духовного превосходства видящие тщету славы и презирающие суд толпы, смешивают свое чистое вдохновение с испарениями улицы. Толпа, раскупаящая произведения писателя, влиятельный книгоиздатель, заинтересованный в сбыте этих произведений, фельетонист большой популярной газеты, этот раб и царь улицы, одновременно и льстивый служитель, и талантливый выразитель, и неограниченный законодатель ее вкусов, — вот с какими элементами приходится считаться писателю нового времени. Даже такой поэт, как Бодлер, этот наиболее яркий представитель «чистого» искусства, отравлен дыханием улицы. Ни признание избранных, ни хвалебные строки В. Гюго не могли вознаградить поэта за жестокую критику в тех сферах, где выдавались официальные дипломы на славу и талант. И всего замечательнее, что эта критика не только «бьет по карману», удручет не только тем, что лишает заработка и убивает литературную карьеру, — она наносит удар и поэтическому самочувствию. Поэт, встреченный нападками критики и ропотом толпы, начинает и по существу сомневаться в своем призвании; он скорбит не только о том, что лишается удобств, которые дает успех и признание толпы, — он перестает верить в себя и правоту своего дела. Стоит вслушаться в горькие жалобы Бодлера по поводу нападок на его «Цветы зла», и мы убедимся, что не оскорбленное самолюбие, не сознание материального ущерба — главные мотивы этих жалоб; в них слышится сомнение современного человека, неразрывными узами связанныго с общею жизнью, не умеющего даже в самооценке освободиться от установленных критериев, от признанных судилищ.

Первая половина XIX века не знает более яркого типа подобно-

го писателя, чем Оноре Бальзак¹, которого справедливо называют отцом современного реализма. Его жизнь — живое воплощение тех условий, в которых находился европейский и особенно французский писатель XIX века.

Он родился в Туре 16 мая 1799 года. Его наследственные склонности, его детство и последующая жизнь — все содействовало тому, чтобы сделать из этого человека истинного сына материалистического века, типичного представителя принципа борьбы за существование, расчетливо распределяющего свои силы для того, чтобы достигнуть наибольшей продуктивности в наименьшее время. Отец Бальзака, могучая, здоровая натура, совмещал в себе одновременно римлянина, галла и гота, обладая главными свойствами, присущими этим трем расам — отвагой, терпением и физическим здоровьем. Он был материалистом по инстинкту. Физическое улучшение человеческой породы было его любимейшей идеей. Он негодовал на то, что вступление в брак не ограничено никакими условиями, что молодая пара, вступающая в брак и предназначеннная к продолжению рода, не подвергается никакому освидетельствованию, и в брак вступают рахитики, чахоточные, идиоты. Не только физиология, но и социология должны притти на помощь улучшению человеческой породы. Бальзак-отец много думал над проблемами социологии. Он думал перекроить человечество при помощи выво-

1 «Бальзак, которого я считаю гораздо более крупным художником-реалистом, чем все Золя прошлого, настоящего и будущего, в своей «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского «общества», описывая в виде хроники нравы, год за годом, с 1816 до 1848 года, все усиливающейся пажим поднимающейся буржуазии на дворянское общество, которое оправилось после 1815 г. и опять, насколько это было возможно (*tant bien que mal*), восстановило знамя старой французской политики. Он описывает, как последние остатки этого образцового для него общества постепенно погибли под натиском вульгарного денежного выскочки или были развернуты им; как *grande dame*, супружеские изменения которой были лишь способом отстоять себя, вполне отвечавшим тому положению, которое ей было отведено в браке, уступила место буржуазной женщине, которая приобретает мужа для денег или нарядов: вокруг этой центральной картины он группирует всю историю французского общества, из которой я узнал даже в смысле экономических деталей больше (например, перераспределение реальной (*real*) и личной собственности после революции), чем из книг всех профессиональных историков, экономистов, статистиков этого периода, взятых вместе. Правда, Бальзак политически был легитимистом. Его великое произведение — непрестанная элегия по поводу непоправимого развала высшего общества; его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание. Но при всем этом его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставляет действовать аристократов, мужчин и женщин, которым он глубоко симпатизирует. Единственные люди, о которых он говорит с нескрываемым восхищением, это его наиболее ярые противники, республиканские герои *Cloître Saint Merri*, люди, которые в то время (1830—1836) были действительно представителями народных масс. То, что Бальзак был принужден итии против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он в и д е л неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он в и д е л настоящих людей будущего там, где в это время их только можно было найти, это я считаю одной из величайших побед реализма, одной из величайших особенностей старика Бальзака» (Ф. Энгельс, Письмо Гаркнес, Сб. «Маркс и Энгельс об искусстве», стр. 164). —Р е д.

дов естествознания. Он не признавал сострадания и любви; физическое здоровье было его идеалом, и все слабое и вредное подлежало уничтожению. Равносторонность его поразительна; оставшиеся после него мемуары трактуют о самых разнообразных предметах, об обманутых девушких, о средствах борьбы с грабежами и убийствами, о бешенстве и т. д. На самого себя он смотрел прежде всего как на материал, нуждающийся в физическом уходе; он всячески поддерживал равновесие своих жизненных сил, строго соблюдал те правила, которые считал гигиеническими. И действительно, в течение всей своей жизни он ни разу не обращался к врачу, не заплатил ни одного су аптекарю и прожил до девяноста лет.

Если моцная фигура трезвого и грубого отца отразилась в сыне своими наиболее выдающимися чертами, если отцу Оноре обязан своим интересом к физиологии, своим чисто физическим вниманием к человеку, то этим явлением нельзя объяснить другой стороны бальзаковской натуры, именно его наклонности к мистицизму, его мечтательности, доходящей до болезненности. Эти черты объясняются влиянием матери. Религиозная женщина, постоянно погруженная в мистические размышления, г-жа Бальзак составила библиотеку из произведений С. Мартена, Сведенборга, Я. Бёма, и сын ее Оноре, обладавший необыкновенно страстью к чтению, жадно поглощал эти книги. Отец Оноре был сангвиником, мать его — первою женщиной; сын обладал нервным сангвиническим темпераментом. Отец его был жителем Лангедока, мать — парижанкой, и если по отцу Оноре был южанином, то благодаря матери в него перенесли черты, свойственные жителям мировой столицы, центра культуры, роскоши, наук и искусств.

Биография Бальзака не сложна. Это — биография миллионов даровитых честолюбцев, стекающихся в Париж, изредка выплывающих на поверхность житейского моря, но по большей части погибающих в бессильной борьбе с его бурными волнами. Он получил первоначальное образование в разных коллегиях; уже в турской коллегии он мечтал о славе, еще не зная, на каком поприще он достигнет ее. В 1814 году его отец получает место в Париже. Семья Бальзаков переезжает сюда, здесь Оноре оканчивает курс в коллегии; отец требует, чтобы сын посвятил себя юридической карьере, но Оноре решает твердо посвятить себя литературе. Вскоре семья уезжает из Парижа, и Бальзак остается один, почти без поддержки, со своими мечтами. На чердаке, в бедной небольшой комнате, из окна которой открывался вид на крыши и трубы соседних домов, честолюбивый карьерист строит планы покорения великой столицы. Он бродит по кладбищу Лашез и мечтает о судьбах великих людей. Он отдаётся литературе, потому что она кажется ему кратчайшим путем к славе; он видит ее возрастающее значение, и в письмах к сестре не раз упоминает, что во время политических кризисов роль писателей будет огромна и литературная известность может открыть ему путь к великому политическому влиянию. Но по мере того как разрастаются его мечты, растет и пропасть, отделяющая мечту от действительности. Слава и богатство — в мечтах, нужда

и долги — в действительности. Жаждя быстрого обогащения становится чисто физическою потребностью.

В этот период складываются основные черты его характера, которые делают его типичным представителем XIX века. Он — преемник Бомарше, он — прожектор и делец. То он мечтает найти серебро в сардинских копях, которые разрабатывали римляне, и хочет уехать в Сардинию; то он производит опыты над веществом для фабрикации бумаги; то нападает на идею дешевых изданий, и первый выпускает в свет сочинения Мольера и Лафонтена в одном томе; то, наконец, заводит типографию и словолитию. Но времена изменились; сказочная карьера Бомарше не была теперь таким легким делом, как в прошлом веке. Жизнь осложнилась, число конкурирующих увеличилось; Бальзак разоряется и впадает в неоплатные долги. Прожекторство — это первая черта Бальзака, и она скажется в его произведениях. Леопарди бессилен бороться с жизнью, Байрон живет доходами с родового имения; ни один из них не способен к делячеству, к добыванию денег. Бальзак — делец прежде всего.

Вторая черта Бальзака — ремесленный характер его литературной деятельности и его колossalная трудоспособность. Он не аристократ-белоручка, а рабочий. Его труд — одновременно и его нравственное удовлетворение и его средство к жизни. Он обедал в шесть часов вечера и вскоре после этого ложился спать. После полуночи он вставал и тотчас же садился за свой письменный стол. До утра его перо легко и быстро скользило по бумаге, и однообразный скрип его нарушал гробовую тишину ночи. Рано утром он принимал ванну, в которой оставался около часа, погрузившись в свои размышления, после чего выпивал чашку кофе без сахара и снова садился за работу, от которой не отрывался до полудня, в это время он завтракал, причем завтрак состоял из свежих яиц всмятку и чашки тоже черного кофе без сахара. После завтрака снова работа, неустанная, беспрерывная, до шести часов. В этой напряженной работе, отнимавшей 16—17 часов в сутки, Бальзак провел большую часть своей жизни. Нужда не покидала Бальзака всю жизнь; мысль о деньгах, о долгах, о поддержании равновесия в своем бюджете проходила красною нитью через все его действия. Отсюда та важная роль, которую играет в его произведениях бюджет его герояев. При появлении нового лица в романе Бальзак почти всегда сообщает точные сведения об его доходах или об его заработка. Мы всегда знаем, сколько франков находится в кошельке героя. Если последний зашел пообедать в ресторан, Бальзак не забудет сообщить, сколько он уплатил по счету, не забудет напомнить о сумме, которой расплатил герой до обеда, и о том, с чем он вышел после обеда. Мы почти всегда знаем, из чего складываются расходы героя, знаем, сколько он платит за квартиру, во что обходятся ему костюмы, какую часть его бюджета поглощает его стол и т. д. Каждая лишняя траты героя, каждое его увлечение, обошедшееся дорого, каждый проигрыш в карты уже порождают в нас тревогу; мы физически ясно чувствуем его затруднительное положение; мы начинаем ломать голову

над тем, как ему выпутаться из этого положения, точно мы сами попали в него; мы строим планы и создаем различные комбинации, припоминаем всех знакомых героя, которые могут ссудить его, принимаем в расчет все средства, к которым он может прибегнуть, готовы предостеречь его, если он нападает на комбинацию, которая нам представляется невыгодной, и указать ему другой выход, более удобный с нашей точки зрения. Бальзак и его творчество — воплощение капиталистического века. Деньги царят над его романами; они напоминают о своей могучей власти в то время, как великосветская красавица совершаet свой туалет и мечтает о своем возлюбленном; звон монет и шелест банковых билетов слышатся в горячей статье газеты; об их несокрушимую силу разбиваются честолюбивые мечты даровитого юноши, грезящего о славе; их жадно считает хозяйка меблированных комнат, в которых ютятся бедняки; они — самое точное и верное мерило родительской любви старика Горио, сокращающего свой и без того скромный бюджет и покупающего этим сокращением счастье своих нарядных дочерей; звон этих же монет громче всего говорит об эгоизме его дочерей, один выезд которых нередко стоит годового бюджета старика. Деньги — нераздельный элемент, органическая часть современной общественной жизни, как кислород — необходимое условие нашего физического существования. Никто не постиг этого страшного значения денег так глубоко, как Бальзак.

Эгоизм — главный двигатель в том обществе, которое изображает Бальзак. Он видит мрачные стороны капиталистического строя, мрачные стороны свободной конкуренции, превратившей общественную жизнь в сплошную борьбу за существование¹. Царство наоживы — царство эгоизма и грубых материалистических чувств. Жаждя наоживы или мысль о житейских удобствах и наслаждениях заставляет даже самых даровитых писателей продавать свое перо первому встречному. Бальзак выводит временами и идеальных героев: у него встречаются честные учёные, как Даниель д'Артез, идеальная любовь, как любовь Евы и Давида в том же романе «Погибшие мечтания», трогательное родительское чувство, как чувство Горио в «Le père Goriot», но эти проявления благородства тонут в море эгоизма и лжи, царящих в обществе. Бальзак — истинный сын буржуазной монархии, монархии лавочников и фабрикантов. Он никогда не пытался создать систему социального строя, как Сен-Симон или даже Жорж-Санд, бросавшаяся от одной теории к другой. Он прежде всего практик; его сочинения переполнены резкими и

¹ «В своем последнем романе «Крестьяне» Бальзак, вообще замечательный по глубокому пониманию реальных отношений, метко изображает, как мелкий крестьянин даром совершаet всевозможные работы для своего ростовщика, чтобы сохранить его благоволение, и при этом полагает, что ничего не дарит ростовщику, так как для него самого его собственный труд не стоит никаких затрат. Ростовщик в свою очередь убивает таким образом двух зайцев зараз. Он избавляется от затрат на заработную плату и все больше и больше опутывает петлями ростовщической сети крестьянин, которого все быстрей разоряет отвлечением от работ на собственном поле» (К. Маркс, «Капитал», т. III, стр. 36, Партизdat, 1936). — Ред.

остроумными нападками на недостатки законодательства, судопроизводства и администрации.

Но подобно многим своим современникам, он обращает свои взоры к прошлому и ищет спасения в клерикализме и абсолютизме. Ему трудно видеть, что злоупотребления и недостатки, вызывающие его недовольство современной ему Францией, царили еще в большей степени в ее прошлом. Притом мысль о необходимости авторитета, о неограниченном господстве церкви и королевской власти вполне согласовалась с его представлениями об эгоизме и борьбе страсти, как единственных основах жизни; только сильная узда может сдержать дурную человеческую натуру; только страх перед адом и полицией принуждает человека обуздывать свои страсти. Бальзак был склонен к клерикализму и монархизму, но не во вкусе Бональда или де-Местра, проводивших свои реакционные идеалы через все стороны жизни. Бальзак не всегда чувствовал связь между своими общими политическими представлениями и частными взглядами. Бональд резко порицает развод, понимая, что признание этого, на первый взгляд второстепенного, явления образует брешь в его системе. Между тем Бальзак не удержится, чтобы не высказать горькую фразу по адресу богачей, поглощающих заработки бедняков, забывая, что это частное замечание при строго логическом развитии мыслей может столкнуться с его антидемократическими тенденциями, с его сочувствием привилегиям. У Бальзака не было ясных положительных социальных или политических идеалов. Но он один из величайших бытописателей и вместе с тем сатирик общества реставрации и июльской монархии. Обнаруживая язвы аристократии и буржуазии этой эпохи, он, сам того не сознавая, давал ценный материал в руки отнюдь не тех мыслителей, которые следовали за Бональдом и де-Местром. Он сыграл ту роль, которая часто выпадает на долю обличителей: они выставляют напоказ зло, но не им принадлежит честь открытия средств против этого зла. Со свойственною ему проницательностью он предвидел будущее и предсказывал его с изумительной точностью. После торжества буржуазии, господство которой началось с июльской революции, подымутся народные массы. Но этот ясный и верный взгляд на совершающиеся события несколько не побуждал Бальзака следовать за ходом истории. Его идеалом оставалась неограниченная власть, авторитет, могущий обуздывать личные честолюбия, частные интересы и народные волнения во имя вечного принципа божественного порядка и общего блага.

Мы выяснили отношение Бальзака к современному обществу, отметили те черты его творчества, которые создавались под влиянием капиталистического строя, развития денежного обращения и свободной конкуренции. Необходимо указать далее, как повлиял на Бальзака второй фактор — успехи естествознания и других наук.

Бальзак был учеником Сент-Илера и перенес в свои произведения точные научные методы. Он изображает своих героев не как поэт, улавливающий лишь характерные черты, а как физиолог, анатом,

натуралист, не упускающий ни одного признака. Его первая черта, родившая его с настоящим ученым, — необыкновенный дар наблюдательности. Наблюдение, по его словам, стало для него интуицией. Эта интуиция делала его способным жить жизнью того индивидуума, который занимал его. «Когда я между одиннадцатью и двенадцатью часами вечера, — рассказывает Бальзак, — встретил однажды рабочих, возвращающихся из Комедии, я пошел за ними по бульварам с особенной охотой. Сначала они говорили о пьесе, которую видели, но мало-помалу перешли к своим делам. Оба супруга говорили о предстоящей на следующий день трате денег; они обсуждали этот вопрос во всех деталях; тут слышались жалобы на дороговизну картофеля, и на бесконечно длинную зиму, и на вздорожание земли; энергично указывалось на то, как много следует булочнику. Эти рассуждения захватывали, заражали; натура каждого раскрывалась постепенно в выразительных словах. Слушая их, я сливался в одно целое с их жизнью; я физически ясно ощущал, как их лохмотья покрывали мою спину, как ноги мои обувались в их дырявую обувь; их желания, их нужды — все это переселялось в мою душу, а моя душа в свою очередь сливалась с их душами. Это был сон бодрствующего человека. Вместе с ними негодовал я на начальников мастерской, которые их тирили, и на негодяев, которые не раз прогоняли их, не заплатив денег. Покинуть свои привычки, стать не собою, упиваясь силой своего воображения, и добровольно вести эту игру было для меня наслаждением» (D o c t e u r C a b a n é s, B a l z a c i g n o r é, Paris, 1899).

Другая чисто научная особенность бальзаковского творчества — это необыкновенная последовательность, соответствие всех частей, всех деталей изображаемого явления. Можно сказать, что он перенес в литературу закон Кювье о *соотношении органов*. Кювье достаточно было одной кости, одного зуба, чтобы восстановить весь организм, которому они принадлежали; известный орган может принадлежать только известному виду; животное, пользующееся известными способами добывания пищи, должно обладать известным строением челюстей для разрываания добычи, известными органами передвижения для ее похищения, известными мускулами, чтобы держать ее, и т. д. Между всеми органами существует соответствие и гармония, и каждый орган может принадлежать только известному типу. Этот метод Бальзак перенес в сферу психологии. Известная обстановка, известные привычки, особенности речи, мелочи костюма — все, вплоть до жестов, взглядов, движений, находится у него в строгом соответствии. Как Кювье по зубу и кости мог восстановить все органы животного, так для Бальзака достаточно какой-нибудь части мебели или принадлежности платья, чтобы воссиять все свойства их обладателя. Он доходит в этом отношении до невероятного; в каждом своем романе он помнит до мелочей расположение комнат, где живут и действуют его герои, помнит, где стоит каждая вещь; он знает все туалеты героини, никогда не заставит ее надеть платье, которое заранее его воображение не поместило в ее гардеробе; малейший диссонанс в жизни и поступках

героев поразит его, как хорошая хозяйка дома изумится, увидав в своем буфете блюдо, которого она не приобретала. Существует бесконечное количество анекдотов об этой способности Бальзака. Нередко он говорил о своих героях: «этот отличается трудолюбием и добросовестностью; я убежден, что он будет счастлив и богат», или: «от этого ничего хорошего нельзя ожидать, так как он заведомый негодяй»; он ходил озабоченный по целым дням, как чадолюбивая мать, когда приходилось приискать подходящего жениха для какой-нибудь юной героини, а однажды избегал все улицы Парижа, читая все вывески и ища для одного из своих героев имени, которое отвечало бы его характеру. Особенно характерен рассказ Жюля Сенда, который говорил Бальзаку о своей больной сестре. Романист выразил свое сочувствие огорченному брату, а затем прибавил: «однако вернемся к действительности и поговорим об Евгении Гранде».

Научная манера Бальзака сказывается далее в необыкновенном обилии сведений, которые он сообщает в своих романах, и в привычке изображать историю и происхождение каждого явления. Описывая опыты одного из своих героев над выделкой дешевой бумаги, он с точностью настоящего ученого бумажного фабриканта сообщает историю предшествовавших попыток, обнаруживает большие знания относительно выделки бумаги; у него нетрудно встретить самые подробные сведения относительно банкирских операций, относительно антикварного, архитектурного дела; в его романах мы найдем и толкование статей закона, и указания относительно военного дела, и объяснение мод и пр. и пр.

Наконец, Бальзак — истинный ученый по своей систематичности. Он не довольствуется наблюдением, правильным расположением частей, обилием фактов; он, как настоящий ученый, стремится к обобщениям, он ищет законов. Добыв «величайшее собрание документов о человеческой природе», как выразился о нем Тэн, Бальзак стремился превратить этот материал в законченное здание. В 1836 году он вбежал однажды в комнату своей сестры и тем радостным голосом, каким он всегда говорил о своих новых, часто фантастических проектах, объявил, что он «готовится стать гением». Бальзак задумал соединить в одно целое все уже появившиеся и все будущие свои романы. Так возникла его «Comédie humaine», единственный в своем роде литературный памятник. Предисловие к «Человеческой комедии» ясно свидетельствует о том, насколько дух научной систематизации владел тогдашними умами. Спор Кювье и Сент-Илера приковал к себе внимание всего образованного мира. Спор этот, как известно, сводился к тому, что Кювье признавал в животном царстве несколько типов, из которых каждый ничем не связан с остальными, между тем, по учению Сент-Илера, у всех животных ясно обнаруживается единство органического строения (*unité de composition organique*); все разнообразные виды животных суть только вариации общего типа, видоизменения, получающиеся в зависимости от условий среды. При тогдашнем состоянии науки истина, открытая Сент-Илером, была последним пределом, кото-

рого достигло естествознание. Она была скорее предчувствием будущих успехов науки, чем точно обоснованной истиной. Только в 1859 году, уже после смерти Бальзака, вышло знаменитое «Происхождение видов» Дарвина, сделавшее эпоху в науке. Эта истина имела не только специальное естественно-научное значение: она оказала огромное влияние на человеческую мысль вообще, ей принадлежит великая культурная роль: она заменила идею творения идеей эволюции. Всякий пробел в наших знаниях раньше заполнялся мыслью о вмешательстве высшей сверхъестественной силы; теперь воцаряется новая идея непрерывности, мысль о последовательных, незаметных трансформациях, благодаря которым все вещи из безразличного, неопределенного, примитивного состояния проходят различные стадии, образующие космическую, геологическую, затем биологическую эволюцию и завершающиеся тем, что составляет предмет исследования Бальзака, именно — социологической эволюцией (Paul Flat, *Essais sur Balzac*, Paris, 1893, стр. 6).

В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак заявляет, что еще до спора между Кювье и Сент-Илером он открыл тот же закон относительно человеческого общества. Общественные разновидности создаются в зависимости от условий воспитания, семьи и пр., так же, как животные разновидности — в зависимости от условий среды. Солдат, рабочий, чиновник, тунеядец, политик — такие же виды человека, как морж, корова, осел, ворона и т. д. — видоизменения общего животного типа. Его «Человеческая комедия» должна была послужить объяснением этой идеи. Он изменил имена действующих лиц в написанных уже романах, так что одни и те же герои появляются в целом ряде произведений; он создал грандиозное царство. Вся Франция его времени встает перед нами в этом колоссальном труде, с разными провинциальными городами, с Парижем и деревней, с префектурами и судами, с тюрьмами и семейными домами. Это в одно и то же время и этнографический трактат, и статистическое исследование, и картина быта, и политическая история эпохи. «Данте, — говорит Брандес, — соединил в «Божественной комедии» в один фокус мироизречение и жизненный опыт средних веков, его честолюбивый соперник намеревался с помощью двух-трех тысяч живых образов, из которых каждый являлся представителем сотни других, дать полную психологию всех общественных классов Франции и, таким образом, косвенно и всей своей эпохи» («Романтическая школа во Франции», пер. под ред. Лучицкой, т. VIII, стр. 153).

Нам остается сказать еще об одной черте Бальзака, этого, быть может, самого характерного выразителя материалистического и научного духа своего времени. Он — дитя Парижа, он — сын этого гигантского города, в течение двух веков бывшего законодателем мод, собиравшего в свои стены все высшие создания искусства и наук, сосредоточившего внутри себя все соблазны роскоши и наслаждений, развившего ночную кипучую жизнь улицы. Нигде нет такого простора честолюбцам, нигде нет такого контраста пышной расточительности и вониющей нужды, нигде невозможно в такой

степени осуществление наяву волшебных снов и старых сказок о превращении нищих в богачей, о переселении из жалких хижин в великолепные дворцы. Неудивительно, что рядом с материалистическими взглядами и эгоистическими инстинктами Париж развивает склонность к мечте и иллюзии, доходящей до галлюцинации. Потребность роскоши и блеска становится болезнью. Человек бедный, но с ненасытными желаниями, готов пойти на все, чтобы найти забвение от своей будничной обстановки и серенькой жизни. «Взгляните на Париж вечером, — говорит Тэн, — зажигается газ, бульвары наполняются, театры кишают публикой, толпа ищет наслаждений; она устремляется всюду, где вкус, слух, зрение предугадывают наслаждение, наслаждение утонченное, искусство, — та нездоровая кухня, которая возбуждает, а не питает, которую расчет и распущенность создали для пресыщения и разврата; все удовольствия, даже умственные, заключают в себе что-то чрезмерное и едкое; притупленный вкус ищет новых возбуждений» (Н. Тайе, *Nouveaux essais de critique*, Paris, 1896, стр. 57). Не имея средств удовлетворять эту постоянно растущую жажду наслаждений, человек ищет забвения в искусственном возбуждении. Отсюда та поэзия опьянения, которая возникает в крупных центрах и находит своих главных представителей в Париже в лице болезненных гениев вроде Бодлера, самого даровитого, как увидим, певца этой нездоровой жажды, этой мучительной неудовлетворенности.

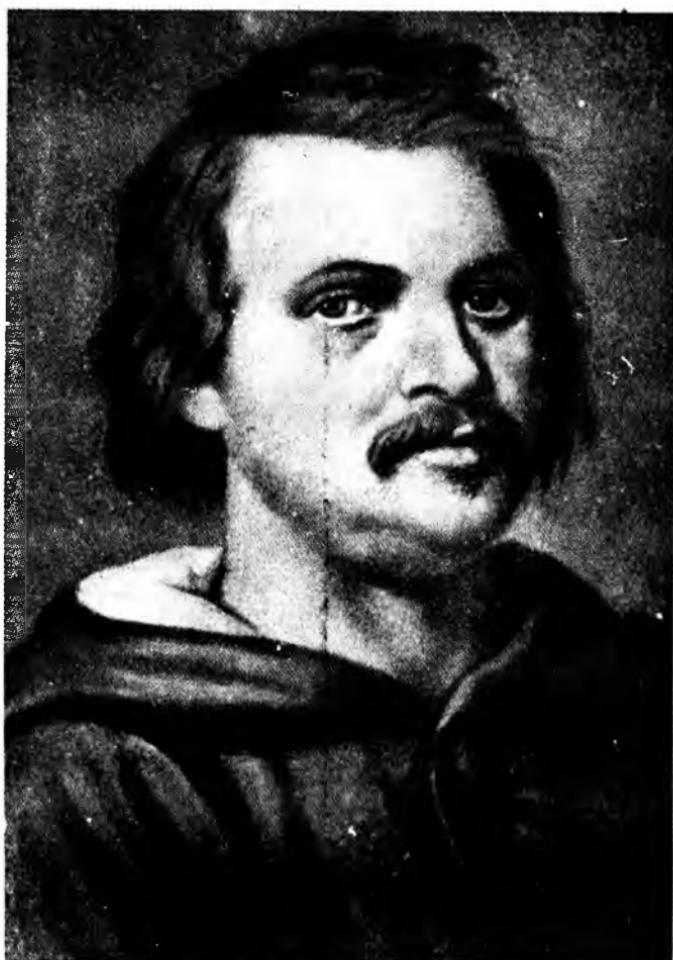
Бальзак не только родоначальник реализма и естественно-научного романа, — он до известной степени провозвестник этой больной поэзии больших городов. Его могучая натура не всегда могла выдержать борьбу с гигантом Парижем. Он не раз бессильно падал в этом лихорадочном беге даровитых соперников, мчащихся за славой и богатством, и тогда он искал спасения в нездоровых иллюзиях и возбуждающих средствах. Даже в своих денежных проектах он иногда терял грани, отделяющие действительность от фантазии. Биография Бальзака полна рассказов об этих быстрых переходах его от неумеренных надежд к отчаянию и обратно. Однажды, в минуту нужды, он дошел до того, что совершенно ясно нарисовал себе картину, как к нему явился миллионер и говорит: «ваше перо стбйт моих миллионов, вам нужны деньги, располагайте моим кошельком»; он мысленно освобождается от долгов, его литературная слава растет; вот он выбран в академию; далее он — пэр Франции, министр. А имя щедрого банкира, спасшего для мира гения, благодарное потомство впишет бессмертными буквами на страницы истории.

Подобно Бодлеру, Бальзак искал спасения в возбуждающих средствах, он даже испробовал раз действие гашиша. Он сам описал свое состояние во время опыта в письме к Ганской (от 23 декабря 1845 года): «Я не пережил тех феноменов, о которых мне говорили. Мой мозг оказался до того сильным, что потребовалось, как мне потом сказали, усилить дозу; я услыхал небесные голоса, узрел дивные картины; я видел золотые украшения и картины Салона в феерическом блеске. Но сегодня утром после пробуждения я все еще сплю и чувствую, что тишен силы и воли». Бальзак не повторял

этого опыта и никогда не одурял себя опиумом и гашишем, как это делал Бодлер. Постоянное возбуждение и искусственную бодрость поддерживало в Бальзаке кофе. Этот напиток стал его любимцем, к которому он проявлял необычайное внимание и интерес. Он сам приготовлял его с изумительной заботливостью; все мелочи приготовления он тщательно обдумывал; с педантической строгостью относился он к количеству и температуре воды, к продолжительности кипения. Кофе приготавлялось несколькими способами, и каждый имел свое название: кофе, приготовленное одним способом, Бальзак пил натощак, изготовленное другим — употреблял после обеда и т. д. Дорожа каждой минутой своего времени, Бальзак, однако, никому не доверял покупку кофе и всегда лично отправлялся за ним в магазин. Он, как выразился о нем кто-то, жил 50 000 чашками кофе и умер от 50 000 чашек кофе.

Это искусственное возбуждение, эта способность к болезненным иллюзиям отразились на произведениях Бальзака. Рядом с ученым в нем уживался мистик и большой мечтатель, рядом с реалистом — романтик. Реальные картины нередко переплетаются у него с мистическими. Один из типичнейших романов этой категории — «Шагреневая кожа». Это — яркая картина парижской жизни и истории одного из тех молодых людей, которые, очертя голову, бросаются в ее омут. Не выдержав ее искушений, измученный бедностью и неудовлетворенными желаниями, герой решается на последнее средство — самоубийство. Но случайно он приобретает кусок кожи, обладающий чудесным свойством: ничто, ни огонь, ни железо, не может истребить ее, и ее владелец может исполнить любое свое желание. Но всякий раз, когда чудесная кожа осуществляет какое-нибудь его требование, она уменьшается в своей величине, а с ее исчезновением должна прекратиться и жизнь ее обладателя. Это — символическое изображение той мысли, что наслаждение и счастье не даются безнаказанно, удовлетворение желаний скижает человека, и смерть сторожит того, кто рвет неумеренно цветы счастья.

При помощи тяжелого труда Бальзак расплатился с долгами, но ему никогда не удалось достигнуть богатства. Литературная известность, которую он, наконец, завоевал, не избавила его вполне от материальных забот, и до конца жизни он не мог добиться совершенного обеспеченного положения. Конец его жизни ознаменовался странным событием, гармонирующими со всею его странною жизнью. В 1850 году, за несколько месяцев до смерти, Бальзак женился. Эта странная свадьба произошла в Бердичеве. Бальзаку было пятьдесят лет, его невеста была несколько моложе. Этот поздний брак был завершением продолжительного и несколько необычного романа. Бальзаку было тридцать лет, когда однажды он получил анонимное письмо от одной польской аристократки Ганской, урожденной графини Ржевуской. Между Бальзаком и незнакомкой завязалась переписка, не прекращавшаяся много лет, изданная к столетней годовщине рождения писателя в виде большого тома («*Lettres à l'étrangère*, 1833—1842, Paris, 1899). После первого



Оноре Бальзак

свидания Бальзак почувствовал себя «опьяненным любовью». В начале сороковых годов Ганская овдовела, но еще несколько лет не могла состояться свадьба, и только перед самой кончиной Бальзаку удалось, наконец, ввести в свой дом ту, которую он любил издалека в течение шестнадцати лет.

XI.

Герои «Человеческой комедии». — «Отец Горио». — Растиньяк. — Иравы парижской аристократии. — Вотрен. — Тип *parvenu* XIX века. — «Погибшие мечтания». — Литературные нравы. — Исповедь Лусто. — Люсень и его карьера. — «Евгения Гранде». — Денежный мир. — Скупец. — Женские типы у Бальзака. — «Тридцатилетняя женщина».

Нет никакой возможности охарактеризовать не только всех, но даже главных героев «Человеческой комедии». Достаточно остановиться на некоторых из них, чтобы показать, как ярко умел Бальзак осветить душу современного человека.

Растиньяк — типичнейший из этих героев. Бальзак родился в тот самый год, когда умер Бомарше. *Le roi est mort, vive le roi!* Дух авантюризма, жажда приключений и славы, находившие в средние века выход в разбойничьих набегах и рыцарских походах, нашли себе иной исход в эпоху благоустроенных городов и организованных государств: честолюбцы и авантюристы стремятся теперь к мирным захватам под эгидой законов и стеснительных обычаев. История Бомарше — это история такого мирного завоевателя в XVIII веке; Растиньяк — заповедатель XIX века. Его история — история восторгов, купленных ценой унижений, история материальных побед, за которые заплачено тяжелыми компромиссами. Это — эпопея эфемерного счастья и нравственного падения, новая форма старой сказки о Fauste, продавшем душу за мирские блага.

Евгений де-Растиньяк, отпрыск обедневшей старинной фамилии, прибыл в Париж изучать право. В меблированных комнатах г-жи Воке судьба сталкивает бедного студента с беглым каторжником В отреном и старым чудаком дядей Г о р и о. Его происхождение открывает ему двери салона виконтессы д-р-Боссеан, где собираются слизки парижского общества, и Растиньяк становится центром, к которому сходятся нити, соединяющие роскошные палаццо Сен-Жерменского предместья с меблированными комнатами в улице св. Женевьевы. У старого Горио две дочери. Он безумно любит их. Он дал им по восемьсот тысяч приданого; он выдал их за аристократов; одна из них стала графиней Ресто, другая — баронессой Нюсинген. Себе он оставил немного. Но аристократические салоны под веселым наружным блеском таят немало незримых трагедий; картины графини Ресто и баронессы Нюсинген не раз появлялись у дверей меблированных комнат г-жи Воке, и блестящие дочери седого Горио с рыданиями и слезами отчаяния выпрашивали у отца остатки его сбережений, чтобы распутать интрижки, о которых не должны были знать их мужья. И старик со слезами умиления и радости отдавал все, что имел; все выше и выше перемещался он во владениях г-жи Воке, избирая

более дешевый этаж; все беднее становилась обстановка его жилища, все более жалким его наряд. И дочери отплатили тем ужасным эгоизмом, тем наивным, беспощадным непониманием человеческого горя, которые возможны только в высшем парижском свете. Он умер нищим, и два бедных студента должны были похоронить его на свой счет. Перед смертью он звал своих дочерей, он кричал, как безумный; он то проклинал их, то нежно молил их о прощении; он страстно прижимал к сердцу медальон с их волосами. Но они не явились,— они были заняты своими делами: во время его ужасной агонии баронесса Нюсинген уезжала на бал из своего дворца, и когда Растиньяк пламенно умолял ее поехать к отцу, когда он рассказал ей, что ее сестра, графиня Ресто, перед смертью выпросила у Горио последние деньги, чтобы оплатить заткненное золотом платье, тогда Дельфина Нюсинген прослезилась, но и только. «Я подурнею», подумала она: страшная мысль перед балом,— и слезы ее сразу высохли.

Растиньяк — связующее звено между улицей св. Женевьевы, где еще существует искреннее чувство, и Сен-Жерменским предместьем, где золотом и шелком прикрыты бессердечие и эгоизм. Париж, это море соблазнов, и юный студент с чистой душой, — не трудно догадаться, кто из двух противников выйдет победителем. Нигде могущество соблазна, притягательная сила огромной столицы, разлагающей все, что попадает в сферу ее тлетворного влияния, не обнаруживается так ярко, как в романе *«Le pèrè Goriot»*.

Все влечет в пропасть Растиньяка; отовсюду он слышит одни и те же речи, разбивающие иллюзии его юности; поступки окружающих гармонируют с этими речами. Робко входит он в первый раз в подъезд дома Ресто. Презрительные взгляды слуг, видевших, как он пешком прошел по двору, и не слыхавших стука кареты у ворот, возбуждают в нем ярость, и он выносит эти взгляды с холодным бешенством человека, решившегося восторжествовать во что бы то ни стало. Появившись у виконтессы Боссеан, он застал там ее любовника, маркиза д'Ажу да, и разница между его костюмом и изысканным платьем светского льва была так велика, что Растиньяк не мог не почувствовать ее. «Неужели, — подумал он про себя, — нужно непременно иметь бешеных лошадей, ливреи и груды золота, чтобы добиться взгляда парижанки!» Демон роскоши ужалил его в самое сердце, горячка наживы, жажда золота разлились по его жилам; у него пересохло горло.

Унижение было его первым впечатлением в свете. Уязвленное самолюбие впервые усыпило в нем лучшие чувства, которые жили в нем до сих пор. Слова виконтессы Боссеан, которую он застал в страшном горе (ее любовник, маркиз д'Ажу да собирался покинуть ее и жениться на девице Ропифид) и которая только поэтому на минуту сбросила с себя маску царственного величия, — слова этой надменной властительницы салонов, звучавшие почти горьким признанием, были для Растиньяка первым наставлением, первым уроком в той светской школе, которая ведет к успеху и богатству: «Чем хладнокровное будете вы рассчитывать, тем дальше уйдете. Будьте безжалостны, и вас будут бояться. Смотрите на мужчин

и женщин не иначе, как на почтовых лошадей, которых вы можете загнать на каждой станции. Но если у вас есть искреннее чувство, спрячьте его подальше, как сокровище, чтобы никто и не догадывался о нем. Иначе вы погибли. Вы сделаетесь не палачом, а жертвой. В Париже успех — все; это — ключ к власти. Если женщины решат, что вы человек умный, даровитый, мужчины этому поверят, если вы их сами не разуверите. Вы можете желать чего угодно, вы имеете доступ всюду. Тогда вы узнаете, что такое свет: сорище плутов и обманутых». И эти же мысли, как демон-искуситель, шептывает ему беглый каторжник Вотрен, предвидящий успехи изящного и красивого студента и думающий воспользоваться им для своих целей. Он понял, какие чувства клокотали в самых глубоких тайниках души Растиньяка. Он подстерегает его в минуты уныния и неудач и подсказывает ему мысли, которых он и сам не может изгнать из своего сердца. Он беспрестанно рисует перед ним непривлекательные картины честного, но серого пути и величественные перспективы бесчестной, но быстрой карьеры. Он читает в сердце Растиньяка, как в открытой книге; он подсказывает ему доводы против внутреннего голоса; дает ему логическое оружие против возражений совести. Он всегда возле него со своим кошельком; он выбирает трудные минуты и с циническим злорадством смотрит на нравственное падение студента, когда тот не в силах бороться и берет в долг деньги, предложенные ненавистным аргусом. Он скромно отступает в сторону в моменты нравственного возвышения Растиньяка, и только зловещий, насмешливый взгляд его глаз свидетельствует о том, что он умеет терпеливо ждать минуты торжества и его жертвы не избежать искусно расставленных сетей. «Выскочить в люди — вот задача, которую стараются разрешить пятьдесят тысяч молодых людей — все в вашем положении, — говорит он Растиньяку. — И вы единица в этой сумме. Подумайте, какие усилия потребуются от вас, какая ожесточенная предстоит борьба! Вы будете ножирать друг друга, как пауки!.. Принципов нет, а есть события, и законов нет — есть только обстоятельства, а умный человек подтягивается к ним, чтобы потом торговать ими по-своему... Иорок теперь в силе, а таланты редки. Честность никуда не годится. Надо врезаться в эту толпу, как бомба, или прокрасться в нее, как язва... Бранитесь же вволю, — продолжал Вотрен в ответ на негодующий возглас студента, — я вам прощаю, это так понятно в ваши годы. Только подумайте хорошенько о моем предложении. Придет время, и вы поступите хуже. Пуститесь любезничать с какой-нибудь хорошенькой женщиной и будете брать от нее деньги. Небось об этом и не подумали? А как же иначе добиться вам успеха, если вы не будете извлекать выгоды из вашей любви? Нет раскаяния в грехах. Добротель неделима. Закон назначает двухмесячное тюремное заключение франту, который в одну ночь отнимает у ребенка половину его состояния, и каторгу бедняку, укравшему билет в тысячу франков. Вот ваши законы! Презирайте же людей и высматривайте петли, сквозь которые можно пролезть из сети законов. Вся тайна крупных состояний, возникших без всякой видимой причины, не-

пременно кроется в каком-нибудь преступлении — забытом, потому что оно чистенько обработано».

«Отбрось совесть!» — об этом твердят ему и завистливые взоры светских франтов, когда он уже близок к тому, чтобы стать любовником баронессы Нюсинген, и красивые безделушки прелестной квартиры, устроенной для него баронессой, когда он действитель но стал ее любовником, и игорный дом, где ему повезло в первый раз, и тысячи других капканов, расставленных в Париже для уловления юных умов и сердец.

И он начинает слушаться этого голоса. Он забирает последние деньги нежно любящей матери и сестер; эти деньги сперва жгут ему руки, но когда в Тюильри он становится предметом общего восхищения, он забывает о том, что обобрал близких людей и на их трудовые деньги купил свой изящный костюм. «Над головой его проносится тот демон, которого так легко принять за ангела, сатана с нестрыми крыльями, сеющий рубинами, мечущий золотые стрелы на фронтоны дворцов, одевающий женщины в пурпур, облекающий троны в нелепую пышность, хотя они были так просты первоначально; он внимал богу этой пустозвонной суеты, миншуру которой мы принимаем за символ могущества». Он беспрестанно поднимается и падает. Как только деньги попадают в его карман, он становится самоуверенее, взгляд его делается прямым и смелым; еще «накануне, смиренный и робкий, он снес бы от других удары, — сегодня он готов ударить хоть первого министра»; он уже забыл, что значит слово нужда, «ему принадлежит весь Париж!» Мы видим, как Растильяк приобретает те привычки, которые культивируются условиями жизни большого города и которые до сих пор остаются столь характерными для молодых людей этого типа. «Бедны они или богаты, у них никогда нет денег на нужное и всегда много — на прихоти. Расточительные на все, что получается в кредит, они скучны на все, за что надо платить тотчас. Студент бережет шляпу больше фрака: портной верит в кредит, шляпник же благодаря малой ценности его товара — самое несговорчивое существо в мире». Мы видим, как Растильяк вдыхает постепенно атмосферу лжи. Он понял, что баронесса Нюсинген способна поехать на бал, даже перешагнув через труп отца, но он не решился сказать ей этого и поехал вместе с нею. Светское воспитание уже приносило плоды, он уже любил эгоистично. «Она никогда не простит мне, если я докажу, что был прав в этом случае», подумал он.

Бальзак нарисовал потрясающую картину нового авантюриста. В предшествующем столетии Бомарше мог шутя делать свою сказочную карьеру. В XIX веке число искателей славы и богатства возросло, борьба осложнилась и приняла трагический отпечаток, и Бальзак прав, говоря, что «бедный студент в борьбе с Парижем (и со всякой столицей, прибавим мы от себя) — один из самых драматических сюжетов современной цивилизации».

«Отец Горио» — это картина большого света, изображение его язв, тлетворной атмосферы, губящей всякое чистое чувство, всякое благородное побуждение.

В «Погибших мечтаниях» перед нами другой мир, мир журналистов и поэтов. В мире аристократов гибнет благородное сердце, журнальная атмосфера убивает мысль, разворачивает ум. Эта среда таит в себе еще большие притягательной силы; прощать, в которую увлекает она, еще глубже. Там торгают чувствами, здесь — пером.

Герой «Погибших мечтаний» Люсьен — талант и красавец. Подобно Растиньяку он тоже прибыл из провинции искать счастья в Париже. Его карьера началась также с унижения. Провинциальная аристократка, привезшая его в столицу, бросает Люсьена после его первого неудачного дебюта в высшем свете и увлекается пожилым изящным франтом. Люсьен попадает в кружок Артеза, в котором втихомолку скромно работает истинно-научная мысль. Люсьен увлекается сначала Артезом и его приятелями, но вскоре перед ним встает та же дилемма, что и перед Растиньяком: медленный путь честной умственной работы или быстрый успех уличного фельетониста. Там — бедность, тяжелый труд и умственные наслаждения, здесь — могущественное влияние и сила, возможность мстить врагам, богатство и дешевая популярность. Люсьен, очертя голову, бросается на второй путь. Его шумный успех и быстрое падение обусловливаются его дарованиями и отсутствием выдержки. Он гибнет потому, что, несмотря на свой несомненный литературный талант, он, в конце концов, просто эпикуреец, ленивый и жаждущий наслаждений. Это — не писатель в великом значении этого слова, не служитель идеи, обладающий цельным миросозерцанием и стремящийся направить общество на тот путь, который кажется ему истинным. Он принадлежит к числу тех писателей, о которых принято выражаться: «владеет пером». Он пробует себя во всех видах литературной деятельности, смотря по надобности, и почти всегда имеет успех. Он умеет, не задумываясь, по заказу написать хлесткую театральную рецензию; никто не может сравниться с ним в искусстве «разделать» противника; он пишет недурные сонеты, создает блестящий исторический роман, над которым поработал много и добросовестно; в минуту нужды он опускается до того, что по заказу одного книгопродавца пишет куплеты для модных паневигриков, и куплеты эти могли бы сделать честь профессиональному куплетисту; он умеет, наконец, написать две одинаково горячие, но прямо противоположные по мысли, статьи, причем в одной из них звучит «благородное» возмущение по поводу того, почему поются панегирики в другой. Люсьен выпил чашу наслаждений и яд унижений в Париже и вернулся на родину опозоренный, преследуемый ненавистью врагов, потеряв единственное существо, искренне любившее его, — актрису Корали, на которую его враги перенесли свою ненависть и каждый выход которой встречали издевательствами враждебные Люсьену органы печати.

Карьера Люсьена во многих отношениях напоминает карьеру Растиньяка. Надменная виконтесса на минуту обнажила свою душу перед студентом. Учителем Люсьена при первых шагах его является типичный представитель журнальной богемы Стефан

Лусто. Он рассказал ему о своих благородных порывах и о своем печальном разочаровании. «Бедное дитя мое, и я, как вы, приехал сюда с сердцем, полным мечтаний, движимый любовью к искусству, побуждаемый непреодолимыми порывами к славе». Но его мечты скоро разбились о суровую действительность и он посвящает Люсьена в закулисную жизнь литературного мира; никто, кроме посвященных, не знает «странной одиссеи, при помощи которой достигается то, что, смотри по таланту, зовется модой, именем, известностью, знаменитостью, благосклонностью публики». Для того чтобы сделаться драматургом, не надо таланта и даже протекции. «Если у вас есть возможность заставить говорить, что у *jeune premier* одышика, что у первой актрисы фистула в каком угодно месте, что у субретки такой запах изо рта, что мухи дохнут на лету, то вашу пьесу поставят завтра же». Он живет шантажом. Книгопродавцы присыпают по несколько экземпляров книг для отзыва, театры — по несколько билетов на спектакли. Эти книги, эти билеты делятся между издателями и рецензентом и продаются ими. Как бы ни были хороши книги, как бы ни были замечательны пьесы, без этой дани их подвергнут беспощадным насмешкам. Актрисы платят за похвалы, но более ловкие — за критику: они больше всего боятся молчания. Критика, написанная для того, чтобы вызвать опровержение, лучше оплачивается, чем сухая похвала, забытая на следующий день. «В качестве наемного убийцы идей и репутаций промышленных, сценических и литературных я зарабатываю пятьдесят эюю в месяц, — говорит Лусто, — я могу продать роман за пятьсот франков, и меня уже начинают звать грозой». И он открывает Люсьену ожидающую его печальную перспективу. Репутации создаются книгопродавцами и фельетонистами. Дивные создания истинной поэзии встают в грязь завистливыми соперниками, и хватит ли у автора терпения ждать, пока воспрянут его творение. его оценят и оно будет жить уже для вечности? «Вы будете писать, — говорит Лусто Люсьену, — вместо того, чтобы действовать, вы будете петь вместо того, чтобы сражаться, вы станете любить, ненавидеть, жить в ваших книгах; но, храня свои сокровища ради стиля, свое золото и пурпур ради создаваемых вами образов, вы будете ходить оборванным по парижским улицам, счастливый тем, что, соперничая с общественною жизнью, вы создали существо, равное Адольфу, Корине, Клариссе, Рене или Манон; вы испортите себе жизнь и желудок, дабы даровать жизнь этому созданию, — и что же вы увидите? — что оно будет оклеветано, предано, продано, брошено в лагуны забвения журналистами, погребено вашими лучшими друзьями».

Бальзак не только нарисовал картину журнального мира, его нравственную деморализацию и пути, которыми совершается литературная карьера. В «Погибших мечтаниях» он описал столкновение неиспорченной души с этими губительными условиями литературной деятельности, подобно тому как в «Отце Горио» изображено столкновение чистого сердца с тлетворным влиянием аристократических салонов. Процесс постепенного нравственного падения,

торжество низких инстинктов и усыпление добрых — одна из любимых психологических тем Бальзака. Мы видим все типичные моменты этого падения. Совершая первый крупный компромисс, покидая кружок Артеза для уличной прессы, Люсьен обманывает сам себя, он бросается в омут с возвышенными целями, он докажет, что можно остаться чистым в грязи и сохранить высокие помыслы среди низких интересов и стремлений, он внесет свет в эту тьму — обычное жалкое утешение слабых душ! Мы видим Люсьена и в тот момент, когда он впервые обращает печатное слово в орудие личной мести; пасквиль на его врага Шатле, полный яда и низких намеков, доставляет ему тайное наслаждение. Мы видим, как рука Люсьена лихорадочно водит пером, а в это время голова его занята мыслью о гонораре, который он получит за свое продажное перо. Мы видим, как этот даровитый ум мучается над сочинением куплетов, как нужда все крепче сжимает его в своих тисках, как, наконец, тщеславие доводит его до самого тяжелого падения: он становится ренегатом, из грозного врага правительства, врага, которого побаивались министры, он превращается в льстивого и горячего защитника господствующей партии. И снова он мечтает стать выше обычных условий, он думает, что можно и в другом лагере сохранить верность хоть некоторым прежним взглядам. Действительность скоро разочаровывает его. Политические партии нетерпимы; его заставляют решительно отречься от прошлого, бесповоротно скрежечь то, чему поклонялся, поклониться тому, что скигал. Он воочию убеждается, как трудно сидеть на двух стульях. Сначала за ним ухаживают, ему льстят, его совесть усыпляют похвалами и заманчивыми обещаниями; аристократическая партия пускает в ход все чары светского искусства, чтобы овладеть даровитым членом оппозиции. Но когда он больше не нужен, когда он окончательно скомпрометирован в глазах своих бывших соратников и для него не может быть возврата, над Люсьеном смеются. Его заставляют написать злую статью по поводу книги Артеза, который в тиши и бедности создавал великий труд, в то время как Люсьен переживал лавры и тернии своей быстрой карьеры. «Растерзать» Артеза — это было выше его сил. Он отказался. Роялисты возмущались. Ему объявили, что «у новообращенного нет своей воли». Ему приходилось выбирать между Королем и Артезом, и Люсьен решил. «Бедный поэт воротился домой со смертью в душе; он сел у камина и прочел книгу д'Артеза, одну из самых лучших в новейшей литературе. Он ронял слезы на страницы, он долго колебался, но, наконец, написал насмешливую статью, какие он умел так хорошо писать; он обонялся с книгой, как дети с пойманными птичками: они им оципывают перья и замучивают их». Но когда он снова перечел книгу, он не выдержал, все добрые чувства пробудились в нем, и в полночь он прошел к дому, где жил д'Артез, и увидел в окна, как «трепещет чистый и робкий огонек, на который он так часто поглядывал с чувством удивления, заслуженного благородным упорством этого поистине великого человека». Какое роковое злоупотребление умом! — воскликнул д'Артез, когда убитый горем и стыдом Люсьен дал ему прочесть статью.

В таких ярких красках изобразил Бальзак нравственное падение журналиста. В судьбе Растиньяка и Люсьена деньги имели роковое значение, но оба героя не были рабами наживы; для них деньги были все-таки средством, а не целью. Бальзак не был бы самим собой, если бы не создал типа Гранде. Старик Гранде — воплощение скупости. Каждая эпоха имеет свою господствующую мерку счастья и вырабатывает свои средства к его достижению. Всякая работа имеет своих гениев и артистов, своих спортсменов. Гранде именно такой гений наживы, он — жрец искусства для искусства, он любит деньги ради них самих и часто забывает о той силе и власти, которые даются деньгами. Мир, над которым царит Гранде, — мир банкиров и предпринимателей. Они толпятся в доме Гранде, сомюрского миллиардера, как хищные волки около добычи. Эта добыча — дочь Гранде, Евгения, единственная наследница его миллионов. Ничто не нарушает монотонной жизни этого мрачного дома. Г-жа Гранде и ее дочь ведут замкнутую жизнь; старая служанка Иппета, слепо преданная своему господину, строго следит за каждым куском сахара, отпускаемым к чаю. Но вдруг необычайное событие потрясает всю эту тихую жизнь, приводит в волнение эту небольшую армию, так идеально дисциплинированную железной волей старика Гранде и слепо идущую к одной цели — к завоеванию миллионов. Брат Гранде, богатый парижский коммерсант, обанкротился и пустил себе пулю в лоб, предварительно прислав в Сомюр своего единственного сына. Изящные манеры, красота и парижский костюм Шарля производят сильное впечатление в Сомуре. Евгения влюбляется в него. Горе Шарля пробуждает ее от сна, в котором она находилась; она впервые задумывается над значением денег, она отдает Шарлю свои личные сбережения, он уезжает в Индию искать счастья, поклявшись Евгении в вечной любви. Когда старый скряга узнает о поступке дочери, он приходит в ярость, происходит ужасная сцена, жизнь в доме становится невыносимой, и г-жа Гранде, не вынесши страданий дочери и своих собственных, умирает. Вскоре за ней следует в могилу и сам Гранде, и Евгения остается владелицей двадцати миллионов. Между тем Шарль разбогател; труды и торговля убили юношеские мечты и благородные порывы; он женится на какой-то маркизе, а Евгения, целые годы жившая надеждой на его возвращение, узнав об этом, выходит без любви замуж за некоего Крюшо, давно уже алчно смотревшего на ее миллионы.

Старик Гранде — главная фигура романа. Он гениален, он далеко раскинул свои сети; он почти безошибочно предвидит падение и повышение бумаг, увеличение и уменьшение цен на товары. «Я падул их всех, — сообщает он однажды своим домашним. — Вино паше продано! Голландцы уезжали сегодня утром; я пошел гулять около их трактира, как ни в чем не бывало. Тот, которого ты знаешь, подошел ко мне. Все виноградчики прикались, спрятали вино, хотят подождать. Мне и дела нет, я не меняю. Мой голландец был в отчинии, и все вижу! Мы торгуемся; сходимся, по сто экю за бочонок, половину на чистые. Через три месяца цены понизятся. —

Последнее было произнесено тихо, но с такой глубокой, злой иронией, что, если бы сомюрцы, собравшиеся в это время на площади и толковавшие о сделке старика Гранде, услышали слова его, то задрожали бы от ужаса. Панический страх понизил бы цены на пятьдесят процентов». «Знаете, почем ходит теперь золото в Анжер? Я хочу сейчас послать», — говорит ему в другой раз банкир де-Грассен. — «Не посыпайте, — отвечает Гранде, — и без вашего золота там довольно: я ваш искренний друг и не посоветую вам дурного». — «Да ведь червонец ходит 13 франков 50 сантимов». — «Было так, а теперь...» — «Да откуда же так скоро достали столько золота?» — «Я почью ездил в Анжер», — сказал Гранде, понизив голос. Банкир обомлел от изумления.

Но он гениально-изобретателен не только тогда, когда речь идет о наживе. Он любит борьбу ради нее самой. Он, не ударивший нальца о палец, чтобы отвратить дуло пистолета от виска своего брата, хотя мог спасти его, — он энергично принимается за устройство его дел после его самоубийства, он хочет спасти его честь и облегчить горе Шарля. Было бы жестокой ошибкой заподозрить скрягу в добрых побуждениях. Нет, он просто только что закончил цикл своих операций, ему хотелось новой деятельности, «недоставало ници духу, недоставало занятия, движения». Он хотел спасти честь брата и покончить с его кредиторами, не истратив ни гроша; он является в роли спортсмена, азартного игрока. Ему хочется посмеяться над парижанами; он, провинциал, уничтожит их, втопчет в грязь, раздавит; он, старый бочар, заставит трепетать их. Он веселится, как боевой конь, заслыпавший звук трубы. Он пускает в ход все пружины; люди, как марионетки, приходят в движение по его желанию, и блестящий план осуществляется. Гранде — спаситель чести разоренного дома, благодетель Шарля, и притом даром, — из его миллионов не убавилось ни одного су!

Гранде жесток и беспощаден; сострадание и любовь неведомы ему; он глубоко презирает людей, не верит в благородство и видит только низменные побуждения. Его тешат местные богачи, увивающиеся за ним и мечтающие женить своих сыновей на его дочери; он втайне готовит им удар и с торжествующим злорадством думает об их разочаровании. Он видит насквозь людей, и ему доставляет наслаждение видеть, как они запутываются в сети, подобно тому как кошка наслаждается бесплодными стараниями мыши вырваться из ее когтей. Для него нет несчастных случайностей, он не признает ошибок. Его состояние стоило ему дорого, и он искренно презирает тех, кто не умеет бороться. Его не трогает отчаяние Шарля. «Обанкротиться — это значит сделать самую низкую подлость, самое черное дело. Разбойник на большой дороге честнее банкрота: он головой рискует, а банкрот... Брат мой обесчестил навеки своего сына». Банкротство, устроенное плутовством и бесстыдством, и банкротство, как следствие непредвиденного стечения злосчастных обстоятельств, равно преступны в его глазах. Он уважает только успех, он ценит волков и презирает овец, он чувствует почтение к эксплоататорам и презрение к жертвам. Перехитрить всех и каждого

то и потом презирать простаков — в этом могущество и гордость скряги. «Скупец понимает терзания нищеты, он постиг агнца, ведомого на заклание, эмблему умирающего с голода. Скупец сначала откормит своего агнца, обнежит его, потом его режет, потом его жарит, потом его ест, по правилам, терпеливо, методически. Презрение и золото — вот насыщенный хлеб для скупого».

В лице Гранде Бальзак нарисовал самый мрачный тип торжествующей буржуазии. В его аристократах и журналистах есть, по крайней мере, красота и поэзия; их борьба полна страсти и движения. Гранде сух и однообразен. Сделки и цифры закабалили его и его близких. Он говорил мало; у него был мягкий, ласковый, жадный взгляд василиска; в целом его фигура выражала «тихость сомнительную, холодную честность и эгоизм скупца». Одежда его была всегда одинакова. В 1820 году он одевался так же, как и в 1791. Платье его было из толстого сукна, сапоги толстые с медными застежками. Сосредоточив все силы на увеличении своего состояния, он утратил вкус ко всему, что дает смысл и интерес жизни; деньги были для него не средством, а целью; любя миллионы, он не любил ничего из того, что дается миллионами. Родственные чувства редко просыпаются в нем; рядом с комнатой рыдающего Шарля он обдумывает новые предприятия и набрасывает «план своей спекуляции на полях газеты, в которой было напечатано известие о самоубийстве его брата; стоны племянника долетали между тем до него, но он лишь слышал, а не слушал». Его жена — бессловесная идиотка; его дочь дрожит перед ним. Семейные драмы в его доме — настоящие мещанские драмы; они возникают из-за нескольких лишних кусков сахара, поданных к столу, из-за угощения, которое обе женщины решили устроить Шарлю. Сам Гранде неприхотлив: он ест, что попало, стоя и всегда торопясь.

Но ни в чем его страшная замораживающая сила не раскрылась во всем своем значении так ясно, как в истории его дочери. Евгения — чистое, благородное существо. Она ценит деньги лишь постольку, поскольку они могут служить добруму делу. Она узнала впервые их силу и заинтересовалась ими тогда, когда увидела, что они были причиной отчаяния ее Шарля. В ту ночь, когда Гранде уехал скретно в Амьен ради спекуляции, которая привела в изумление де-Грассена, в эту ночь Евгения Гранде тоже считала свое золото. «Он поехал продавать свое, она бросала свое в море любви и сострадания». Он принудил эту чистую душу ко лжи и притворству. Ей незачем было лгать, пока в ней дремали чувства и желания. Но когда несчастье Шарля пробудило в ней женщину и человека и она обратилась к отцу, которому привыкла верить, Гранде обдал ее таким холodom эгоизма и расчета, что она поспешила сдержать свои порывы. «У вас тысяча бочек вина в этом году, батюшка?» — «Да, дочечка!» — «Стало быть, триста тысяч франков», продолжала Евгения. — «Точно так, мадемуазель Гранде». — «Так, стало быть, вы можете помочь теперь Шарлю, батюнка?» Удивление, гнев, столбняк Валтасара при виде знаменитого «*Mani, Tekel, Phares*» были ничто в сравнении с тяжелым, холодным гневом Гранде. Старик разразился бранью.

Все благородные верованья Евгении были поруганы старым скрягой. Евгения постепенно стала втягиваться в хозяйство; он учил ее и так хорошо умел внушить ей свои правила, так ловко умел вселить в нее сккупость, что сккупость обратилась у нее в привычку; она вполне погрузилась в эту жизнь, где все шло однообразно и размеренно, как маятник, и когда старик Гранде умер, он оставил своей дочери миллионы, но навсегда испортил ей жизнь: богатейшая невеста Сомюра плакала о Шарле, о светлой юности, которой эти бесполезные теперь богатства могли бы сослужить в свое время великую службу.

Гранде — одна из характернейших фигур, созданных Бальзаком. Скряга — один из любимейших литературных типов всех времен и народов. Но ни одна эпоха не накладывала на него такого мрачного колорита, никогда он не пользовался таким могуществом, никогда коренные свойства его натуры не гармонировали с условиями времени в такой степени, как в период буржуазной монархии. Гранде — воплощение эгоизма, соединенного с железной волей, этих главных качеств человека в момент ожесточенной конкуренции. Спиритуализм средних веков нашел свое крайнее выражение в уродливых подвигах аскетов, умевших сосредоточить все силы своей души в одном порыве, в одном неустанном стремлении к небу. Обогащение, этот идеал капиталистического века, нашел своего фанатика в лице Гранде. Все его богатые силы, вся его мощная натура сосредоточены на этом стремлении к богатству. Блеск золота производит на него магическое действие; при виде золота он лишается своей воли и остается во власти непобедимой силы, которая выбивает из колеи этого непреклонного человека и уносит его, как порыв вихря уносит древесный листок. Последние минуты его жизни производят потрясающее впечатление. Лежа на смертном одре, бессильный и почти лишенный сознания, он приказывал приносить себе золото. И когда Евгения рассыпала перед ним луидоры, жизнь снова загоралась в его потухающем взоре, на устах появлялась улыбка, — вид золота возвращал ему тепло, которого не могли дать ему укрывающие его одеяла. Когда явился священник со св. дарами, его угасшие взоры оживились при виде серебряного креста и паникадила; последнее усилие, стоявшее жизни умирающему, заключалось в бессознательной попытке вырвать крест из рук священника.

Бальзак занимает особое место в изображении женских типов. И здесь он внес нечто новое, ту научную систематичность, тот научный анализ, которые составляют отличительную черту его творчества. До Бальзака романисты любили покидать своих героинь у порога брачной жизни. Они как бы умышленно не приподнимали завесы, за которой кончалась поэзия любовного опьянения и начиналась скучная проза повседневной действительности. Правда, и до Бальзака литература выводила матерей и жен, но, изображая чувство любви, поэты отдавали предпочтение тому возрасту, когда первые робкие порывы сердца и неясные мечты придают чувствам юной героини особую прелесть. Этот период в жизни женщины —

излюбленная тема художников, и это пристрастие писателей объясняется традиционным взглядом на женщину. В течение веков женщина служила украшением, поэтическим аксессуаром жизни; в течение столетий слабость и неведение женщины были необходимым условием ее привлекательности, наивность и незнание жизни считались ее добродетелями. Женщина, приобретшая опыт, прошедшая житейскую школу, смотревшая на мир без романтических иллюзий и наивных фантазий, утрачивала значительную долю своего обаяния. Вот почему поэты, писавшие тысячи красноречивых страниц о юной любви, исследовавшие все движения испорченного сердца, воспевшие на тысячу ладов очарование «первого» поцелуя, так неохотно останавливались на чувствах женщины более зрелого возраста. XIX век, когда интерес к женщине стал утрачивать этот односторонний характер, когда все забытые и угнетенные начинали заявлять о своих правах и человеческом достоинстве, — XIX век должен был осветить полнее и душу женщины. Только всестороннее изучение ее психологии во всех положениях и во все возрасты ее жизни могло дать ценный материал для правильного разрешения вопросов, связанных с ее судьбой. Женщина явилась у Бальзака человеком, который, подобно мужчине, проходит длинный житейский путь, и все моменты этого пути, от нежной юности до угрюмой старости, одинаково важны и интересны; женщина имеет право требовать, чтобы ее любили и ласкали не только тогда, когда, благодаря своей неопытности и наивности, она менее всего может считаться сложившимся человеком; ее жизнь должна носить характер осмысленного существования и в последующие периоды; необходимо отрешиться от традиционного деления женской жизни на два неравных периода — на краткий период любви и поклонения и затем долгие годы общего невнимания и бесцельного в общественном смысле существования.

В то время как Жорж-Санд обращалась к чувству, Бальзак обращался к уму. Жорж-Санд вносила революцию в умы, опрокидывала старые устои, поддерживавшие вековое унижение женщины; ее протест был криком возмущенного сердца, скорбною песнью о горе женщины. Бальзак подошел к вопросу с осторожностью учченого, внимательно изучал причины и происхождение зла и медленно собирая ценные проверенные факты.

«Бальзаковская дама», женщина «бальзаковского возраста» — с этими выражениями нередко приходится встречаться и в настящее время. И пигде преобладающая черта писателя не определяется лучше, чем в подобных кратких формулах, в которых оказывается представление о нем масс, нередко забывающих о самом писателе, но по традиции связывающих с его именем известное общественное явление. И действительно, может быть, ни одну сферу Бальзак не может с таким правом назвать специально своей сферой, как психологию женщины. Именно здесь он внес нечто новое или, по крайней мере, переместил центр внимания.

Один из его романов так и называется «Тридцатилетняя женщина». Жюли была очаровательным ребенком. Мы ви-

дим ее в первый раз на знаменитом параде в Тюильри в 1813 году, накануне того дня, когда Наполеон отправился «в роковой поход, в котором ему было суждено потерять Бессьера и Дюрока, выиграть достопамятные битвы при Лютцене и Бауцене, увидеть измену Австрии, Саксонии, Баварии, Бернадота и выдержать ужасную битву под Лейпцигом». Описание внешности Жюли свидетельствует о том, что Бальзак не уступал традиционным романам в изображении юной красоты. «Нежное лукавство светилось в ее красивых черных глазах, похожих на миндалины, с длинными ресницами, изящно закругленными бровями,— в глазах, которые были чисты и влажны. Жизнь и юность рассыпали свои сокровища на этом строптивом личике и стройном, грациозном стане». Жюли любила, любила, как ребенок, одного из тех людей, которые под внешним блеском и изяществом таят внутреннюю пустоту, но которых неопытное воображение окружает особым идеалистическим ореолом. Во время парада Жюли не видела никого кроме Виктора д'Эглемона; даже сам Наполеон, этот кумир Франции, к которому были прикованы взоры всей многотысячной толпы, исчезал в глазах ослепленной девушки перед красивым полковником. Когда Жюли возвращалась с парада, ее старик-отец обратился к ней со следующими словами: «Молодые девушки часто создают себе благородные, восхитительные образы, совершенно идеальные лица и составляют фантастические идеи о людях, чувствах, мире; потом они невинно приписывают известному характеру совершенства, о которых они мечтали, и верят в них; в избранном человеке они любят это воображаемое существо, но после, когда уже нет больше времени отвратить беду, этот обманчивый призрак, который они разукрасили, их первый идол, превращается, наконец, в отвратительный скелет. Я предпочел бы, Жюли, видеть тебя влюбленной уж лучше в старика, чем в полковника Виктора. Ты отдала бы справедливость моей опыта, если бы могла заглянуть в свою жизнь на десять лет вперед. Бедняжка, ты слишком еще молода, слишком слаба и слишком нежна, чтобы переносить печали и горечи брачной жизни». Тысячи отцов до этого осторожного старика повторяли подобные речи, тысячи дочерей до Жюли почтительно выслушивали и не исполняли этих благородных советов, продиктованных опытом, как не последовала советам отца и Жюли. Сколько романистов на месте Бальзака не удержались бы от соблазна и создали бы восхитительный роман из любви Жюли и Виктора, нарисовали бы увлекательную картину борьбы между доверчивою юностью и скептическою старостью, отдали бы должное и той и другой — склонили бы сердце читателя на сторону поэтической страсти, а его ум — на сторону осторожного благородства!

Бальзак не останавливается на этих темах. Для него картина парада — лишь вступительный эпизод, любовь Виктора и Жюли — только введение к главному. Он быстро опускает завесу над действующими лицами и поднимает ее через год. Мы видим Жюли и Виктора в пути. В это тревожное время д'Эглемон везет свою жену к ста-

рой тетке, чтобы предохранить ее от всяких опасностей, так как сам он отправляется по поручению императора. Один год — и что осталось от прежнего наивного ребенка! «Лицо ее, все еще нежное, потеряло розовые краски, придававшие ей прежде такой яркий блеск. Черные пряди развившихся от ночной сырости волос оттеняли матовую белизну ее лица, живость которого, казалось, исчезла. Ее глаза между тем блестели сверхъестественным огнем; но ниже ресниц, на ее усталых щеках обрисовывались какие-то фиолетовые тени». Ее муж восторгался чудным видом, расстилавшимся перед ними, но она окинула равнодушным взглядом картины природы, откинулась в глубину кареты и голосом, который на открытом воздухе казался таким слабым, сказала: «да, это прелестно». «Муж в несколько дней превратит тебя в такую, какая я теперь, — в некрасивую, больную и старую», пишет она своей подруге, которая собирается выходить замуж.

Настоящую историю Жюли Бальзак начинает теперь. Он изображает ничтожество ее мужа, — ничтожество, которого никто не видит, кроме его жены, потому что свет видит Виктора только издалека, всегда сдержаным, в блестящем мундире, в высоком сане, и только в домашнем кругу раскрывается вся пустота этого человека. Жизнь талантливой женщины полна горя и унижения, тем более ужасного, что она должна скрывать то, что раскрылось ее уму, должна поддерживать значение и достоинство того, кого не уважает, потому что его положение определяет положение семьи; она свято хранит тайну его ничтожества, охраняя честь семьи. Маркиз д'Эглемон чувствует инстинктивно ее превосходство и «из этой невольной почтительности родилась та таинственная власть, которую маркиза вынуждена была принять, несмотря на все усилия избавиться от ее бремени; советница своего мужа, она стала управлять его поступками и состоянием». Это неестественное положение, когда внутреннее главенство в семье перешло к той, кому вековая традиция отводит подчиненную роль, а тот, кто является представителем семьи перед законом и светом, обнаружил свою полную несостоятельность, — это неестественное положение является для нее новым источником тайных унижений: она сознает, что значение семьи зиждется на лжи, что тот, кто дал ей это значение, есть не то, за что его принимают.

Мы видим маркизу в двадцать шесть лет, — в возрасте, когда «душа еще полна поэтических иллюзий». Женщина, говорит Бальзак, и в особенности женщина молодая, великодушная и прекрасная, всегда вкладывает всю свою жизнь туда, куда ее толкают всю целиком природа, чувство и общество. «Если эта жизнь окажется неудачной и если женщина останется жива, она испытывает жесточайшие страдания по той же простой причине, какая первую любовь делает самым чудным из всех чувств. Почему это несчастье не имело никогда ни своего поэта, ни своего художника?» Бальзак изобразил эти тайные страдания, которые никогда никому не поверяются и хранятся с благоговением, хотя и «падают в душу, подобно снежным лавинам, разрушающим все в долине, прежде чем остановятся на

месте». Бальзак был скорее исследователем разочарований, следующих за браком, чем певцом нежных восторгов, предшествующих браку. Он вскрывал язвы брачной жизни, ложащейся всею своею тяжестью на одну сторону. Но не следует думать, что у Бальзака были определенные взгляды на реформу брачного союза или что он был принципиальным противником брака. Правда, Жюли разражается тирадами вроде следующих: «брак, это установление, лежащее в основе современного общества, только нам, женщинам, дает чувствовать всю свою тяжесть; для мужчин — свобода, а для женщин — обязанности»; или: «на ваш взгляд, на несчастных созданиях, что продаются первому встречному за несколько эку, лежит клеймо позора, но эти эфемерные связи оправдывает голод и нужда, а между тем общество терпит и даже поощряет непосредственный союз, ужасный совсем в другом смысле, союз чистой девушки и мужчины, которого она видела лишь месяца три»; или: «я отрицаю семью в обществе, которое по смерти отца или матери делит имущество и предоставляет затем каждому итти своей дорогой». Эти тирады, напоминающие Жорж-Санд, покажутся опасными «слепым блюстителям нравственности» и, напротив, замечательными тем, кто может подняться до понимания целого, может «озерцать состояния души» (Paul Flatt, *Essais sur Balzac*, Paris, 1893, стр. 82). Но сам Бальзак не примыкает ни к тем, ни к другим; он остается в роли объективного исследователя, воздерживается от выводов и как бы не замечает, какую революцию вносят его выводы, добытые путем спокойного научного анализа. Если Бальзак и позволяет себе делать заключения, то он скорее склоняется к проповеди терпения и смирения, чем к протесту; он склонен утверждать, что «общество может существовать лишь при условии личных жертв, каких требует закон», и что «несчастные без куска хлеба, обязанные уважать собственность, имеют не меньше поводов к жалобам, чем женщины, оскорбленные в своих желаниях и самых тонких сторонах своей природы». Он склонен устами кюре проповедывать обращение к религии, но он не становится определенно на сторону кюре, как не примыкает и к воззрениям маркизы; он указывает два исхода, к которым может привести несчастье, — ожесточение и смирение, и ограничивается тем, что исследует условия происхождения и развития того и другого.

Первые разочарования еще не освобождают от первых иллюзий. Жюли влюбляется в англичанина, но эта любовь остается чистой. Жюли клянется сохранить для дочери честное имя, и ее возлюбленный умирает для спасения ее чести. Ее второй роман более реален и прозаичен. Жюли тридцать лет. Этот возраст Бальзак изучает с особеною любовью. Только теперь женщина развивается вполне; она еще сохранила свою красоту, но уже свободна от иллюзий. Она влюбляется в молодого Шарля де-Ванденесса. Для молодого человека, говорит Бальзак, тридцатилетняя женщина полна неотразимой прелести, и нет ничего естественнее, прочнее и основательнее глубокой взаимной привязанности между маркизой и Ванденессом. Бальзак объясняет преимущества тридцатилет-

него возраста в жизни женщины. Молодая девушка слишком полна иллюзий, слишком неопытна, ее любовь не может льстить, тогда как женщина понимает все значение приносимых ею жертв; одна увлекает любопытство; другую покоряет сознательное чувство; одна уступает, другая избирает. «Женщина, обладающая житейским опытом, отдает больше, чем самое себя, так как вооружена знанием и всегда платится какими-нибудь несчастьями. В эти годы женщина желает и требует, чтобы молодой человек окружил ее уважением, каким она ему сама пожертвовала, она живет только для него, вся отдается заботе об его будущем, устраивает его жизнь, заставляет добиваться славы; она повинуется, просит и приказывает, приижается и поднимается и умеет утешить в тысяче случайностей, где молодая девушка будет только вздыхать. Наконец, сверх всех преимуществ своего положения, женщина в тридцать лет в состоянии переродиться в молодую девушку, в состоянии играть все роли, быть непорочной и даже похорошеть от счастья. Женщина в тридцать лет удовлетворяет всему, молодая девушка должна не удовлетворять ничему».

Мы видим далее Жюли в 36-летнем возрасте. Она — мать семьи, ее окружает несколько детей; бури юности миновали и уступили место материнским заботам. Но и в них она не нашла счастья; прошлое давит на настояще; ее старшая дочь, Элен, знает ее роман с Ванденесом, и мать не раз встречает ее осуждающий взор. Однажды глаза Элен встретились с глазами маркизы. «Обе женщины тогда поняли друг друга». Чем ближе к старости, тем полнее развертывается внутренний мир женщины. Ее история заканчивается потрясающей сценой, напоминающей ее собственный первый шаг при вступлении в жизнь. Ее дочь любит, любит так же безрассудно и беззаботно, как некогда любила она сама. И бездна, открывающаяся перед грядущим ее дочери, так же ясна для матери, как некогда ее собственная участь была ясна ее отцу. И так же бесплодны ее старания остановить от безрассудного шага веселую девушку, скользящую над пропастью, жаждущую счастья, внимающую только голосу сердца. Трагический конец Жюли — естественное следствие всей ее жизни. Впервые в литературе так детально воспроизведена целая жизнь женщины. Впервые автор не ограничивается тем, что выхватывает отдельные моменты из ее жизни, а подходит к этой последней с объективностью ученого, с единственным стремлением объяснить исследуемое явление с наибольшей полнотой.

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

Романтизм и «чистая поэзия» во Франции. Переход от романтизма к реалистической и социальной поэзии в Германии. Гюго. Бодлер. Гейне.

XII.

Особенности творчества Гюго. — Его личность. — Его отношение к империи, к реставрации, к буржуазной монархии и республике. — Его лирика. — «Оды», «Баллады», «Восточные мотивы». — Позднейшие сборники. — «Легенда веков». — «Собор Парижской Богоматери». — Историческая правда и исторический вымысел в этом романе. — Типы: Эсмеральда, Квазимодо, Клод Фролло. — Романтический историзм.

Рассмотренные нами творения Диккенса, Бальзака, Жорж-Санд указывают, в каком направлении развивалась литература XIX века. В литературном отношении это был переход от романтизма к реализму, в идейном — переход от смутных порывов в область абсолютного, от фантастических грез — к трезвой социальной работе, к борьбе за интересы обездоленных масс.

В списке этих писателей XIX века Виктор Гюго¹ занимает первостепенное место. Он шел самостоятельным путем. Не события уносили его, а он подходил к ним со своим внутренним миром, и в этом мире идеи и настроения века причудливо преломлялись и получали фантастическое освещение. В то время как человечество отрезвилось от всяких поэтических грез, он один до конца XIX века донес идеалы романтизма. Виктор Гюго родился в 1802 и умер в 1885 году. Интеллигентская жизнь почти целого столетия связана с его именем. Нет ни одного политического, научного или литературного направления, которое имело бы право всецело овладеть оставшимся после него литературным наследием. И в то же время нет ни одного направления, которое не нашло бы в этом наследии могучих источников жизни и развития. Правда, его принято считать вождем романтизма во Франции. И действительно, он был гениальным теоретиком и величайшим поэтом николы, вступившей в ожесточенную борьбу с классиками в начале века. Но он продолжал царить во французской литературе и в то время, когда спор классиков и романтиков успел отойти в область преданий. И, не от-

¹ «Во вторую эмиграцию, в Париже, Ильич охотно читал стихи Виктора Гюго «Châtiments», посвященные революции 48-го года, которые в свое время писались Гюго в изгнании и тайно ввозились во Францию. В этих стихах много какой-то наивной напыщенности, но чувствуется в них все же величие революции» (Воспоминания Н. Крупской, Сб. «Лекции о культуре и искусстве», 1938, стр. 293). — Ред.

казавшись ни от одного из романтических приемов, он пережил Бальзака, за которым утвердилось имя отца современного реализма, он писал рядом с Золя, и все время читающий мир хранил благоговейное удивление к этому самобытному таланту и до конца века продолжал встречать с восторгом каждое его новое творение, от которого веяло романтическими грезами начала столетия и в котором в то же время мощно бился пульс современности.

В чем же заключается тайна обаяния Гюго? Для того чтобы ответить на этот вопрос, следует рассмотреть, какие стороны романтизма остались неизменными чертами его творчества до конца его литературной деятельности.

Он до конца сохранил любовь романтиков ко всему исключительному и необыкновенному. Кроме того он до конца сохранил в своей душе их неудержимое стремление к вечному, к абсолютному. Эти черты романтической поэзии Гюго сумел совершенно своеобразно сочетать с новыми требованиями, которые предъявлял к поэзии демократический век с его уравнительными стремлениями, с его жаждым интересом к действительности, к преходящим событиям минуты. Гюго любил необыкновенное и исключительное, но самые необычные создания его фантазии сохраняют связь с действительностью. Он не любил изображать положения и конфликты, представляющие обыденное явление и встречающиеся на каждом шагу. Он выбирал редкие столкновения и поразительные комбинации, но в тех и других не было ничего невероятного; они могли встретиться, быть может, раз в тысячелетие, но они могли быть, и этого было достаточно. Гюго всегда стоит на грани действительности и фантазии, но он никогда не порывает с первой и не переходит за ее пределы. Никто из нас не видал Квазимodo, но никто не решится назвать вымыслом этого странного урода, увековеченного воображением поэта. Разве приключения знатного лорда, заброшенного среди подонков общества, а затем вознесенного благодаря случаю на невиданную высоту, не напоминают романтических сказок? Но поэт, необузданной фантазии которого, кажется, нет пределов, сопровождает свою волшебную повесть многочисленными ссылками на законодательные акты и исторические документы; он пишет настоящее научное исследование о компрачикосах, похитителях знатных детей, и мы готовы верить, что никакой вымысел не сравнится с теми необыкновенными положениями, которые творит подчас сама жизнь, никакое воображение не в состоянии состязаться с действительностью в создании причудливых комбинаций и невероятных коллизий. Романтизм Гюго был по существу реализмом. Редкие контрасты и странные парадоксы, встречающиеся в жизни, озаряют ее правдивым, хотя и резким светом, подобно свету магния. Гюго любит эти исключительные моменты. Они — его главный поэтический материал, в них раскрывает он смысл жизни. Он — реалист по существу и романтик по приемам. Он сумел слить оба направления в своеобразную поэзию, которой он был одновременно и создателем и единственным представителем.

Но Гюго не только остался верен идеалам романтизма в изобра-

жении действительности, — он перенес романтические приемы и в решение социальных вопросов. Он был захвачен социальными и политическими проблемами века. Но и здесь он не пошел по тому пути, по которому направлялось большинство. Он не примкнул к определенной партии, не стал под определенное знамя. Все его попытки войти в общую колею, усвоить ту или иную программу терпели фiasco. Он был неудачным политическим деятелем, плохим роялистом и плохим республиканцем в обыкновенном значении этих слов. В разгар партийной борьбы он классовому пониманию справедливости с упорством мечтателя противопоставлял понятие вечной неизменной правды. В своих романах Гюго не станет специально изображать тот гнет, который тяготеет над рабочим классом, или то зло, которое принес с собою промышленный строй. Он раскроет ужасы гнета вообще и бездны эгоизма вообще. Ему безразлично, льются ли слезы угнетенных под сводами собора Парижской Богоматери в XV веке или в темную ночь на улицах современного Парижа. Ему безразлично, облекся ли эгоизм в яркий наряд средневекового рыцаря или в прозаическое платье современного фабриканта. Социальное зло его времени занимало его как отражение мирового зла, а не как практическая задача, требовавшая быстрого решения. В человеке он искал прежде всего человека, а не представителя того или иного класса. Частное и групповое стушевывается у него перед вечным и общечеловеческим. Он изобразит непоколебимого роялиста, мрачного, как фанатик, твердого и холодного, как мраморное изваяние. Он покажет, как этот человек во имя идеи сжигает деревни, расстреливает женщин, заливает землю слезами и кровью. И этот железный человек, на котором держалась еще последняя надежда роялистов, в конце концов, пожертвует и собой и идеей ради спасения трех малюток. Он выведет фанатика республиканской идеи, представителя комитета, при имени которого дрожь охватывает граждан и кровь стынет в жилах. И он изобразит сурового республиканца только для того, чтобы показать, как этот человек, обрекший на смерть во имя идеи единственное любимое существо, пришел к нему почью в темницу беседовать не как грозный судья с преступником, а как человек с человеком. Такие моменты — излюбленные моменты Гюго. Именно тот момент, когда Лантенак спасает трех малюток, или момент, когда Симурден и Говен беседуют в темнице накануне казни Говена, позволяют автору раскрыть свое миросозерцание. В эти минуты, — думает Гюго, — с людей садает их внешняя оболочка, и остается чистая человечность. Это — моменты, когда республиканец перестает быть республиканцем, монархист забывает об обязанностях, налагаемых его политическим credo, когда судья забывает о своем суровом долге, а осужденный — о своей части, когда все они следуют только призыву своего внутреннего голоса, когда пред нами остается только человек, протягивающий руку человеку-брату; исчезает неравенство положений, разбиваются рамки и программы, и так просто и ясно решаются тогда запутанные вопросы, так легко засыпаются пропасти, разъединяющие людей.

Гюго остался романтиком до конца жизни. Но он дал романтической поэзии новое назначение. Романтики уносились от действительности в мир волшебных грез. Он сохранил эти грезы, но призывал их на службу действительности. Романтики стремились к абсолютному, предъявляли титанические требования и презирали в душе ничтожные радости людей и их ничтожные печали. Гюго не отказался от этих титанических порывов, но он нашел им выход в напряженной думе над судьбой страдающего человечества, он сумел сочетать вечное и злободневное, абсолютное и частное. Он был романтиком-реалистом и романтиком-социологом. Если романы Бальзака показывают, как литература, отрещаясь от фантазии, усваивала научные приемы при изображении действительности, если Жорж-Санд знаменует переход к социализму, то творения Виктора Гюго свидетельствуют о том, что поэты и мечтатели недешево продали свое господство, исплегко уступили поле битвы прозаическому веку.

Отец Гюго был офицером республиканской армии и участвовал в подавлении вандейского восстания, которое Гюго увековечил в виде величественной эпопеи в романе «Девяносто третий год». Мать Гюго была дочерью степенного буржуа из Нанта, некоего Требюше, благоговевшего перед троном. Каким образом солдат конвента попал в семью верного роялиста и католика, трудно сказать. Дочь Требюше была девушкой умной и независимой и хотя в общем разделяла политические и религиозные чувства своего отца, но была свободна от излишнего фанатизма и нетерпимости. Когда Жозеф Бонапарт был возведен Наполеоном в звание испанского короля, он выписал к себе отца Гюго и назначил его бригадным генералом. Таким образом, ранние впечатления поэта связаны с Испанией, и в этих впечатлениях было много блеска и яркости. Видное общественное положение отца Гюго, парады, церемонии, своеобразная архитектура испанских городов резко врезались в память ребенка. Когда г-жа Гюго с маленьким Виктором ехала к мужу в Испанию, ее карету сопровождала блестящая свита. В Вальядолиде дети в первый раз попали в испанский театр. «Сеговия осталась в воображении поэта каким-то волшебным сном: эти дома, покрытые скульптурными орнаментами с углублениями и остроконечными башенками, эти дворцы из яшмы и порфира с причудливым великолепием кружевной готической и арабской архитектуры, а в довершение—возвышающийся над городом и венчающий его, словно мраморная тиара, величавый Альказар...» («В. Гюго и его время по запискам, воспоминаниям и рассказам близких свидетелей его жизни», пер. с франц. Дошельмайер, с пред. проф. Н. И. Стороженко, М., 1887, стр. 127). В начале 1812 года дела французов в Испании приняли такой дурной оборот, что генерал Гюго нашел благоразумным отправить жену и детей в Париж. Гюго попадает в пансион Кордье. Будущий поэт становится свидетелем бурных исторических событий, и эти события отражаются на жизни семьи. Слухи о приближении союзников встревожили парижское население. Г-жа Гюго как роялистка не любила империи и неизвестна Наполеона, но как жена и мать она опасалась, что с надением императора падут и его генералы. Далее

события следовали с поразительной быстротой. Однажды дети г-жи Гюго были разбужены страшным громом: они с ужасом прислушивались к нему. Это была канонада русских и пруссаков. Маленький Виктор был свидетелем сдачи Парижа; он видел, как союзные войска разместились в столице Франции, причем г-жа Гюго принуждена была поместить у себя сорок солдат. Он слышал затем, как Наполеона стали называть опять Бонапартом. Его мать точно помоложе, когда изгнанная династия вернулась в Париж. Братьям Гюго, как сыновьям известной роялистки, были присланы ордена Лилии с приложением патента («В. Гюго и его время», стр. 198). Маленький Виктор слышал, как поносили французы Наполеона, как толпа оскорбляла Вандомскую колонну и называла тираном того, кого еще так недавно боготворила. Едва миновал год после того как союзники водворили Людовика XVIII на французском престоле, и толпа снова восторженно встречала своего любимца, бежавшего с Эльбы для того, чтобы в последний раз встревожить народы и привести в волнение весь мир. Генерал Гюго был осыпан милостями, но его дети не стали от того бонапартистами (Alfred Barbu, Victor Hugo et son temps, Paris, 1881). И Виктору больше нравился тот порядок жизни, который сложился при Людовике XVIII. Любовь к литературе проявилась у Гюго рано: пятнадцатилетним мальчиком он уже пишет трагедию, в которой прославляет возвращение Людовика, а в 1819 году основывает нечто вроде журнала («Литературный консерватор»). Гастон Дешан назвал роялизм Гюго трогательно-сентиментальным. И действительно, в этом роялизме не было ненависти к революции и демократии. Гюго верил, что прерогативы короля и права граждан могут ужиться рядом. Кроме того он верил, что люди таланта, поэты способны своим пламенным словом остановить разложение государства. Словом, в его своеобразном политическом мироизрании сливались и преданность демократическим стремлениям, и культ монархии, и вера в облагораживающую силу поэзии. Но когда вспыхнула июльская революция, Гюго не задумался стать на сторону народа и воспел его победу. Нарушение народных прав заставило его отречься от короля. Но, празднуя победу «свободной и славной Франции», Гюго все-таки выражал желание, чтобы опального короля «иапутствовал не гнев, не злоба, а прощальный салют от знамени грядущего бойцов». Он не хотел «вонзать безжалостной рукою вожженных на них судьбою роковою колючих терний в их страдальческом венце». Он говорил: «В страдальце-короле я вижу только брата с таким же, как я, и сердцем и душой».

Романтиком был он в своем отношении к Людовику, романтиком остался он и по отношению к Наполеону. Он не примкнул к той партии, для которой Наполеон был знаменем либерализма, хранителем заветов революции, врагом Бурбонов. Гюго вдохновляла сказочная судьба великого изгнанника, и «звукам шагов» которого с тревогой прислушивалось человечество. Когда останки императора были торжественно перевезены во Францию, он приветствовал его «песнью, полною, — по выражению Дешана, — одновременно ра-

дости и печали, раздавшись точно бой барабана, подернутого крепом». Если подходить к Гюго с обычными политическими мерками, его не раз придется уличать в «измене». При Луи-Филиппе он — друг мещанской монархии, приятель буржуазного короля, от которого за три года до февральской революции он получает звание пэра Франции, а с провозглашением республики 1848 года он становится республиканцем. В бурные дни, последовавшие за февральской революцией, казалось, что греза Гюго о царстве поэтов и людей таланта осуществляется. Знаменитый поэт Ламартин стоял во главе исполнительной комиссии, избранной конвентом, Александр Дюма и Альфред де-Виньи выставили свои кандидатуры в депутаты, сам Гюго был избран депутатом в учредительное собрание. Из двух кандидатов в президенты республики Гюго отдает предпочтение Людовику-Наполеону Бонапарту. Но когда племянник знаменитого императора становится президентом, а затем совершает переворот 2 декабря 1851 года и превращается в императора Наполеона III, тогда Гюго объявляет ему войну. Весьма возможно, что не малую роль в этой вражде играло чувство разочарования: поэт рассчитывал, что его пропаганда в пользу Наполеона будет оценена, и надеялся получить пост министра народного просвещения. Но во всех этих колебаниях Гюго остается прежде всего все-таки великим гуманистом. После достопамятных июньских дней он выступает горячим противником репрессий и пламенным ходатаем за несчастных жертв политических распрай. В законодательном собрании он — сторонник республики, защитник свободы печати, друг бедных. После переворота 2 декабря он принужден бежать в Бельгию. Когда появился его «Маленький Наполеон», как он назвал Наполеона III в отличие от его великого дяди, бельгийское правительство, опасаясь французского императора, заставило Гюго уехать. Он поселяется на острове Джерсее; патриархальные обычаи, царившие здесь, заставляли жителей относиться с глубоким уважением к пэру Франции. Но когда появились «Les Châtiments» («Кара»), жестокая, злая сатира на вторую империю, английская королева Виктория, по настоянию оскорбленного Наполеона, согласилась удалить Гюго с острова. В конце 1855 года поэт переезжает на остров Гернсей. Литературная слава Гюго растет. В изгнании появляются его «Созерцания», «Легенда веков» и знаменитый роман «Les Misérables» («Несчастные») — пламенная апология обездоленных. Не только в своем творчестве, но и в своей деятельности он остается гуманистом. Он кладет начало обычью устраивать еженедельные обеды для детей, — обычью, который распространяется на острове и переходит в Англию. Он выступает ходатаем за преступников всего мира, он пишет красноречивые страницы о праве человека на жизнь, объявляет непримиримую войну смертной казни, рассыпает телеграммы и письма во все концы мира с мольбами к сильным и властным людям всякий раз, когда узнает, что голова человека должна скатиться на эшафоте. Ему нередко удается привести в движение общество. В 1854 году Гюго узнал, что на острове

Гернсее человек приговорен к повешению, — он обратился с пламенным воззванием к жителям острова. «Да, — писал он, — злодейство, совершенное им, ужасно. Подло, предательски убита беззащитная женщина, разграблено ее имущество, сожжен дом, и около этого низкого убийства группируется, быть может, много других покушений, много других еще худших злодейств; но именно они-то и требуют целой жизни раскаяния и искупления, требуют той разумной кары, какую испытывает человек, приведенный к сознанию всей глубины своего падения, подавленный тяжестью своего греха, искупающий его нравственным страданием; и вот потому только, что в несколько минут будут поставлены столбы с перекладиной, накинута веревочная петля на шею человека, потому только, что душа его с проклятием вырвется из тела, — все будет улажено как нельзя лучше! Жалкое заблуждение человеческого правосудия! О, нет! Мы, люди XIX века, мы, новый, могучий народ, разумный, мыслящий, трудящийся, свободный, — мы представляем самый цветущий возраст человечества — эпоху прогресса, знаний, искусств, братской любви и веры в будущее. Так прочь от нас эшафоты, эти чудовищные исчадия тьмы, эти призраки отжившего варварства, эти деревянные орудия смерти со своими треугольными ножами, с веревками, качающими трупы замученных людей... Разве тьма может предлагать свои услуги свету. Наша орудия — мысль, поучение, терпеливое воспитание, чистые догматы религии, честный труд, просвещение, милосердие... Услышьте меня, честные труженики моря, мужественное и добродушное рыбакское население, не дайте умереть этому человеку! Не набрасывайте мрачной тени виселичных столбов на свой прекрасный благословенный остров. Не примешивайте к своим геройским победам над бурным морем эту недостойную победу над беззащитным человеком. Не принимайте на душу страшной ответственности за такое посягательство человеческой власти на власть божественную».

Гернсейцы ходатайствовали за осужденного, но их не послушались, и он был повешен. Тогда Гюго написал письмо лорду Пальмерстону, премьеру Англии, в котором, между прочим, говорит: «Да будет воля ваша, государственные люди. Но это ужасно! Оба мы с вами занимаем бесконечно малое место в великом мироздании: я — не более как изгнаник, вы — не более как министр. Я — частица праха, вы — пылинка, а такие ничтожные атомы могут разговаривать между собой, не стесняясь, и высказывать друг другу всю истинную правду. Итак, знайте, милостивый государь, каким бы внешним блеском ни была окружена ваша настоящая политическая деятельность, но эта петля, затянутая на человеческой шее, этот провал, разверзающийся под ногами повешенного, этот расчет на то, что у него переломится позвоночный столб при падении, это синеющее лицо, эти налитые кровью глаза, выскаивающие из орбит, этот высунутый язык, этот рев нестерпимой муки, задущаемый петлей, эта изнывающая душа, бьющаяся о череп в напрасном усилии освободиться, эти судорожно сжатые колени, ищащие

точки опоры, эти связанные немые руки, взывающие о помощи, и потом этот другой человек (т. е. палач), это создание мрака, которое бросается на предсмертные судороги, цепляется за ноги несчастного и висит на повешенном, — все это, милостивый государь, ужасно до такой степени, что не может быть выражено ни на каком человеческом языке... Вздор! — скажете вы, — велика важность, что одним повешенным будет больше! И притом мы тотчас же свернем веревку, разберем эшафот, зароем труп — и дело с концом. Нет, господа, вы жестоко ошибаетесь: эта незаметная веревка, эти столбы, этот замученный труп, это позорное нарушение вечных законов, — все это ничтожество громадно. В нем заключается вопрос социальный, который неизмеримо важнее всех ваших дипломатических вопросов; в нем заключается нечто еще высшее, выходящее из круга земных интересов. Действительное ничтожество — это ваши пушки, ваша политика, ваш дым, а не преступник, который вследствие ваших «зрелых соображений» в несколько минут превращается в жертву преступления, не душа, улетающая с обрывком виселичной веревки, — нет, не ничтожно все это, а грозно и страшно!»

Никогда еще романтическая мысль не пыталась с такой силой опрокинуть перегородки, отделяющие людей, никогда еще не подвергала такому коренному пересмотру существующие отношения с точки зрения человечности. Пропасть, отделяющая простого гражданина от первого министра, по его мнению, должна была исчезнуть сама собой, когда человек заговорил с человеком и гуманное сердце обратилось с возвзванием к другому сердцу. Петиции, которые рассыпал Гюго по поводу осужденных всего мира, его собственная речь на суде, вообще вся его пропаганда против смертной казни сыграли выдающуюся роль в истории развития гуманных идей.

В 1870 году император Наполеон III начал войну с Пруссиеи и в сентябре сдался с восьмидесяттысячной армией при Седане прусским войскам. Этим позорным событием закончилась двадцатилетняя история второй империи, изгнавшей из Франции великого поэта. Гюго вернулся на свою опозоренную, истерзанную родину. По дороге в Париж он видел жалкие остатки армии, бежавшей от прусских войск. Отупелые, усталые, они уносили свои трехцветные знамена, и семидесятилетний старец плакал при виде этого унижения родины. Гюго снова принимается за свою гуманитарную деятельность. Он принимает энергичное участие в разных обществах, ставящих себе целью оказание помощи раненым и возрождение военного могущества Франции. В осажденном Париже он терпит все лишения наравне с другими; доходы с своих сочинений и со спектаклей, где разыгрываются его пьесы, он жертвует в пользу голодающих, раненых и на вооружение войск. Его выбирают в национальное собрание одним из депутатов от города Парижа, и перед нами снова неумелый политический деятель, совершающий ряд ошибок, не умеющий отрешиться от своего самолюбия и субъективных вкусов. Последние годы его жизни были годами его господства в литера-

туре, порой всемирного признания его заслуг. Он умер 23 мая 1885 года, и многие еще помнят, как достойно оплакал весь образованный мир кончину последнего великого романтика, последнего «представителя героического поколения». Полумиллионная толпа провожала печальную процессию, медленно двигавшуюся под скорбные звуки похоронного марша, среди пушечных залпов, по улицам Парижа, убранным траурными знаменами.

Будучи в течение целого века властителем дум, Виктор Гюго оставил неизгладимый след во всех видах литературного творчества. Он был замечательным лириком-мыслителем, хотя форма его стихотворений нередко страдает вычурностью, а содержание — недостатком глубины. Он был великим романистом и совершил переворот в драматическом творчестве.

В 1822 году вышли «Оды» Гюго. Этот первый сборник его стихов, еще не свободных от классицистических традиций, однако, заключал в себе новые мотивы, так громко зазвучавшие вскоре в романтической лирике. В «Одах» было много холодной напыщенности и искусственной правильности, унаследованных от классицистов. Но они проникнуты католическим мистицизмом: христианство играет для автора «Од» такую же роль, как и для Шатобриана. Гюго видит в христианстве прежде всего его эстетическую сторону; оно дает новые трогательные сюжеты, оно переносит мысль к кровавым пирам Нерона и в церкви Римской империи. Но в «Одах» можно уловить не только мотивы романтического католицизма. В юношеском произведении поэта уже чувствуется тот общественный пыл, то сознание долга писателя, которые до конца остались лучшими элементами его поэзии. «Всякий писатель, — говорит он в предисловии к «Одам», — должен заботиться прежде о том, чтобы приносить пользу». Он не принадлежал к числу романтиков, бежавших от злобы дня и уносившихся в чистую область фантазии. Интерес к современности сказывается, впрочем, в «Одах» лишь в виде того юношеского энтузиазма, который проявлял Гюго к делу роялизма. Целый ряд од (*«La Vendée»*, *«Louis XVII»*, *«Les Funérailles de Louis XVIII»* и т. д.) остались памятниками этого юношеского увлечения Гюго.

В следующих сборниках романтическое миросозерцание раскрывается все ярче и полнее. «Баллады» напосят удар классицизму. В них нет следов классицистической размеренности и логичности. Рассудочный характер прежней поэзии уступает место царству фантазии. Средние века с их мечтательным или религиозным настроением дают главные сюжеты поэту. Его «воображение, — говорит Пелисье, — витает здесь в грациозно-фантастическом мире средних веков, ютится под стрельчатыми сводами, перепархивает вместе с воздушными сильфами с цветка на цветок, наивно пугается криков зловещего филина». Традиции отброшены в сторону. Новый стих, новые рифмы, неожиданные обороты, причудливые, оригинальные образы обличают в Гюго гениального виртуоза, блестящего версификатора, у которого стих следует за полетом его фантазии. Вслед за «Одами» и «Балладами» появляются «Восточные моти-

в ы». Мы знаем (см. I т. «Очерков»), как любили романтики Восток, рисовавшийся им таинственным краем, приютом той волшебной жизни, которой не было среди окружающей действительности. «Восточные мотивы» позволяли поэту не только расширить сферу поэзии благодаря новым сюжетам и ослепительно ярким картинам. Они не только давали возможность обогатить язык новыми неожиданными фигурами и сравнениями. Они созданы также под влиянием гуманного чувства, которое охватило всю Европу во время борьбы греков за свою свободу. Это было то чувство, которое превратило Байрона в героя, которое побудило парижских дам ходить по домам и собирать пожертвования в пользу несчастной Эллады, — словом, чувство, которым было вызвано филэллинское движение, приведшее к освобождению греческого народа. В «Восточных мотивах» не было реального Востока: греки Гюго слишком благородны, а турки слишком кровожадны. Эти мечтательные трогательные одалиски, трепет их вееров, сопровождаемый ударами секир, эти султаны и паши, с ног до головы увешанные оружием, — все это забыто теперь, как забыты трубадуры «Баллад» (Ernest Durey, Victor Hugo, *l'homme et le poète*, Paris, 1887, стр. 104). Но в свое время «Восточные мотивы» имели огромный успех благодаря новизне формы, яркости картин, оригинальным сюжетам. Это было новое детище романтического духа, новый симптом его универсализма, его стремлений обнять все существующее — и человека, и природу, и историю. Если в «Балладах» и «Восточных мотивах» сказалась романтическая любовь к неясному, отдаленному во времени и в пространстве, то в следующих сборниках стихов Гюго обнаруживает состояние своей души. В них отразилась другая черта романтиков — их стремление раскрыть свой внутренний мир, который в их глазах важнее внешнего мира. Сквозь этот внутренний мир пропускают они видимые явления; свое представление о действительности они ставят выше самой действительности. «Осенние листья» (1831), «Песни сумерек» (1835), «Внутренние голоса» (1837) и «Лучи и тени» (1838) — эти сборники появились в десятилетие, следовавшее за июльской революцией. Первый сборник проникнут теплым, гуманным чувством. Здесь Гюго — певец чистой девушки, нежных чувств матери, детской невинности, ютейских разочарований и семейных радостей. «Песни сумерек» подернуты грустным флером: песни любви прерываются жалобами, светлые думы — печалью, надежды — сомнениями; политические смуты тревожат его; народ утратил твердую веру, ясный взгляд на лежащий перед ним путь, поэт — эхо народа; неудивительно поэтому, что он исполнен сомнений, которые слышатся и в его политических, и общественных, и религиозных думах. Он не знает, какие блага принесет революция 30-го года. Он чувствует, что существующая форма правления идет вразрез с интересами прогресса, но он не знает, чем заменить ее. «Песни сумерек» — творение переходной эпохи. Два последних сборника проникнуты гуманным чувством, любовью к страждущим и обездоленным. Рядом с богачом, живущим ради золота, не знающим сострадания и благородных

мыслей, мы найдем здесь образ юной работницы, трудящейся без устали, чистой и страдающей. Поэт идет упреки первому и слово утешения и ободрения второй: он советует ей хранить свою чистоту, быть бодрой и веселой и слушаться только голоса добродетели. Гюго вырастал вместе с эпохой, он становился вдумчивее, его гуманные идеи приобретали более определенные формы благодаря житейскому опыту. Мотивы, звучащие в его лирике этого периода, не перестают звучать до конца в его поэзии. В «Каре» Гюго возвышается до грозного сатирика. «Созерцания», появившиеся в 1856 году, это — повесть двадцати пяти лет, пережитых поэтом; это — собрание дум, навеянных годами изгнания, семейными утратами, политическими разочарованиями. Наконец, «Легенда веков» — эпопея, в которой поэт еще раз выступает представителем романтического универсализма; он хочет написать всю историю человечества, выбирая самые выпуклые и типичные эпохи; он хотел век за веком проследить, как изменялась физиономия народов; ему хотелось уловить последовательные отпечатки человеческого облика, начиная с Евы, матери людей, и кончая революцией, матерью народов. Ему хотелось изобразить человечество последовательно и одновременно во всех его проявлениях: в истории, в легенде, философии, религии, науке, — человечество, жизнь которого определяется одним грандиозным движением к свету; он хотел изобразить развитие человеческого рода, его восхождение «от мрака к идеалу, от земного ада к небесному раю» (А. Варбоу, цит. кн., стр. 287). В этой грандиозной задаче нетрудно узнать безмерные притязания романтика. Новым является здесь лишь пламенная вера в прогресс, взгляд на историю как на путь к осуществлению идеала.

Те же особенности, которые отличают лирику Гюго, сказываются и в его романах. Он — романтик, потому что поэтизирует действительность, любит исторические сюжеты, которые открывают больший простор для идеализации и фантазии. Он — реалист, потому что никогда не отрывается от действительности, всегда стремится осветить ее, хотя освещает резким и причудливым светом. Он — социальный и даже тенденциозный писатель, потому что борется против социального неравенства, выступает на защиту обездоленных, громит эгоизм эксплоататоров, ставит себе определенные агитационные цели. Романтизм и реализм, чистое искусство и бьющая в глаза тенденциозность причудливо переплстаются в его романах.

Лучший из ранних романов Гюго — «Собор Парижской Богоматери». Это произведение — продукт того романтического историзма, который дал могучий толчок научному изучению истории. Шатобриановские «Мученики» и скоттовский «Айвенго» вдохновили Огюстена Тьери. Фантастические романы, в которых было так мало настоящей истории, дали толчок автору «Сказаний о Меровингах» и «Завоевания Англии». Интерес к средневековой поэзии, пробужденный немецкими романтиками, вдохновлял братьев Гримм при создании их научных трудов. Охватывая весь мир в его прошлом и настоящем, стараясь проникнуть в тайны языка и в неведомые страны, не умея дожидаться кропотливых выводов

науки, романтики предупредили ученых, с помощью фантазии они стремились ответить на все вопросы, воображением дополнили пробелы научных данных и наскоро соединили обрывки человеческого знания, наскоро создали гармоничную картину истории, природы и человека, — картину, в которой наука и фантазия переплетались между собой. Скептическая мысль разрушила это гармоническое создание романтики, но она не могла уничтожить той любви к знанию, которую зажгли романтики, нарисовав перед глазами ученых блестящие перспективы. Романтики мало прочного оставили в сфере науки, но они вдохновляли на великие труды в области истории, природоведения, мифологии, физиологии, этнографии и т. д.

С этой точки зрения следует смотреть на «Собор Парижской Богоматери». Так смотрел на него и сам Гюго. «Это, — писал он, — картина Парижа XV века и картина XV века, отраженного в Париже. Книга эта не имеет никаких претензий на историческое значение, хотя в ней с некоторыми знаниями, но в общих обзорах, изображено состояние нравов, верований, законов, искусств, наконец, цивилизации XV века. Впрочем, значение ее заключается не в этом. Если она имеет ценность, то как продукт воображения, каприза и фантазии» (Barbou, там же, стр. 196). Вопрос о «местном колорите» в «Соборе Парижской Богоматери» вызвал оживленную полемику. В то время как неумеренные поклонники Гюго восторгались удивительно точным воспроизведением нравов и даже языка XV века, противники его указывали на ряд грубых ошибок, филологических и идеальных анахронизмов; мысли и чувства нашей эпохи приписывались средневековым людям и выражались нашим языком. Кто прав в этом споре, насколько удалось Гюго усвоить «Glossaire» Монтейля или «Историю парижских древностей» Соваля, для культурного историка XIX века это второстепенные вопросы. Не правильностью того или иного выражения, не верностью средневековому колориту той или иной детали определяется значение романа Гюго. Ученому нельзя по этому роману изучать средние века. Но кто может сказать, в скольких ученых этот роман пробудил жажду исторического исследования, зажег бескорыстную любовь к прошлому, в скольких людях поселил он благоговейное удивление перед увлекательным величием исторического процесса, страстное стремление отгадать законы, управляющие жизнью человечества в его целом! «Собор Парижской Богоматери» — это прошлое, пропущенное сквозь призму фантазии и гуманных воззрений XIX столетия. Сам автор лучше всего определил составные элементы этого творения: «некоторые знания» и много «каприза и фантазии». Знаний здесь ровно столько, сколько нужно для того, чтобы арена действия не казалась сплошной выдумкой, а герои — бесплотными духами, но фантазии и каприза здесь так много, что они помогли автору раскрыть свою романтическую и гуманную душу, обнаружить свое глубокое понимание коренных основ человеческой психологии и свое горячее сочувствие к страданию, налагающему одни следы, одну печать на исстрадавшееся человечество во все времена и у всех народов. Отдаленность времени, открывающая простор

фантазии, облегчила поэту его задачу, помогла ему воплотить свои идеалы в неопределенные формы; они утратили благодаря этому известную долю ясности, но выиграли в широте и величии.

Описание самого собора — яркое воплощение идеи романтического универсализма. Это не только великий памятник зодчества, — это живой гигант, у подножия которого встречаются века и поколения. «Это — симфония, сложенная из камней; это — создание человека и народа, единое и сложное в одно и то же время, подобно его сестрам — «Илиаде» и испанским романцеро; это — поразительный продукт соединения всех сил целой эпохи, в котором на каждом камне в сотне форм оказывается отпечаток фантазии рабочего, дисциплинированный гением художника; это — человеческое создание, могучее и плодовитое, как создание божественное, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер — разнобразия и вечности». Но не только целая эпоха своими думами, своей коллективной творческой силой выразилась в этом памятнике, — природа и время присоединили свои усилия к труду человека. Время пожрало одиннадцать ступеней лестницы, шедшей в прежнее время вокруг всего храма. Они исчезли вследствие медленного, но неудержимого подъема почвы острова, на котором построен собор. Но, пожрав одну за другую ступени, придававшие столько величия храму, это же «время дало ему, быть может, больше, чем отняло, ибо оно же окрасило весь фасад в тот темный колорит веков, который придает столько величественной прелести старым зданиям». Гюго приводит много фактических, документально исследованных данных относительно изменений, пережитых архитектурой храма, относительно людского вандализма, уничтожающего памятники старины; но, конечно, не этими научными, верными или ошибочными, сведениями пробуждает автор любовь к таким памятникам, — нет: сонм образов и вереницы идей, разбросанные фантазией поэта в красивом беспорядке под сводами собора, жизнь поколений, на которых смотрели эти стены, то вечное и единое, что царит над бесконечно разнообразными интересами, желаниями и стремлениями миллионов людей и сил, составляет притягательную силу собора. «Большие здания, как и большие горы, — создания веков. Часто искусство успело уже преобразиться, а они еще не докончены, и тогда они спокойно продолжают развиваться в том новом направлении, которое приняло искусство. Новое искусство принимает здание в свое ведение. Эти последовательные спайки различных искусств, на различной высоте одного и того же здания, могли бы представить любопытный материал для многих объемистых сочинений и часто, так сказать, к естественной истории человечества. Человек, артист, отдельная личность исчезают в этих больших массах, не оставляя после себя имени автора, человеческий ум резюмируется в них и сливаются в одно целое. Здесь время является архитектором, а народ — каменищком».

Такова обстановка, в которой разыгрываются события; колоссальный купол собора является как бы символом вечности, раскрывающейся в отдельных явлениях. С этим же стремлением к веч-

ному и неизменному подходит поэт и к героям, борющимся, страдающим и радующимся у подножия бессмертного колосса.

В центре романа Эсмеральда — цыганка, полная грации и наивной дикости: это — непосредственное существо, обладающее тою цельностью натуры, которая создается среди полного простора, в густых лесах или в цыганском таборе, вдали от культуры и шума больших городов. Два человека, обитающие под куполом собора, связали свою судьбу с судьбой этой очаровательной девушки. Жизнь этих двух существ какими-то таинственными нитями связана с величественным храмом. Это две одиноких души, совершенно не сходных, для которых собор заменял людское общество. Станный урод Квазимодо не мог представить себе иных изгородей, кроме расщепленных стекол окон, никакой другой сени, кроме сени от каменных листвьев, на которых сидели каменные же птицы в саксонских капителях, других гор, кроме громадных башен церкви, другого океана, кроме Парижа, шумевшего у его ног. Святые были его друзьями и благословляли его; чудовища тоже были его друзьями и охраняли его; часто, сидя на корточках перед какой-нибудь статуей, он по целым часам беседовал с ней. Если в это время кто-нибудь входил в церковь, он убегал, точно любовник, застигнутый за серенадой. Церковь заменяла ему не только общество, но и весь мир, всю природу. Но больше всего он любил колокола. Он был звонарем. Они сделали его глухим, но часто матери больше всего любят тех детей, которые причинили им наиболее страданий. Колокола будили его душу и заставляли его порою расправлять свои бедные крылья, жалко сложенные природой в их пещере, и по временам делали его счастливым. Он любил их, ласкал их, говорил с ними, понимал их. Он любил их всех одинаково, начиная с самого маленького до самого большого. В дни «большого трезвона» единственный глаз Квазимодо раскрывался шире и ярче блестел фосфорическим светом, колокольня дрожала, все ее части точно плясали. Квазимодо кипел, как в кotle. Иногда на него находило какое-то неистовство, единственный глаз его загорался адским блеском; он подкарауливал приближавшийся к нему колокол, как наук подкарауливает муху, и стремглав кидался на него. Уцепившись за него, он вместе с ним качался над бездной, крепко держась за ушко бронзового чудовища, сжимая его своими коленями, пришпоривая его каблуками и усиливая тяжестью своего тела размах его. Башня дрожала, Квазимодо вскрикивал и скрежетал зубами, рыжие волосы его становились дыбом, грудь его вздымалась, точно кузнецкие мехи, глаза его сверкали, чудовищный колокол, точно запыхавшись, как будто ржал под неистовым седоком. Это был уже не колокол и не звонарь, — это был какой-то вихрь, буря, головокружение, бред.

Этот колокольный звон был его стихией. Здесь жил своеобразной, никому непонятной жизнью тот, кому не было места среди человечества. Его уродство было ужасно: четырехгранный нос, подковообразный рот, крохотный левый глаз, почти закрытый густою рыжею бровью, в то время как правый глаз совершенно исчез под громадной

бородавкой, поломанные кривые зубы, напоминавшие зубцы крепостной стены, два больших горба — спереди и сзади, с сидевшей над ними огромной головой, покрытой всклокоченными рыжими волосами, ноги, соприкасавшиеся только коленями, широкие ступни, чудовищные руки и в то же время что-то сильное, мощное и ловкое во всей фигуре, точно неудачно спаянный великан! Фигура урода — один из любимых образов поэзии. Шекспировский Ричард и гауптмановский Крамер представляют собою оригинальное толкование психологии урода. Но едва ли кто-нибудь с такою любовью старался проникнуть в душу урода, как Гюго. Отыскать «уголок души, не погруженный в Стикс», в существе, самая фигура которого была живым напоминанием об аде, — такая задача должна была захватить писателя, который в самых неприглядных явлениях искал следов вечного божественного начала. В уродливом теле атрофируется и ум. Квазимодо едва чувствовал в себе присутствие души. Мозг его представлял собою какой-то особый мир: все проходившие через него мысли выходили какими-то изломанными и погнутыми. Поэтому рассуждение его не могло быть правильным. Отсюда неизбежно проистекали тысячи оптических обманов, тысячи извращенных суждений, тысячи то безумных, то идиотических скачков его мысли. Первым последствием этой несчастной организации ума его было то, что он не мог здраво и прямо смотреть на вещи. Они не производили на него почти никакого непосредственного впечатления. Внешний мир казался ему гораздо более отдаленным, чем нам, обыкновенным смертным. Вторым последствием его уродства было то, что оно делало его злым. И действительно, он был зол, потому что был дик, а был дик потому, что был безобразен. С первых же шагов своих на жизненном поприще он сначала инстинктивно чувствовал, а затем и ясно сознавал, что все его презирают, отталкивают, гнушаются им. Когда он подрос, он также не видел вокруг себя ничего, кроме презрения и ненависти. И он решился отвечать людям тем же; он поднял оружие, которым его ранили; он сделался злым.

Квазимодо был не единственной одинокой душой под сводами гигантского собора. Клод Фролло в детстве был прилежным, грустным и серьезным мальчиком, он избегал товарищей и любил учение. В восемнадцать лет он прошел уже все четыре факультета. В двадцать лет с особого разрешения папского престола он был уже священником и служил в одном из приделов собора. К тридцати шести годам он был уже архидиаконом, серьезным и угрюмым священником, постигшим все доступные человеку знания. Между ним и собором существовала также таинственная связь; по целым часам сидел он перед папертью, рассматривал резьбу главных входных дверей, то как будто изучал фигуры глупых дев с их опрокинутыми книзу светильниками, то фигуры мудрых дев, которые держали свои светильники прямо перед собой. Два столь мало похожих между собой существа, как Клод и Квазимодо, одновременно влюбились в здание собора, хотя и различно любовью: одни — полуловек, дикарь — полюбил собор за его красоту и строй-

мость, за гармонию частей; другой — человек ученый — за его внутренний смысл, за его мифы, символизм, — словом, за загадку, которую он вечно представляет уму. Аскет и урод, человек, сознательно ушедший от земных радостей, и человек, которого выбросила за борт жизни природа, — таковы были два героя, влюбленные в здание собора. Природа жестоко мстит за уклонение от естественных законов, и оба, и аскет и урод, полюбили Эсмеральду. Они любили ее каждый по-своему. В священнике она разбудила зверя, в звонаре — человека. На площади, прикрепленный к позорному столбу, избитый по жестоким законам той эпохи, осыпаемый бранью, насмешками и плевками злобной толпы, Квазимодо корчился в исчеловеческих муках. Он умолял утолить мучившую его жажду. Дикий взрыв хохота и перепачканная в луже губка, брошенная в его лицо, были ответом на его мольбы. В этот момент цыганка быстрым и легким шагом взбежала на помост и поднесла фляжку к запекшимся губам несчастного. «Тогда на этом глазу, до сих пор сухом и воспаленном, выступила крупная слеза, которая медленно скатилась по безобразному,искаженному злобой и отчаянием лицу. Это, быть может, была первая слеза, пролитая этим жалким существом». Так началась любовь Квазимодо. Иначе полюбил Клод Фролло. Он смотрел из окна своей кельи, как она плясала провансальскую сарабанду на площадке перед папертью, и чувства, которые он гасил в своей душе долгие годы, просыпались и властно заявляли о своем существовании. Весь Париж расстился у ног его с тысячами стрел своих зданий, со своим горизонтом зеленеющих лугов, с облаками дыма. Но во всем этом городе он видел одно небольшое пространство, во всей толпе он видел один только образ — образ цыганки.

Эсмеральда любила легкомысленного капитана Феба. Клод из ревности нанес ему удар кинжалом. Ее обвинили в этом преступлении; под пыткой она созналась в том, в чем не была повинна, и это прекрасное существо обречено на ужасную казнь. Клод был среди ее палачей и видел ее муки. Он проник к ней в темницу и рассказал ей историю своей любви. В его исповеди слышится то голос пробужденного зверя, то ужас монаха, видящего в своем опьянении страстью торжество сатаны. Квазимодо вырвал ее из рук палачей и скрыл под сводами собора. Сознание, что она здесь, под одной крышей с его кельей, превращало муки Клода в невыносимые пытки. Он корчился на своем ложе и судорожно сжимал кулаки. Не так любил Квазимодо. Он стал ее добрым гением. Ежедневно во время ее сна невидимая рука приносила ей еду и питье; по вечерам она слышала безобразные стихи, напеваемые безобразным голосом: ее убаюкивали; однажды утром она нашла цветы у себя на окне. Все это делал Квазимодо. Он спал поперек ее двери, как сторожевой пес. Клод послал ее на казнь. Феб в день ее казни с балкона смотрел со своей невестой на печальное зрелище. Квазимодо исчез в этот день, и только через два года, когда случайно пришлое открыть могилу казненной, ее скелет нашли в объятьях другого скелета. «Спиной хребет его был искривлен, голова его глубоко сидела



Виктор Гюго

между лопатками, и одна нога его была короче другой, шейные позвонки его не были поломаны, — ясно, что это не был труп повешенного. Человек, которому он принадлежал, очевидно, сам пришел в это подземелье и умер здесь. Когда его захотели отделить от скелета, который он обнял, он рассыпался прахом».

В этих картинах много фантастического, но именно отдаленность времени позволила поэту оставаться правдивым в самой фантазии. В современной обстановке нельзя было найти этих удивительных коллизий, этих волшебных положений. Рассудок и анализ убили бы в читателе доверие к неожиданным эффектам, он разглядел бы натяжки и выдумки поэта. Но на расстоянии четырех веков самые редкие и исключительные положения кажутся возможными и вероятными. Феб, любующийся с балкона на казнь Эсмеральды; крик любви, вырвавшийся из груди цыганки, беззаботно отдавшейся легкомысленному эгоисту; пытки Эсмеральды и страдания присутствующего при этих пытках монаха, обезумевшего от ужаса и опьяневшего от страсти; равнодушие толпы и страдания поэта Гренгуара; ряд других не менее фантастических положений, стоящих на грани действительности и бреда, — все это позволяло поэту показать такие бездны бессердечия и жестокости, такую глубину человеческого горя, такие подвиги самопожертвования и альтруизма, каких ему не удалось бы оттенить с равной силой в обстановке современности. Начав с полного отрещения от жизни, витая в мире несуществующего, романтики обрели в истории выход из своих поэтических мечтаний, когда потребность вернуться на землю властно сказалаась в их умах. История сослужила им в этом отношении великую службу. Она не есть действительность, но в то же время она не есть вымысел. Она давала романтикам возможность сохранить свои романтические приемы и в то же время утешаться мыслью, что они сошли с неба на землю, из несуществующего мира переселились в существующий. Исторические сюжеты были первым шагом на пути к реализму. Они были первым симптомом интереса к действительности, пробудившегося в среде самих романтиков. «Собор Парижской Богоматери» — величайший памятник этого романтического историзма.

XIII.

«Несчастные». — Задачи, которые преследовал Гюго в этом романе. — Преступник Жан Вальжан, проститутка Фантин и полицейский надзиратель Жавер как элементы современного социального строя. — Положительные идеалы Гюго. — Монсеньор Бенвеню и мэр Мадлен. — Драматическая реформа. — Предисловие к «Кромвелю». — «Эрнани». — Драмы Гюго.

«Собор Парижской Богоматери» вышел в 1831 году, «Несчастные» («Les Misérables») — в 1862 году. Когда Гюго создавал свою средневековую эпопею, он был тридцатилетним юношей. Когда он закончил свою длинную повесть современного горя, он был уже шестидесятилетним старцем. Если в первом романе преобладают мотивы романтического универсализма, то в позднем создании Гюго отразились гуманные и социальные чаяния эпохи.

В первом романе перед нами захватывающая страница истории, в которой, как в капле, отражается движение мировой жизни. Во втором — та же мировая жизнь, отраженная в слезах несчастных, выброшенных за борт жизни. Если «Собор Парижской Богоматерии» — памятник романтического историзма, то «Несчастные» — поэтический продукт романтического социализма. «До тех пор, — говорит автор в предисловии, — пока силою законов и обычаев будет существовать социальное проклятие, искусственно создающее ад среди полного расцвета цивилизации, осложняющее божественное предопределение роковым человеческим предопределением, пока не будут разрешены три проблемы нашего времени: угнетение людей, ставших пролетариями, падение женщины вследствие голода, истощение детей, пока не расчистится в известных странах социальная атмосфера, словом, пока возможны нищета и невежество, — книги такого рода не бесполезны». Романтическая критика сама чувствовала в этом романе отречение от идеалов чистого и бесстрастного искусства. Ламартин в письме к Гюго заявлял, что он восхищен красотами романа, но огорчен его тенденцией. Общество священно, потому что оно необходимо, хотя оно несовершенно, потому что создано человеком. Пламенная и радикальная критика общества, заключавшаяся в романе Гюго, по мнению Ламартина, разрушала, таким образом, священные устои. Гюго ответил восторженному почитателю своего таланта: «Если идеальное радикально, да, я — радикал. Да, я признаю, требую, я хочу самого лучшего во всем. Самое лучшее не есть враг добра; оно — враг зла. Да, общество, допускающее нищету... да, человечество, допускающее войну, представляются обществом и человечеством низшего порядка... Я хочу сделать собственность общей, что не совпадает с ее отменой, я хочу уничтожить паразитизм; всякий человек будет собственником, никто не будет хозяином. Вот моя социальная экономия, и если цель далека, это не основание отказаться от движения к ней. Поскольку человечеству дано хотеть, я желаю разрушить созданное людьми роковое предопределение. Я осуждаю рабство, преследую нищету, получаю невежество, исследую болезни, освещая ночь, иенавижу ненависть. Таков я, и вот почему я написал «Несчастных». По моему замыслу «Несчастные» — книга, основа которой — братство, а цель — прогресс» (Barbou, там же, стр. 304).

Герой романа — Жан Вальжан. Ему было двадцать пять лет, когда на руках у него осталась сестра и ее семеро детей. Он заменил им отца. Молодость его прошла в тяжелом и неблагодарном труде. Выдалась суровая зима. Жан остался без работы. В семье не стало хлеба. Ни куска хлеба. Жан разбил кулаком окно в булочной, схватил хлеб и утащил его. Его судили «за воровство со взломом ночью из жилого дома» и присудили на пять лет на галеры. Молоток, прикленчивавший конец его опейника, стучал над головой рыдавшего преступника в тот самый день, когда Париж оглашался радостными криками ликующего народа, праздновавшего победу Бонапарта при Монтенатте. Его привезли в Тулуз прикованного за шею к тележке. Он перестал быть Жаном Вальжаном и стал

№ 24601. О родных он услыхал только один раз. Кто-то видел его сестру; при ней был один ребенок. Где были остальные шесть? Она и сама, вероятно, не знала этого. Несколько раз он пытался бежать; его ловили и каждый раз увеличивали срок наказания, который достиг девятнадцати лет. Выпустили его в 1815 году, посадили в 1796 за то, что он выбил стекло и украл хлеб. Жан Вальжан вошел в тюрьму; рыдая и трепеща; вышел из нее железный; Вошел с отчаянием, вышел мрачный. Что прошло по душе его? Под палкой, в цепях он стал рассуждать. Прежде всего он осудил себя самого; он понял, что сделал безумное дело, что голод не оправдывает преступления, что если бы он попросил, ему не отказали бы в хлебе. Но затем он спросил себя: один ли он виноват в страшной судьбе своей? Справедливо ли, во-первых, что у него, человека работящего, не было работы, не слишком ли жестоко, во-вторых, носенное им наказание? Не больше ли наделал зла закон своим наказанием, чем он, преступник, своим преступлением? Не перетягивает ли слишком та сторона весов, на которой искупление? Не заглаживается ли вина несоразмерностью наказания, и не следует ли, в силу этой несоразмерности, сделать наоборот: на место преступника поставить закон, осужденного признать жертвой, должника — кредитором, признать, одним словом, право именно на стороне того, который его нарушил? Не есть ли, наконец, это наказание, с надбавками за каждое покушение бежать, посягательство на жизнь слабого, преступление общества перед личностью, преступление, совершившееся изо дня в день в течение девятнадцати лет? Решив эти вопросы, он осудил общество, обвинил его в своей несчастной судьбе и дал себе слово рассчитаться с ним при первой встрече. Некогда смиренный работник стал злодеем.

Так развиваются преступники.

Фантинा была одним из тех существ, которые расцветают, так сказать, в сердце народа. Десяти лет Фантине оставила свой родной город и пошла в услужение к окрестным фермерам; родителей она никогда не знала. Пятнадцати лет она пришла в Париж «искать счастья». Фантине была очень хороша и старалась оставаться чистой как можно дольше. Она работала, чтобы жить. Потом она полюбила тоже для того, чтобы жить, потому что у сердца есть свой голод. Она полюбила. Для него это была любовная интрижка, для нее — страсть. Улицы Латинского квартала, наполненные студентами, видели начало этого счастья. Два года она была счастлива. Потом он бросил ее, среди оргий, шутя и играя, самую разлуку превратив в веселый эпизод, — бросил потому, что «отечеству было нужно, чтобы он стал префектом, отцом семейства, советником в государстве». У нее остался ребенок. Она отдала его чужим людям, а сама вернулась на родину. Она попала в женскую мастерскую при огромной фабрике. Она честно работала и отсыпала все недобросовестным чужим людям, у которых жила ее малютка-дочь и которые с каждым месяцем все увеличивали свои требования. Она была красива — и у нее были враги среди ее подруг в мастерской. Она не умела бороться с интригой — и ей отказали на фабрике. Она продала свои

волосы, чудные белокурые волосы, падавшие до пояса. «Моему ребенку уже не холодно, — думала она, — я его одела своими волосами». Она ошибалась: те, кому она оставила ребенка, тратили ее деньги на себя. Когда они сообщили о болезни ее девочки и потребовали сорок франков, она вспомнила, что эту сумму предлагали ей за два передних зуба. Когда утром к ней вошла ее подруга, Фантина, постаревшая сразу на десять лет, показала ей два блестящих наполеондора. «Где вы добыли это золото?» — «Я его добыла...», отвечала Фантина и улыбнулась; свеча освещала это лицо; это была кровавая улыбка; красноватая слюна смачивала углы губ, а во рту было черное отверстие. Ее опять обманули, болезнь ее дочери была выдумкой. Но вот однажды она получила письмо, в котором угрожали выгнать ее дочь на улицу, если она не пришлет ста франков. «Продадим остальное!» — сказала она.

Так появляются проститутки.

За полвека до выводов современной статистики Гюго в трогательном образе Фантины сказал эту простую истину, что голод и нищета — главные источники развития проституции. Жизнь и социальный порядок сказали Фантине свое последнее слово, как сказали они это слово Жану Вальжану.

Жан Вальжан и Фантина, эти две жертвы социального непорядка, жертвы двух неразрешенных социальных проблем из трех, намеченных автором, встретились при странной обстановке. Каким-то веселым молодым людям вздумалось позабавиться, и они на улице положили снег за спину первой встречной женщины. Этой женщиной была Фантина. Измученная и исстрадавшаяся, она не вынесла этого нового беспричинного оскорбления, которое бросило ей общество в лице своего баловня. Она испустила какой-то рев, прыгнула, как пантера, и, кинувшись на франта, вцепилась ему ногтями в лицо. Полицейский надзиратель Жавер был человек долгая. Он свято чтил тот общественный порядок, который призван был охранять. Он был честен до героизма и туп до идиотизма. Рассуждение и критика показались бы ему кощунством. Для него не существовало людей, не существовало сложных индивидуумов с богатым разнообразием их внутреннего мира. Он знал две категории людей: мирных граждан, составляющих общество, и отбросы, враждебные обществу, нарушающие порядок. Его полицейский ум, образцово дисциплинированный, не мог представить себе других категорий. Он считал своей священной обязанностью охранять первых и вести беспощадную борьбу со вторыми. Для него жизнь не была вечным движением, а общество — живым, развивающимся организмом; для него это были застывшие формы, на страже которых он стоял, как верный пес. И всякое посягательство на них он считал злодеянием. Буржуазный строй, основанный на угнетении пролетариата, нуждается в особом типе охранителей, холодных и ясных, как строки векселя, в которых нередко таится нерассказанная трагедия. Буржуазия творит новый мир по образу и подобию своему. Она перестроила все отношения, она сделала из представителей власти своих верных слуг. Жавер — образ, созданный гениальным художником, бессознательно запе-

чатлевающим наиболее яркие моменты своей эпохи. Жавер был стражем общества — и в полицейском бюро в качестве виновных оказались не хулиганы, а Фантина. Здесь она увидела самого господина мэра. Это был владелец той самой фабрики, которая принесла ей столько горя. Ужас и злоба овладели ею, когда она увидела виновника своих несчастий. Она плонула ему в лицо. Ее бессвязная речь, это — наивный, но вследствие самой своей наивности красноречивый протест против социальной неправды. «Он выгнал меня вследствие сплетни работниц. Не ужасно ли это? выгнать бедную, усердно работающую девушку! Тогда я начала зарабатывать слишком мало, и несчастье явилось ко мне. Не мешало бы, чтобы господа полицейские сделали одно улучшение: они бы должны запретить подрядчикам вредить бедным людям. Я вам сейчас объясню это. Видите ли, вы зарабатываете двенадцать су в день шитьем рубашек, вдруг цена падает до девяти су — вот, и вам нечем жить. Ну, и становишься, чем можешь. А у меня была моя маленькая Козетта, и я принуждена была сделаться дурной женщиной. Теперь вы понимаете, что этот разбойник мэр и есть причина зла». В этой обрывистой речи вся история обездоленных: мужчин, обреченных на нищету и преступление, женщин, обреченных на проституцию, и их детей, обреченных на тяжелую работу, лишенных семьи и материнской ласки. Все три проблемы освещены: судьба маленькой Козетты, несущей непосильный труд у чужих людей, дополняет историю Вальжана и Фантины.

Фантина ошиблась: мэр не был виноват в ее несчастье. Мэр был не кто иной, как каторжник Жан Вальжан. При запутанности и сложности современных отношений такие превращения были возможны. Простим автору этот новый необычайный случай и удовольствуемся объяснением, что при господстве всеобщей конкуренции, при великом значении энергии и изобретательности ни у кого не отнята надежда взобраться с самых низких ступеней общественной лестницы на ее вершины и свергнуть оттуда недавних счастливцев. Помиримся с мыслью, что Гюго смотрит на жизнь и природу особыми глазами. Он не извращает фактов, но он освещает их особым светом. В этом освещении нет простоты и естественности, но зато есть ослепляющая ярость, и истина при этом фантастическом свете принимает часто такие резкие формы, которых она не могла бы принять при обыкновенном освещении. Огромные тени, отбрасываемые предметами при колеблющемся свете костра, часто выделяют характерные особенности этих предметов ярче, чем самые предметы. Превращение Жана Вальжана — один из таких волнистых призраков. Поэт раскрыл в истории этого превращения свое положительное миросозерцание. Как исправить великое зло, царящее в мире? В истории Фантины и Вальжана обнаружены причины и происхождение этого зла, в лице Жавера нарисованы те, кто закрепляет его существование. В лице мэра Мадлена, звание и богатство которого смыли его прошлое каторжника, Гюго вывел тех, на кого он возлагал миссию общественного обновления, кто были носителями идеалов лучшего. Превращение Вальжана в мэра Мадлена было только видимым,

в нешним изменением его судьбы. Гораздо значительнее было другое — внутреннее превращение. Озлобленный враг общества стал великим филантропом. Невежественный рабочий, ожесточенный каторжник превратился в мудрого сердцеведа, постигшего смысл общественного непорядка, глубину человеческого страдания, тщету богатства и почестей. Это перерождение человеческой души совершилось благодаря одной только встрече, одному доброму слову. Фляжка с водой, поднесенная к запекшимся устам Квазимодо, вызвала первую слезу на единственном глазу урода; добрый поступок монсеньора Бьевеню превратил каторжника в филантропа и полезного члена общества. Когда Жан Валькан вышел из тюрьмы, он, умирая от голода и усталости, тщетно искал ночлега и приюта. Никто не пустил к себе бывшего каторжника даже за деньги. Он лег на кучу камней, озябший, изможденный. Какая-то старуха высказала ему свое сожаление. Он рассказал ей о своей горькой участи: он всюду стучался, его нигде не приняли. «А в ту дверь стучались?» — спросила старуха. «Нет». — «Так постучитесь». Это была дверь, ведшая в квартиру монсеньора Бьевеню. Жан постучался в нее и не напрасно.

Монсеньор Бьевеню — странный епископ. Из 15 000 ливров своего жалованья он оставлял себе 1000, остальные он распределял между благотворительными обществами и бедными. Он брал за исповеди, проповеди, свадьбы и т. п., но брал с богатых, только для того, чтобы раздать бедным. Имущие и неимущие стучались в дом епископа, одни приходили получать милостыню, которую другие оставляли. Он стал казначеем всех благотворений и кассиром всех нужд. Огромные суммы проходили через его руки, но ничто не могло его заставить хоть сколько-нибудь изменить свой образ жизни и прибавить малейшее излишество к необходимым издержкам. Единственная роскошь, которую сохранил у себя епископ, были серебряные подсвечники и серебряные приборы. Епископ не имел обыкновения спрашивать приходящих к нему об их имени. Его встреча с Вальканом, действие, которое произвело на каторжника обращение к нему епископа с словом «сударь», вообще вся эта картина льда, застывшего, холодного и начинающего таять под лучами любви и уважения к человеческой личности, — несомненно одна из лучших страниц романа, несмотря на ходульность отдельных сцен, на некоторую приторность в обрисовке характера монсеньора. Но сердце, озлобленное и закоренелое в ненависти к человечеству, не легко поддается доброму воздействию. Валькан плохо отблагодарил епископа: ночью он пробрался в его комнату, украл его серебро и скрылся. Когда жандармы утром привели к нему вора и епископ заявил им, что он сам подарил серебро арестованному ими человеку, Жан «посмотрел на него с выражением, которого не передаст никакой человеческий язык». И когда жандармы ушли, монсеньор Бьевеню подошел к растерявшемуся каторжнику и сказал: «Жан Валькан, брат мой, с этого часа вы принадлежите уже не злу, а добру. Я купил у вас вашу душу; я вырываю ее у черных мыслей и духа пагубы и отдаю ее богу». Общество тру-

дилось в течение девятнадцати лет, чтобы превратить честного работника в злодея, монсеньор Биенвеню в один день сделал из злодея «христианина». Жан Вальжан умер, мэр Мадлен родился. Обогащение целого края, оторванные слезы сирот, счастье тысяч людей, облагодетельствованных Мадленом, аккуратное поступление налогов из той области, где он поселился, — все эти блага были следствиями, вытекавшими из мудрого поступка епископа. Он пожертвовал серебряными приборами и осушил потоки слез, предотвратил муки и страдания. Такова романтическая социология. «Если бы, — говорит в том же романе Гюго, — в ночь с 17 на 18 июня 1815 года (т. е. в ночь Ватерлооской битвы) не шел дождь, будущность Европы изменилась бы. Несколько капель воды заставили склониться Наполеона. Тучи, пробежавшей по небу вопреки времени года, достаточно было для того, чтобы обрушить вселенную». Такова романтическая стратегия и романтическая политика! Серебряные приборы епископа, поднимающие материальное и духовное благосостояние целого края, не менее характерны для мироизмерения Гюго, чем капли дождя, решающие судьбы Европы. Особенность романтической социологии заключается в том, что она пользуется фантазией как средством для разрешения социальных проблем. По поставленным задачам Гюго приближается к социализму, по рекомендуемым средствам он является моралистом и поэтом. Он хочет уничтожить пролетариат, унижающий человечество, рабство женщины, ведущее к проституции, страдания детей. Но он не находит для этого лучшего средства, как создание фантастической фигуры сентиментального епископа, и рекомендует подражать этому епископу. В то время как пролетариат уже складывался в стройную армию с ясной теоретической и практической программой, неисправимый романтик попрежнему высоко держал свое поэтическое знамя, продолжая верить, что поэзия и гуманность одни призваны спасти человечество, продолжая применять старое лекарство для излечения новой болезни.

Те же особенности, которыми отмечены лирика Гюго и его романы, отличают и его драму. Замечательно, что именно этот вид поэтического творчества сделался ареной, на которой сосредоточилась борьба между старым и новым направлением. Театр обладает особенной устойчивостью и консерватизмом по сравнению с другими формами искусства. Актеры, авторы, публика, по справедливому замечанию Рене Думика, в театре одинаково являются консерваторами и сближаются в поддержке освященных временем обычаев и унаследованных от прошлого привычек; на самых подиумах и в поднимающихся декорациях таится скрытая сила, которая противится введению новых методов. В театре труднее победить традицию, чем в каком бы то ни было литературном жанре. Сцена полна условностей. Только многолетнее существование их приучает публику мириться с ними; они не мешают ей испытывать сценическую иллюзию. Драматическая реформа ведет к замене старых условностей новыми. А для приспособления к этим последним приходится перевоспитать и артистов и публику. Победа на сценических подиумах

доказывает всегда окончательное торжество нового литературного направления. Вот почему моментом объявления войны между романтиками и классиками считается 1827 год, год появления «Кромвеля». В самой трагедии не было ничего замечательного. Но предисловие к «Кромвелю» стало манифестом романтической партии. В начале XIX века несколько странно видеть борьбу между романтиками и классиками. Полтора века отделяют «Кромвеля» от «Поэтического искусства» Буало. А между тем борьба завязалась, борьба ожесточенная и непримиримая. Несмотря на перипетии, которые пережила французская литература в течение XVIII века, классицистическая традиция продолжала держаться и даже царить в ней. Вольтер был учеником Буало и Расина, и многочисленные эпигоны классицистической школы наводняли французскую сцену трагедиями, составленными по всем правилам поэтики Буало. Буржуазная драма (см. I т. «Очерков»), провозгласившая в лице Диандро и Мерсье новые принципы искусства, не свергла классицизма, который доживал свои дни рядом с слезливой и сентиментальной драмой. Старые формы, не вменившие нового содержания, продолжали держаться; их обходили, но с ними не решались покончить, пока Гюго не объявил классицизму решительную войну своим манифестом. Появление «Кромвеля» вызвало целую бурю в прессе. «Для нападения на гигантов (т. е. Корнеля и Мольера), — писал один из защитников старого направления, — нужна недюжинная сила; чтобы свергнуть с пьедестала гениев, признанных рядом поколений, нужно бороться с ними если не равным оружием, то, по крайней мере, хоть изящным и чистым слогом... А разве может надеяться на успех своего нападения такой неумелый писатель, как автор предисловия? То, что старикам казалось нарушением чистоты и изящества, вскоре стало знаменем, вокруг которого собирались молодые писатели, восставшие за независимость драматической литературы.

Рассмотрим подробнее идеи, высказанные в этом знаменитом предисловии.

Говорят, что прославленный трагик той эпохи — Тальма, шестидесятилетний старик, жаловался однажды Гюго на участь артистов, которых вековой предрассудок все еще не может признать людьми. «Артиста, — сказал Тальма, — поднимает только роль, а у меня и роли настоящей никогда не было, ни разу не пришлось сыграть, что называется по душе... Трагедия... это, конечно, прекрасно, благородно, возвыщенно — все, что хотите, но вместе с этим величием я хотел бы побольше жизненной правды и простоты, я желал бы изобразить человека, как он есть, со всеми разнообразными чертами человеческого характера, который не был бы отвлеченным ходячим понятием, какой-то трагической куклой: пусть он будет король, но в то же время и человек. Да вот вам пример. Играя роль Карла VI, я произвел впечатление словами: «хлеба мне, хлеба!» А почему? — Да потому, что здесь проявляется уже не королевское, а общечеловеческое страдание; здесь трагизм соединяется с правдой, идеальное величие не исключает реального ощущения голода, реального сознания нищеты. Да, правды и правды — вот чего я искал всю свою

жизни!» На это признание старого артиста, всю свою жизнь воплощавшего героические образы классицистической трагедии, В. Гюго отвечил: «Именно то, что вы мечтаете сыграть, я мечтаю написать». И поэт сообщил трагику план своей первой трагедии: он хотел в своем «Кромвелем» заменить трагедию драмой, ввести в нее людей вместо «персонажей», жизненную правду вместо отживших традиций, свободные переходы от героического к обыденному, свободный стиль, выливающийся во всевозможные формы — в эпическую, лирическую, сатирическую, серьезную и шуточную, изгнать «тирады» и стихи, бьющие на «эффект».

Таковы были задачи, которые ставила себе романтическая драма. В предисловии к «Кромвелю» Гюго указывает средства к осуществлению этой задачи. Первое требование его, это — требование абсолютной свободы для драматического творчества. Свобода проникает повсюду, и странно, что ей не дают доступа в ту сферу, которая по природе свободна, — в сферу мысли. «Нет больше правил и образцов! Или, вернее, нет иных законов, кроме общих законов природы, царящих над всем искусством, и специальных законов для каждого произведения, вытекающих из специальных особенностей сюжета... Поэт должен иметь советниками только природу, истину и свое вдохновение». Из этого основного взгляда вытекало и второе требование Гюго,шедшее вразрез с классицистической традицией. Классицисты не допускали смешного и безобразного в трагедии, боясь дисгармонии, опасаясь нарушить ее величественный и взвышенный характер. Гюго требовал соединения разных элементов. В драме все должно происходить так же, как и в действительности. Годо играет известную роль, как и душа. Люди и события зависят от того и другого, поэтому они являются перед нами то страшными, то комичными, а иногда и тем и другим вместе. «Так, судья скажет: «к смертной казни, и идем обедать», Кромвель может сказать: «у меня парламент в мешке, а король в кармане», Цезарь будет бояться «вывернуться из триумфальной колесницы» и т. д.» (*« Cromwell », в «Oeuvres complètes de V. Hugo », Paris, Hetzel, стр. 19*). В гениальных людях, как бы велики они ни были, всегда живет зверь, который пародирует их ум. «От великого до смешного, — сказал Наполеон, — один шаг». В. Гюго считал возможным влагать в уста монархов и героев такие слова, что правоверный последователь классицистического стиля заткнул бы уши. С освобождением трагедии от условности в языке тесно связано и третье требование Гюго, именно уничтожение пресловутых трех единств. Гюго считает необходимым удержать из них одно, именно единство действия. Единство времени и места стесняют поэта. Благодаря им о большинстве событий зрителю приходится слышать из уст рассказчиков; сам он не может видеть их, так как действие трагедии длится не более дня и сосредоточивается в одном месте. Между тем события, о которых в ней идет речь, нередко отделены друг от друга огромными расстояниями и целыми годами. «Вместо сцен — рассказы, вместо картин — описание. Лица, помещенные, подобно античному хору, между драмой и нами, являются рассказывать о том, что происходит на площади,

в храме, во дворце. Нам хочется крикнуть: сведите нас туда! Это интересно посмотреть! На это они, конечно, ответили бы: очень может быть, что это интересно, но дело в том, что мы охраняем достоинство французской Мельпомены». Гюго требует, чтобы действие развивалось на глазах зрителя. Классицистические «вестники» должны были сойти со сцены. В древней Греции существование единства вполне отвечало устройству сцены. Ее обширность позволяла охватить все место действия, позволяла автору переносить последнее с одного конца театра на другой; устройство современной сцены требует отмены стеснительных требований. Лучшие представители классицизма сами не чувствовали склонности к соблюдению трех единства. Корнель не без боя согласился признать их.

Важное значение имело четвертое требование Гюго, тесно связанное с предыдущим, именно требование относительно соблюдения колорита места и времени. Классицистические поэты создавали логические отвлеченности вместо живых людей; чем абстрактнее была обстановка, в которой они действовали, тем более согласовалась она с рассудочным характером классицистической трагедии. Гюго считает необходимым, чтобы герои жили и действовали в конкретной обстановке; точное изображение места является первым условием реализма. Разве поэт осмелится убить Риццо в каком-либо ином месте, кроме комнаты Марии Стюарт, или пронзить кинжалом Генриха IV не на людной улице, загроможденной повозками и экипажами («Cromwell», стр. 22). Драматическое действие должно вполне гармонировать с эпохой и местом.

Таким образом, романтизм и на сцене возрождал исторический дух. И здесь он пытался воскресить образы прошлого с соблюдением исторической правды. Внося новые принципы драматического искусства, романтики должны были низвергнуть старых кумиров сцены и провозгласить новых богов. Буало и Расину они противопоставляли Шекспира и Кальдерона. Автор «Гамлета» оказался особенно сильным и верным союзником новых принципов. В его трагедиях они нашли блестящую иллюстрацию своих идей. Подвижность сцены, быстрые перемены места действий, интенсивное и свободное развитие самого действия, соблюдение местного колорита, смешение героического и смешного, прекрасного и безобразного, подчинение одним только законам природы и психологическая правда, — все эти требования драматического творчества нашли свое осуществление в богатом литературном наследии великого английского поэта. «Шекспир — бог театра!» — восклицает Гюго. Открытие Шекспира, не допущенного классицистами на французскую сцену, провозглашение английского драматурга учителем — таков пятый важный пункт программы Гюго.

Мы отметили те требования романтического манифеста, которые должны были оказать благотворное влияние на последующую литературу. Это — скорее программа реалистической, чем романтической школы. На знамени реалистов написан тот же девиз: «верность природе и жизни». Вспомним, что из этого же положения исходил и Буало (см. I т. «Очерков»), теоретик классицистического

театра. Казалось бы, что классицисты, романтики и реалисты расходятся только в частностях, а не в основном принципе. В действительности между поэтическими принципами этих школ существует коренное различие. Буало уверял, что никто лучше античных писателей не умел наблюдать и передавать природу, поэтому подражание природе в глазах классицистов заключалось в усвоении аристотелевских правил. Если мы рассмотрим, что разумеет Гюго под изображением природы, мы убедимся, что и романтизм далек от истинного реализма. Действительность в природе и действительность в искусстве, — говорит Гюго, — это две различные вещи. Правда в искусстве не есть абсолютная верность действительности (*«la réalité absolue»*). Искусство не может дать самую вещь. Возьмем любое произведение романтического характера, например *«Сида»*. С первого слова мы поражены. Как? Сид говорит стихами! Разве это естественно? Мало того, он, испанец, говорит по-французски, тогда как природа требует, чтобы он говорил на своем языке. Продолжая в том же духе, мы потребуем, чтобы вместо ламп было помещено настоящее солнце, вместо декоративных — настоящие деревья и дома и т. д. Итак, сфера искусства и сфера природы совершенно различны. Искусство присоединяет идеальное к земному и положительному. Драма — зеркало, в котором отражается природа. Но если она будет обыкновенным зеркалом с плоскою и гладкою поверхностью, отражение будет тусклым и будет лишено рельефности, оно будет правильным, но бесцветным. Известно, что свет и краски теряют в простом отражении. Драма должна быть концентрирующим зеркалом; оно не должно ослаблять, а собирать и сгущать цветные лучи, превращать слабый свет в яркий, в пламя. Все, что существует в мире, в истории, в жизни и в человеке, должно и может отражаться в театре, но под магической палочкой искусства. Искусство перелистывает книгу веков, книгу природы, дополняет хроники, пополняет пробелы, допущенные хронистами, воскрешает факты, нравы и характеры, при помощи воображения засыпает пропасти, соединяет в группы то, что разделено, вносит гармонию в дисгармоничное и т. д. Словом, искусство преследует почти божественные цели: воскрешать, когда оно имеет дело с историей, творить, когда оно имеет дело с поэзией. Поэт, по мнению Гюго, подобно богу, должен быть вездесущим, он должен одновременно присутствовать во всем своем творении. Всякая фигура должна быть приведена к самой выдающейся, самой характерной своей черте: в драме должна отразиться вся индивидуальная сущность всякого образа. Даже вульгарное и тривиальное должно быть подчеркнуто. Поэт должен избегать всего повседневного, обыденного, пошлого и брать только яркое и характерное. Таким образом, начав с проповеди реализма, Гюго кончает проповедью исключительного и яркого. Постепенно вступает в свои права романтизм с его пристрастием к необыкновенному, с его поэтизированием действительности. Поэзия — не только подражание природе, — за поэтом остается право выбора, его фантазии отводится особая роль.

Это пристрастие к необыкновенному, это отвращение к обыден-

ному (*commun*) сказывается и в отношении Гюго к стихотворной форме. Гюго считает стих оптической формой мысли («*la forme optique de la pensée*»), стих сообщает свою рельефность вещам, которые без него могли бы оказаться незаметными и вульгарными. Но особенно романтический дух отражается на учении Гюго о «гротескном» (*grotesque*). Это слово трудно перевести на наш язык. Под ним следует понимать все странное, неправильное, причудливое. Гротескное было известно и античным писателям, но там оно выступало робко или пряталось. В мышлении современного человечества оно играет огромную роль. Оно царит повсюду. Оно творит, с одной стороны, безобразное и ужасное, с другой — комическое и шутовskое. Оно прикрепляет к религии тысячи страных суеверий, к поэзии — тысячи живописных фантазий. Это оно щедрой рукой населило и воздух, и землю, и огонь, и воду мириадами существ в средневековых народных преданиях. Это оно поместило в ад и отвратительные существа, пробудившие мрачное вдохновение Данте и Мильтона, и различные смешные фигуры. Если из мира идеального гротескное спускается в мир реальный, оно развертывает неистощимый запас пародий на человечество.

Таковы основные идеи знаменитого манифеста, появление которого послужило сигналом к мобилизации всех сил романтической школы. Абстрактным формулам классицистов романтики противопоставили фантастические чудища. У классицистов было слишком много логики и порядка, у романтиков не было никакого порядка и никакой логики. Но романтизм был все-таки шагом вперед по сравнению с классицизмом. Он освободил литературу от цепей и гнета. Ниспровержение литературных авторитетов делало многих романтиков носителями свободы вообще: они восстали также против стеснений в обществе, и в этом смысле Гюго был прав, когда в предисловии к «*Эрнани*» назвал романтизм либерализмом в литературе. Драмы Гюго должны были послужить иллюстрацией к его теоретическим воззрениям. Из всех этих драм «*Эрнани*» произвел наибольший шум. Предисловие к «*Кромвелю*» было первой битвой на теоретической почве. «*Эрнани*» послужил поводом к решительному сражению в стенах театра. Романтизм выступил в поход задорно и резко.

Перед нами вопиющие нарушения всех законов классицистической логики и правильности. Действие развивается с поразительной быстротой и интенсивностью. Чопорные цари античного мира сменились бурными и порывистыми героями испанской истории. Гюго запасся всем ярким и пестрым оружием романтики: яд, кинжал, дуэли рыцарей в комнате испуганной красавицы, ревнивая старость и изобретательная юность, короли, разбойники, предатели, потайные двери, подземелья и высокие башни рыцарских замков, подвиги великодушия и благородства — таков арсенал автора. *Эрнани* — страшный разбойник. Его поместья — «дремучий лес, куда нередко босыми ногами ему приходится бежать от врагов». Его по всей Испании «травили, словно зверя среди лесов и неприступных

скал». Он нашел убежище в Каталонии. «Она, как мать, открыла мне объятья! Средь горцев там убогих, но свободных, я вырастал, и ныне стоит мне лишь затрубить, — пять тысяч удальцов откликнутся на мой призыв громовый». Этот ужасный человек проникает ночью в спальню донны Соль. Она любит его. Он предлагает ей разделить свою тревожную жизнь. Ее будут окружать люди, «покаже больше на дьяволов, чем на людей». Ей придется «спать на траве, пить у ручья и ночью, проснувшись, слышать свист летящих пуль». Донья Соль готова на все. Но у Эрнани два соперника: старый гранд, благородный дон Рю и Гомец де-Сильва, и сам король Кастилии, дон-Карлос. Для старого Рю донья Соль — единственная утеша жизни, он готовится назвать ее женой. Дон-Карлос — юный властелин, могучий и страстный, не умеющий сдерживать своих желаний. Между тремя героями завязывается борьба. Ночью перед домом де-Сильва встречаются Эрнани и Дон-Карлос. Разбойник предлагает королю Кастилии сразиться, но Дон-Карлос отказывается от поединка с бандитом и предпочитает прибегнуть к помощи своих людей. «Друзья все ваши давно в руках моих друзей, — отвечает Эрнани, — вы лучшие их на помощь не зовите». В бессильной ярости король все-таки отказывается драться с разбойником и предлагает ему убить себя. Отец Эрнани погиб на плахе, приговоренный к казни отцом Дон-Карлоса. Эрнани вспомнил род его, вдову и сына. «Еще ребенком, — говорит он, — я отмстить поклялся за смерть отца его же сыну. Давно тебя повсюду я ищу, Карлос, король Кастилии! Вражда между наших двух семей не угасала!» Но, когда Дон-Карлос тем не менее решительно отказывается от поединка с разбойником, Эрнани останавливается. Убить беззащитного он не может. Рыцарское благородство одерживает верх, и он, отпустив короля, отдается счастливым мечтам у ног донны Соль, вышедшей к нему на свиданье. Он забывает, что враг его — король, что «в замок возвратясь, он созовет своих там сбиров и алькадов, сановников, придворных, палачей». Но он помнит, что ему не миновать эшафота, и отказывается увести с собой свою возлюбленную. «В любви твоей я силу почерпнул, чтоб предложить тебе бежать со мною, со мной мое изгнанье разделить, мой лес, поток мой, горные ущелья и на траве зеленую постель! Но разделить с тобою казнь? Ужасно! Не в силах я! Нет, ангел мой хранитель, один хочу на плаху я взойти!» И он бежит один. Далее мы видим Эрнани в доме Сильвы, за час до свадьбы Сильвы и донны Соль. Эрнани явился слуга под видом странника. Его шайка рассеяна, и только он, «лев пустыни», бежал; сам король пустился за ним в погоню, голову его оценили в тысячу золотых. Никто не узнал странника. Обычай страны гласит, что «с странником благословене божье вступает в дом», и благородный Сильва радушно принимает гостя. И даже тогда, когда он застает донью Соль в объятиях странника, он не хочет нарушить прав гостеприимства и не выдает Эрнани Дон-Карлосу. Из замка Сильвы поэт переносит нас в Ахен, в подземелье с бесчисленными аркадами и лестницами, где помещается гробница Карла Великого; в ту торжественную ночь, когда собравшиеся

курфюрсты выбирают нового императора, Дон-Карлос одиноко бродит по подземелью. Сюда должны явиться заговорщики, среди которых находятся Сильва и Эрнани. Дон-Карлос, слыша их приближение, скрывается в гробнице Карла Великого. Он выходит оттуда в тот момент, когда три выстрела возвещают об его избрании императором, а заговорщики дают друг другу торжественную клятву убить его. Собирается стражка, и только что избранный правитель Европы, к изумлению всех, прощает своих врагов и уступает Эрнани донью Соль. Когда все удаляются, Дон-Карлос, теперь император Карл V, обращается снова к тени своего прославленного предшественника:

Великий Карл! Доволен ли ты мною?
Вступил ли я на твой державный путь?
Сумел ли я надменной головою
До твоего величья досгнуть?
Могу ль твоим преемником назваться?
Могу ль, представ перед святым отцом,
Как некогда ты сам, короноваться
Я римским императорским венцом?
Оставил ли у этого порога
Я ветошь королевской суеты?
И стал ли я, как ты, наместник бога?
И стал ли я, великий и свят, как ты?
Пред трудною задачею мою
Я немощен стоял и одинок,
Грозит Франциск мне местью своюю,
Венеция, и Лютер, и Восток!
Во имя прав народных и свободы
Встает убийц презренных легион,
Везде кругом волнуются народы,
Опасности грозят со всех сторон!
К тебе возвзвал я в страхе и смятеньи,
Перед твоей гробницей распростерт:
С чего начать? О, дай мне наставленье!..
Ты отвечал: мой сын, будь милосерд.

Драма кончается смертью Эрнани и доньи Соль. В тот день, когда благородный Сильва защитил своего гостя, а Дон-Карлос увел донью Соль, Эрнани и Сильва поклялись сначала отомстить общему врагу, а потом свести свои собственные счеты. Благодарный Эрнани дает своему защитнику рог и клянется отдать свою жизнь, когда Сильва затрубит в этот рог. И старик выбрал жестокий момент, чтобы воспользоваться своим правом. Когда Эрнани остался наедине со своей юной женой после веселого маскарада, в это время где-то вдали зазвучал рог. «Тигр зарычал, зовет свою добычу!» Верный рыцарскому слову своему, Эрнани принимает яд, донья Соль не хочет перекинуть своего мужа.

Таково содержание пьесы, которая вызвала беспримерную в истории театра борьбу между защитниками старины и молодежью. Первое представление в 1830 году имело огромный успех. Толпы молодежи в причудливых костюмах, с взъерошенными волосами, шокируя степенные буржуа, собрались к театру спозаранку, когда двери еще были занерты. Актеры были неспокойны; г-жа Марс, премьерша труппы, игравшая донью Соль, нервничала и каприз-

ничала; а когда ее первый выход был встречен гробовым молчанием, пристка, привыкшая к аплодисментам, довольно резко заметила Гюго, что, приняв на себя «такую» роль, следовало и ожидать «такого» успеха. Однако поэт победил: после пятого акта восторженные демонстрации превратились в сплошной гул и гром по всему театру, а к ногам г-жи Марс посыпался град букетов. На следующий день почти все газеты разразились враждебными статьями. Ядовитые стрелы метались и в самую драму и в публику: говорилось, что автор набрал себе ценителей, вполне подходящих к его пьесе, — каких-то растрепанных, разнужданных дикарей, что в театре происходила буйная оргия. Нападки газет еще более ожесточили противников Гюго и заставили приготовиться к битве его сторонников. На втором представлении с первых слов начались шиканье и свист. Во втором акте после слов: «Который час теперь? — Двенадцать», раздался дружный взрыв хохота по всему театру. Король, предлагающий такой пошлый вопрос: «который час?» и выслушивающий такой простой ответ: «двенадцать», показался правоверным классицистам посмешищем. Там, где ученик Расина разразился бы ответом вроде следующего:

Сеньор! Недавно во дворцовом зале
Часы двенадцатым ударом прозвучали...

там Гюго ограничился одним словом «двенадцать». После третьего представления театральный обычай предоставлял в распоряжение автора лишь незначительное число мест. Газеты злорадно возвестили, что «настоящая публика» получит, наконец, доступ в театр и отомстит за поруганное искусство. И действительно, каждое представление поднимало бурю. Ложи хохотали, свистали и шикали; в салонах вошло в моду «ездить смеяться на Эрнани». Но у Гюго образовалась своя верная стража. Сотня его сторонников каждый раз проникала в театр и отстаивала новатора против полуторатысячной вражеской армии. Из Парижа война распространилась и в провинцию. В Тулузе один молодой человек вышел из-за «Эрнани» на дуэль и был убит.

Спустя восемь лет после первого представления «Эрнани» возобновление пьесы было встречено громовыми рукоплесканиями. «Нет ничего удивительного, — сказал кто-то, вероятно бывший гонитель Гюго, — автор сделал в драме много изменений». — «Вы ошибаетесь, — отвечал ему собеседник, — не драму свою, а публику изменил он». Новая драма завоевывала постепенно симпатии публики. Когда в 1838 году появилась драма Гюго «Рюи Блас», ему рукоплескали не только из цартера, но и из лож. Это значило, что его ценила уже «настоящая публика». А между тем «Рюи Блас» — произведение еще более фантастическое, еще более оскорбительное для классицистического искусства. Лакей, влюбленный в королеву, — таков главный герой этой драмы. Ее героиня — королева, молодая женщина, тоскующая в раззолоченных палатах, в которых она погребена ревнивой рукой своего повелителя. «Мне тяжелей, чем бедной птичке в клетке. Один зеленый парк, пустынный, скучный

и каменной оградой обнесенный, доступен мне... да свод небес над ним! Мы в омуте придворных интриг, в обществе, где умеют ловить каждое неосторожно брошенное слово, каждый взгляд, где даже ночные звезды и каменные аркады — плохие союзники тайн. Придворными интригами Рю и Блас вынесен на самую вершину человеческого могущества. Он — всесильный министр. Но тот, кто возвеличил его, сам низверг его в пропасть. Лакей, приблизившийся к трону, обожающий свою королеву, гибнет, проклиная судьбу не за то, что она лишила его могущества и славы, которыми на мгновение порадовала его: в его душе царит отчаяние по другой причине — вместе с собой он увлекает в пропасть любимую женщину. И Рюи Блас находит выход в смерти. Свою гибелью он спасает королеву. — Таковы драмы Гюго.

XIV.

Теория искусства для искусства. — Основные черты характера Бодлера. — Искусственность. — Отношение к женщинам. — Дендиズм. — Отношение к политическим и социальным вопросам. — «Цветы зла». — Мотивы его поэзии. — Картины порока. — Болезненные образы. — Страдающее человечество. — Моменты падения и просветления. — Эстетические и религиозные мотивы. — Бодлер и его последователи.

В. Гюго во второй половине XIX века царит над французской литературой, и в нем берет свое начало вся современная поэзия. Его ученики, по замечанию Пелисье, в свою очередь, становятся учителями, как полководцы Александра Великого стали царями, разделив между собой его царство. Все поэтические школы так или иначе возникли под сенью творений Гюго. Даже символисты, эти фанатические поклонники внешней формы, признали, что он «первый из французских поэтов проник в самую душу слов и, по его собственному выражению, уловил сокровенный смысл в сочетании звуков». Тем не менее та школа, которая известна под именем декадентской и которая претендовала в конце XIX века на гегемонию в сфере поэзии, считала своим родоначальником и учителем не его, а другого поэта. Объясняется это тем, что Гюго был свободен от первоздной впечатлительности декадентов, а его поэзия — от болезненных элементов известного течения новой поэзии. Когда поэзия неопределенных порывов к абсолютному и вечному уступила место реализму, объективно-художественному изображению действительности, тогда романтизм утратил свое значение. Романтизм не мог быть больше отражением настроений и стремлений общества. Но форма часто переживает содержание. Мы видели, что эпигоны классицизма, давно пережившего самого себя, даже в начале XIX века продолжали цепляться за отжившие формы. То же случилось и с романтизмом. С его упадком внимание поэтов все более и более устремлялось на тщательную отделку формы. Этот кульп поэтической формы, этот принцип «искусства для искусства», или чистого искусства, нашел своих даровитейших представителей в лице Теофилия Готье (1811—1872) и его ученика Теодора де-Банвилля. В особенности второй из них был истинным фанатиком



Шарль Бодлер

зников. «Не идеи, не душевые эмоции вдохновляют его, а лишь одни слова; они живут, говорят и движутся в его одностороннем воображении; в каждом из них ему чудится своеобразный блеск или колорит, слышатся даже какие-то неуловимые звуки при их столкновении и сочетании. Подбор мелодичных и ярких рифм — вот в чем все его искусство; пространство же, остающееся между ними, наполняется само собой, а если здесь и потребуется какая-нибудь неожиданная вставка, если даже нарушится и самый смысл, то ведь это не только позволительно, но и вполне естественно в той области, где все зиждется на одной фантазии, допускающей всякие излишества и уклонения. По мнению Банвилля, умеренная доза нелепости не может повредить тому фривольному искусству, что именуется поэтическим творчеством, и он постоянно выражает эту теорию в легкой, бессодержательной форме своих произведений, протестуя таким образом против современного ему реализма и уходя от него в чисто фантастический мир» (Ж. Пелисье, там же, стр. 300—301). Но не Банвилль, а другому ученику Готье суждено было стать родоначальником поэзии упадка, выразителем ее мистических порывов и ее болезненного бессилия. Имя Бодлера стало тем знаменем, вокруг которого почти до наших дней группировались эпигоны чистого искусства.

Среди новых чувств, рожденных XIX веком и неведомых предшествовавшим поколениям, видное место в психологии современного человека заняло, как мы уже указывали, чувство любви к городской жизни. Оно не было привычкой или делом случая; подготовленное предыдущими столетиями, оно сделалось в XIX веке нераздельным элементом души, оно органически срослось со всем существом известной группы людей, одаренных талантами, честолюбием и изощренными вкусами. Оно создало особую породу людей, и чем многолюднее городской центр, тем больше в нем представителей нового типа, тем определеннее и ярче отпечатлеваются на них известные характерные черты. «Столичный житель», «парижанин», эти слова, при упоминании которых у современного человека возникает целый рой представлений и понятий, — эти слова в современном нам смысле были неведомы до XIX века. Правда, и в эпоху Ренессанса существовали центры, являвшиеся законодателями мод, идей и культурных вкусов; во времена Шекспира для светского лондонца считалось обязательным говорить по-итальянски и удовлетворять требованиям, изложенным в книге графа Кастилионе; в XVIII столетии мелкие немецкие князья и петербургская аристократия старались подражать утонченному этикету Версалия; но только демократический XIX век открыл полный простор борьбе честолюбий и талантов; предоставил каждому возможность стремиться на самые верхние ступени социальной лестницы, и в огромные центры потянулись все, кто мечтал о славе и богатстве. Только в XIX веке началось это тяготение к центрам, эта кипучая жизнь столиц, где скопляются даровитые честолюбцы, беспощадно воюющие за приманки жизни. Прошлые столетия не знали той болезни, которая рождена XIX веком и которую можно назвать «тоской по улице». Свет электриче-

ских фонарей, заливающий улицы в ночную пору, кофейни и рестораны, где кипит по ночам жизнь и льются речи людей, опьяняемых вином и блеском, разнообразные приюты удовольствий, начиная с храмов истинного искусства, блещущих сказочною роскошью, и кончая притонами болезненных наслаждений, — таковы приманки, которым противостоять не может часто даже наиболее сильный дух, полный высоких порывов и благородных стремлений. Вспомним Люсъена, Растильяка и десятки других героев Бальзака, заплативших своею нравственностью смертью за немногие минуты призрачных восторгов, за сладкие моменты опьянения. Вспомним Диккенса, который изнывал в Лозанне от тоски по большому городу. «Мне нужны улицы!» — этот мучительный крик беспрестанно звучит в письмах писателя, серьезно уверявшего, что он не может писать в уединении больше одной-двух недель, что ему необходимо от времени до времени побывать в Лондоне, возбудить себя, что фигуры его романов «словно замирают, когда вокруг них замолкает шум толпы».

Чудеса труда и техники, беспримерные успехи наук и искусства в значительной степени являются результатом этого сверхчеловеческого напряжения сил, этого бешеного соревнования умов и талантов. Но эти же условия породили беспощадный эгоизм, необузданное тщеславие, уточченные страдания и уточченные пороки. Писатели начала века только и видели, что муки и беды, которыми будет усеян этот новый путь человечества. Они бежали от этой шумной городской жизни, которая перемалывала в своем грандиозном движении веру и мистические грэзы, растаптывала людей слабых и мечтательных, губила смирение и покорность, беспощадно истребляя все, чем держался старый порядок... Шатобриан не любил Парижа и обожал свою дикую Бретань, эту, по выражению Гюго, «старую мятежницу», суровую хранительницу вековых традиций и грозную противницу всяких нововведений. Леопарди посыпал проклятие веку «торгашей и лавочников» и «карманных энциклопедий». Все эти художники бежали от этого общества, скорбя о падении мира и храня в душе порывы к неведомому и туманному идеалу, ушли, уязвленные непониманием окружающих, оскорбленные в своем честолюбии и тщеславии, но не примиренные и одионкие. Они искали себе места среди американских дикарей, как Шатобриан, или бесцельно скитались, переходя из края в край; но во всем разнообразии они всегда стояли вне официального общества и бежали от городской культуры и специфических условий городской жизни. Они не примирились с новым строем жизни; и если в них исчезла прежняя вера, то в них удержались вкусы и настроения, созданные верой. Они сохранили прежние чувства, утратив их основу. Если человек «не чувствует больше потребности верить, то он сохранил потребность чувствовать, как в те времена, когда верил» (Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*).

Представьте себе человека, который сохранил в себе неутолимую жажду неведомого возвышенного идеала и в то же время всем своим существом отдался опьянению больших городов; представьте идеа-

листа, погруженного в грязь порока и разврата, человека, рвущегося к идеалу и в то же время не имеющего сил расстаться с одуряющим обаянием жизни, и вы получите образ Бодлера. Мы знали разочарованных одиноких героев, бежавших от общества. Бодлер — одинокая душа в самой гуще жизни. Бодлер — это Манфред в модном костюме, Чайльд-Гарольд парижского бульвара. «Чувство одиночества с раннего детства, — пишет он в своем интимном дневнике, — и в семье и особенно среди товарищей, сознание, что вечно обречен на одиночество! И в то же время горячая жажда жизни и наслаждения!» (*Mon coeur mis à nu*, см. Ch. Baudelaire, *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*, Paris, 1887, стр. 96).

Байроновская гордость, непримиримое одиночество британского поэта слились в поэзии Бодлера с муками падения, с восторгами низменных наслаждений, с унизительным рабством слабой души, прикованной могучими цепями к предмету своего презрения. Бодлеру поклонялись те, кто умел отгадать эти благородные порывы, лежавшие в основе самого падения поэта; его ненавидели и презирали те, кто смотрел проще на дело, кто не вдумывался в мотивы его действий, кто видел в нем только разинченного циника, а в его поэзии — откровенные картины утонченного разврата. Его *«Fleurs du mal»* были встречены бурей негодования, правительство преследовало их, а общество возмущалось поэтом, раскрывшим язвы современного человечества во всем их ужасном, неприкрашенном виде; но более чуткие критики увидели за картинами разврата и неестественных пороков грустное и серьезное лицо поэта. Величайший гуманист и моралист века приветствовал поэта и его прекрасные *«Цветы»*, которые «сияют и искрятся, как звезды», а осуждение во имя «справедливости» и «морали» существующего режима называл «лучшим венцом» Бодлера¹. Флобер восторгался оригинальностью Бодлера, который обладает «величайшим из достоинств», именно он «не похож ни на кого». Что касается безнравственности Бодлера, то автор *«Госпожи Бовари»* писал автору *«Цветов зла»*: «Вы воспеваете плоть, не любя ее, в печальной и симпатичной мне форме» (Ch. Baudelaire, *Oeuvres posth. et corresp. inéd.*, стр. 291). Тонкий ценитель художественных произведений и знаток человеческой души, Сент-Бев считал Бодлера своим лучшим другом (Saint-Beuve, *Causeries du Lundi*, т. IX, trois. éd., Paris, стр. 351) и дал об его книге восторженный отзыв в письме к поэту, а известный в свое время критик Эдуард Тьери отзывался о *«Цветах зла»* в следующих словах: «Он говорил голую правду. Он не лгал себе. Он не лгал никому. Его цветы зла заключают в себе одуряющий аромат. Он вдыхал их запах, он не клевещет в своих воспоминаниях. Он любит свое опьянение, вспоминая о нем, но его опьянение печально до того, что внушиает страх; он не знает иных средств обвинения, иных жа-

¹ См. письмо В. Гюго к Бодлеру от 30 августа 1857 года: «Vos *«Fleurs du mal»* rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez. Je crie bravou!. Une de rares décorations, que le régime actuel peut accorder, vous venez de la recevoir. Ce qu'il appelle sa justice vous a condamné au nom de ce qu'il appelle sa morale, c'est là une couronne de plus. Je vous serre la main, poète. Victor Hugo».

лоб — он печален». Суровее отнеслась к Бодлеру последующая критика. Леметр видел в его поэзии сочетание глубокой чувственности и христианского аскетизма (Jules Lemaître, *Les contemporains*, 4-me série, Paris, 1889, стр. 29) и заявлял, что бодлеризм хорош в свое время, когда нужно утешиться после Вольтера, Беранже, Тьера и подобных им умов, а Пелисье в своей известной книге произнес следующий приговор над поэтом: «Бодлер — первый и наиболее яркий образец тех надорванных, болезненных талантов, немощных в творчестве, но одаренных особенной силой анализа, какие могла создать только дряхлеющая цивилизация, подобная той сухой, перегорелой почве, что производит лишь острые ядовитые зелья вместо здоровых, питательных плодов». В последнее время, как известно, началась «реабилитация» Бодлера, провозглашенного в свое время поэтом порока и разврата. Но немногие из этих поздних поклонников поэта отнеслись правильно к своей задаче. Вместо того чтобы восстановить лучшее и благородное, чем дышала его поэзия, так называемая «декадентская» школа объявила его своим родоначальником; она восприняла только извращенное и болезненное; лишенные бодлеровского идеализма и глубокой скорби поэта о мировой неправде и страдающем человечестве, эпигоны Бодлера любовались самыми картинами порока и стали разрисовывать эти картины ради них самих. Исчезла та «печаль», о которой говорили Флобер и Тьери, остался цинизм, голый, лишенный мрачного смысла, лишенный того поучительного значения, которое сохраняют творения всякого истинно-художественного, даже болезненного таланта.

Бодлер родился 21 апреля 1821 года. Его генеалогия печальна; среди его предков были безумцы и идиоты. Его биография крайне проста по внешним событиям его жизни, но богата внутренним трагизмом. Его отец принадлежал к тем людям, которые нередко встречались в эпоху революции. Стремительность переворота помешала даже самым ярым сторонникам новых идей отрешиться вполне от привычек старого порядка. Он держался крайних революционных воззрений, но оставался всю жизнь аристократом и эстетом по своим привычкам и передал сыну любовь к красоте и изяществу. Первое сильное сознательное впечатление при столкновении с жизнью оставило мрачный след в душе будущего поэта: его отец умер, когда ему было десять лет, а мать вскоре вышла за другого. Унаследованная от предков нервная организация, склонность к анализу и повышенная впечатлительность заставляли его видеть «ужас жизни» в каждом несчасти, каждой личной неудаче, и Шарль глубоко норазил поступок матери, так скоро забывшей своего мужа. Лионский и парижский колледжи, в которых учился поэт, дали ему мало, и семнадцатилетний юноша погрузился в ту беспорядочную парижскую жизнь, из которой вынес, быть может, главные свои впечатления, главные мотивы своей поэзии. Его не тянуло в аристократические сферы, к которым принадлежал его отчим; а как понимали его внутренний мир домашние и как встретила мать его стремление отдаваться поэтическому призванию, показывает стихотворение «Б л а-

т о с л о в е н и е, навеянное борьбой с матерью по поводу литературных планов Шарля. Поэт влагает в уста матери, не понявшей сына, ужасные проклятия по поводу его стремлений:

Так день и ночь питаться желчью рада,
Не в силах цель предвечную понять,
Уже вперед готовит в недра ада
Себе костер озлобленная мать.
Но сирота, под тайною охраной
Самих небес, несет свой тяжкий крест:
Во всем, что пьет, он пентар пьет румяный,
Во всем, что ест, амброзию он ест.

(Пер. П. Я.)

Сознание своего одиночества и знакомство с темными углами Парижа — вот что вынес Бодлер из периода своей юности.

В 1841 году, уступая настояниям родных, Бодлер отправляется в Индию, но ожидания матери не оправдались. Охваченный тоской по родине, Бодлер вернулся в Париж, не достигнув даже места назначения. Вместо успокоения он возвратился с еще более богатой фантазией и даже со страстью мистифицировать; он привез с собою кульп «черной Венеры» и рассказывал небылицы, которых никогда не видал. Эта вторая черта — потребность мистифицировать — для такой натуры, как Бодлер, была естественным выходом из его идеальных исканий. Каждая эпоха указывает особые пути мечтателям. В средние века такой человек, как Бодлер, быть может, записался бы в ряды бичующихся фанатиков и в этом нашел бы исход своей душе, жаждавшей неведомого, не мирившейся с пошлостью действительностью. Болезненному детищу большого города, где сложная кипучая жизнь погребла всякие естественные отношения под ворохом искусственных наслоений, где самая искусственность и деланность становятся простотой, а простота и естественность кажутся кривлянием и манерничаньем, — больному питомцу этого центра утонченной культуры оставалось тешить себя оригинальными выдумками и фантастическими проделками, которые в его впечатлительном уме почти не отделялись от действительности. «Бодлера, — говорит по этому поводу Теофиль Готье, — обвиняли в кривлянье, в стремлении быть оригинальным во что бы то ни стало, в манерничанье. Но разве нет людей «естественно-манерных»? У таких людей настоящей аффектацией является, наоборот, именно простота. Им приходится искать и работать над собой, чтобы быть простыми. Их мозг устроен таким образом, что идеи в нем движутся не по прямым линиям, а по спиралям. Первыми являются им самые тонкие, сложные и напряженные мысли. Они видят все под особым углом, изменяющим перспективу. Их поражают прежде всего самые странные и фантастические черты изображаемого явления, и они умеют мгновенно открывать таинственную нить, скрепляющую эти черты с их основой. Бодлер был именно таким, и там, где критика видит усилие, вымученную работу, там в сущности мы имеем дело с свободным и естественным проявлением его индивидуальности». (Théophile Gautier, Charles Baudelaire в изд. «Les fl. du mal», 1884, стр.

15). Чтобы понять естественный характер бодлеровской аффектации, следует помнить, что она — продукт города, где устрицы и разлагающийся сыр считаются нормальными блюдами в известном обществе, а вкус к здоровой пище показался бы в том же обществе кривлянием и извращением человеческой природы. Культ «черной Венеры» дорого обошелся Бодлеру. Он влюбился в Жанну Дюваль, в которой не было никаких достоинств, кроме ее принадлежности к цветной расе. В ней не было ни ума, ни таланта, ни красоты, ни сердца. Даже Банвиль, поэт и друг Бодлера, столь склонный расточать похвалы и проникаться лирическими восторгами по адресу товарищей юности, говорит о «безграмотной красавице» в несколькоironических выражениях, а остальные друзья поэта отзываются о ней еще менее дружелюбно (Eugène Crèpet, *Etude biographique* в «*Oeuvres posth.*», стр. XXXVIII). Она служила в одном из мелких парижских театров и стала, поистине, злым гением поэта. Она в значительной степени испортила его жизнь. Подробных сведений об ее дальнейшей судьбе нет. Известно, что она много пила, заболела параличом и умерла в госпитале через несколько лет после смерти поэта в страшной нищете. При жизни Бодлер не переставал заботиться о Жанне даже в моменты собственной нужды.

Нет никакого сомнения, что именно этой женщине Бодлер обязан теми целестными взглядами, которые сложились у него относительно женщин вообще. В глубине души Бодлер презирал женщин. Они, — говорит он в своей исповеди, — «одна из обольстительных форм, принимаемых дьяволом». Он удивлялся, как пускают женщин в церковь («*Mon coeur mis à nu*», стр. 107).

Была еще одна причина, отталкивавшая Бодлера от женщин. В одном месте своей исповеди он говорит: «Женщина противоположна денди: она должна внушать ужас; когда женщина голодна, она требует пищи; женщина испытывает жажду — и требует питья. Она *естественна*, а это отвратительно. Она всегда вульгарна, то есть представляет полную противоположность денди». Здесь мы столкнулись с третьей чрезвычайно любопытной чертой Бодлера, которая так сильно занимала биографов поэта, именно с его *дендизмом*. Бодлер был джентльменом с ног до головы. Фривольная болтовня любовниц его друзей заставляла его нередко бежать их общества; относительно интимных сторон своей жизни он хранил всегда крайнюю сдержанность даже в разговорах с ближайшими друзьями, и эти последние знали только одну Дюваль в качестве любовницы поэта. Он менял и обдумывал костюмы с величайшим вниманием, и даже когда нужда принудила поэта стеснить свои привычки, он продолжал прилагать все усилия, чтобы хорошо одеваться. И во всем он был денди; его поведение сдерживалось правилами приличия, он боялся подчиниться страстям; уделяя так много внимания любви, Бодлер никогда не подчинял ей ни сердца, ни мысли; никогда любовница не могла добиться, чтобы он пожертвовал для нее ее соперницей — музой.

Дендизм Шарля Бодлера вытекал из того же источника, что и его манерничанье. Дитя шумной столицы, он не любил естественного,

а дендизм — это символ подчинения природы искусству. Фантазия выше действительности, иллюзия выше правды. Этот принцип романтизма получил своеобразное освещение у Бодлера. Зачем искать фантастического вне жизни, когда сама жизнь превратилась в больших городах в фантазию, когда все естественные чувства и истины, поставленные в новые сложные условия, и их проявления совершаются в новой обстановке, напоминающей об естественных чувствах столько же, сколько сновидение о действительности. Дендицизм — красивое воплощение этого извращения человеческой природы, а все, что губит природу и гнусную действительность, влечет к себе ум Бодлера, направившегося по ложным путям в своей страстью кажде неведомого идеала. В то время как другие утописты и проповедники обновления мечтали об устроении общества на началах справедливости и в энергичной социальной работе находили разрешение своих благородных порывов и смутных чаяний идеала, Бодлер все глубже и глубже погружался в чад искусственных возбуждений и отдавался во власть одуряющих кошмаров.

С 1842 по 1845 год Бодлер вел счастливую жизнь; достигнув совершеннолетия, он получил свою долю отцовского наследства, состоявшую из капитала в семьдесят пять тысяч франков. Он провел эти годы в беседах с друзьями и в чтении книг. Одни из его приятелей описывает совместные прогулки. Они уходили в кабачки, выбирали места, «презираемые буржуазией, но подходящие для уточченных и возвышенных бесед на темы об искусстве, литературе, и даже морали». Его вкус к циническому дал ему порочный Париж. Он обедал в ресторанах с наштукатуренными женщинами и ночевал в притонах. Он видел роскошь, бьющую по нервам, мешающую мыслить. Путь опьянения — беспредельный путь! Чувства человека, живущего искусственным возбуждением, скоро притупляются и требуют все более и более сильных средств. Поэты не умеют беречь денег, и вскоре Бодлер очутился в нужде. Действительность стала еще ненавистнее, потребность опьянения усилилась. Гигантский город не давал больше средств для забвения. Гашиш и опиум — последнее прибежище того, чье большое воображение не может разбудить даже чад вина. Друзья поэта пытались отвергнуть обвинение, будто он прибегал к таким возбуждающим средствам, как гашиш и опиум, но сам поэт был откровеннее. «Я культивировал свою историю с наслаждением и ужасом. В настоящее время я чувствую постоянное головокружение, и сегодня 23 января 1862 года, мне сделано резкое предостережение; надо мной точно пахнуло крыло безумия». А его удивительная книга, воспевающая райское блаженство опьянения, должна была оправдать ту истину, что «вещи не существуют в действительности и истинная действительность существует только в мечтах» (*«Les Paradis artificiels, opium et haschisch»*). «Исключительные состояния души, вызванные опьянением, представляют истинный рай по сравнению с пошлостью повседневной жизни», — говорит здесь Бодлер. Возбуждение при помощи гашиша и опиума вытекало все из тех же порывов к необъятному; первая глава его *«Le poème du Haschisch»* так и

озаглавлена: «Le goût de l'infini». К такому уродливому и дикому извращению пришел этот ум, благородный в основе, но лишенный дисциплины и устойчивости, не сумевший переварить великих идей и проблем, выдвинутых веком. «Человек, — говорит Бодлер, — не так покинут, и не настолько лишен честных средств достичь неба, чтобы призывать себе на помощь фармацию и колдовство; ему нет необходимости ценой своей души покупать опьяняющие ласки и любовь гурий. И что значит рай, который покупается ценой вечного спасения». Если бы не эти моменты просветления, — моменты, свидетельствующие, как мучительно чувствовал поэт глубину своего падения и ужас избранного им пути, — поэзия Бодлера утратила бы лучший из своих мотивов, а личность поэта потеряла бы право на внимание потомства.

Бодлер не был равнодушен к событиям, волновавшим его современников: революция 1848 года захватила его, его видели среди толпы с оружием в руках, ему была противна буржуазия с ее торговыми стремлениями, он презирал республиканцев, этих «яростных врагов роскоши, изящных искусств и поэзии», он скорбел о тяжелом положении рабочих, в страданиях парижской бедноты он видел отражение общей трагедии мироздания, и в то же время ему не чужды были мечты о теократическом государстве во вкусе Жозефа де-Местра, он ужасался утопистов, прогрессистов, утилитаристов. Политические и социальные воззрения Бодлера подверглись той участи, которой не избегли все нетерпеливые, болезненно-нервные натуры, не желавшие ждать результатов политической и социальной борьбы, не умевшие мириться с увлечениями борющихся. Такие люди с необъятными требованиями никогда не замкнутся в рамки определенной программы, не примкнут ни к одной партии и предпочтут бесплодную скорбь и больные грэзы медленной работе и сурой борьбе рядовых деятелей. «Быть полезным человеком, — говорит поэт, — всегда казалось мне чем-то в высшей степени отвратительным».

Несколько строк его исповеди («Mon coeur mis à nu») прекрасно объясняют, каким путем развивалось его разочарование и в политических деятелях и в целых движениях:

«Мое опьянение в 1848 году. Какого рода было это опьянение? Жажда мести, естественная любовь к разрушению. Литературное опьянение, воспоминание прочитанного.

«15 мая. Все та же жажда разрушения. Законная жажда, если законно все, что естественно.

«Июньские ужасы. Безумие народа и безумие буржуазии. Естественная любовь к преступлению.

«1848 год был интересен только тем, что каждый строил тогда утопии, точно замки в Испании.

«1848 год был восхитителен только самою чрезмерностью смешного.

«Ценность Робеспьера заключалась лишь в нескольких красивых фразах, сказанных им.

«Революция утверждает суеверие жертвоприношением.

«По словам моих современников, у меня нет убеждений, но это потому, что во мне нет честолюбия.

«У меня нет основания для убеждений.

«У честных людей есть известное малодушие или, вернее, мягкость.

«Только разбойники — люди убежденные. В чем? В том, что им необходимо захватить. И они захватывают».

Ход событий озарялся в его глазах каким-то феерическим светом, исторические фигуры и явления принимали фантастические формы. Там, где другие видели ужасы, он видел «чрезмерно смешное»; в деятельности Робеспьера его внимание обратили на себя лишь несколько красивых фраз; убеждение оказывалось качеством разбойника, а малодушие — качеством честного человека. Он жаждал необыкновенного и странного, он приучил себя к опьянению, и действительность стала гнусной и жалкой в его глазах. Куда ни обращал он свои взоры, он повсюду видел вопиющий контраст со своими мечтами. Его отзывы о современных явлениях коротки и беспощадны; с каким тайным мучительным наслаждением улавливал он отвратительное во всем, что видел, и с радостью раскрывал его безобразие. «Торговля, по сущности своей, — дьявольское учреждение, — говорит он в одном месте своей исповеди; — торговля — это возмездие, это ссуда, подразумевающая: отдай мне больше, чем я дал тебе. Дух всякого коммерсанта полон порочности. Торговля *естественна* и потому *бесчестна*». Всякое поколение выделяет свои жертвы, своих больных членов, не умеющих отыскивать себе места среди здоровых работников и резче оттеняющих своими стонами и больными жалобами могущество и неизменную власть нормальных стремлений человечества в материальной и духовной сфере. Ценой тысячи жизней покупало в это время французское общество право на политическую свободу, начинался решительный поединок между эксплоататорами и эксплоатируемыми, но Бодлер не видел смысла и толку в великих исторических событиях, совершившихся на его глазах. Ему казалось, что мир движется только благодаря всеобщему недоразумению. «Только при помощи взаимного непонимания люди доходят до соглашения друг с другом. Если бы, по несчастью, они поняли друг друга, согласия не могло бы быть. Умный человек, не соглашающийся никогда ни с кем, должен приспособиться к тому, чтобы находить удовольствие в разговоре с идиотами и в чтении плохих книг. Он найдет в них горькое наслаждение, которое вознаградит его щедро за его утомление».

И Бодлер покинул идейную литературу. Некогда читавший с увлечением певца рабочих, Пьера Дюпона, он постепенно все более превращается в поклонника чистого искусства. Теофиль Готье и Леконт де-Лиль были его любимыми поэтами. Эдгар По при первом знакомстве произвел на него огромное впечатление. Он прочитал его произведения в 1846—1847 годах и «испытал необычайное волнение»; поэмы и повести, о которых он уже давно «смутно и беспорядочно думал», Эдгар По воплотил в совершенные формы (письмо к M. Armand Fraisse, в «Oeuvres posth.», p. LVI).

Последние годы его жизни были мучительной агонией. Париж, этот кипящий ад, поглотил одну из драгоценнейших жертв; великий город, манивший поэта своими обольстительными чарами, не оставил ему к концу жизни ничего, кроме болезни и тяжелой нужды. В письме от 18 января 1866 года он жалуется, что у него нет денег для лечения: «Доктор рекомендует воды Виши, но у меня нет ни гроша!» Вот как описывает Готье наружность Бодлера в этот последний период его жизни: «Его фигура исхудала и как бы одухотворилась; глаза расширились, нос заострился и стал как бы тверже, губы плотно сжались и, казалось, затаили в своих углах какую-то саркастическую загадку... К румяным некогда оттенкам щек примешались желтые тоны болезни и утомления. Несколько облысевший лоб выиграл в величине и, так сказать, солидности; он казался теперь высеченным из самого крепкого мрамора. Тонкие, шелковистые, длинные волосы, уже поредевшие и почти совсем белые (в 44 года!), гармонировали с этой физиономией, одновременно и старой и молодой, придавали поэту почти греческий вид» (П. Я. — «Бодлер, его жизнь и поэзия». Во втором издании «Стихотворений», стр. 261—262).

2 сентября 1867 года хоронили поэта. Он и мир расстались, непонятные и чуждые друг другу; только несколько десятков друзей и писателей провожали его в могилу, а два-три восторженных отзыва замерли в холодных некрологах французской прессы.

Его поэзия — грустная повесть тех заблуждений, которыми была полна его жизнь. Это — повесть неосуществленных порывов к идеалу, отвратительных картин падения и страшных мук в минуты просветления.

Немногие поэты умели озарять таким зловещим феерическим светом картины порока, рисовать с такой болезненной силой извращение человеческой природы. В одном из наиболее сильных стихотворений этой группы («Мученица») перед нами в закрытой комнате, среди «зеркал, картин, флаконов расписных» труп женщины; голова ее «с тяжелой гривою эбеновых волос и ношей камней драгоценных» лежит на столике.

А на постели труп в величины наготы
Раскрыл с небрежною свободой
Весь сокровенный блеск, все чары красоты,
Ему дарованной природой.
На мраморной ноге, как память о былом,
Чулок остался розоватый,
И светит издали пылающим зрачком
Подвязка с вышивкой богатой.
Бездынье, тишина, еще живая кровь,
Нагого тела положенье —
Все, все наводит мысль на мрачную любовь,
На мир безумный преступленья,
Восторги адские, лобзаний диких яд...
И мнится — с роем мыслей черных
Все злые ангелы невидимо парят
Меж складок занавес узорных.

(«Мученица». Пер. везде П. Я.)

При этом ужасном зрелище поэт отдается своим мыслям; он думает об ее убийце, «разверз ли душу он для стаи роковой порочных чувств и вожделений», он думает об этом жестоком человеке, «чей ненасытный пыл не утолила ты, живая», и кончает мыслью, что убийце не уйти от скорби, что «образ милый» не расстанется с ним, и, подобно убитой, он сохранит «любовь и верность до могилы». Не менее ужасна картина, изображающая труп жителя Цитеры: висящий труп разрывают на куски вороны, «запуская в углы окровавленной гнили острия оскверненных носов».

Вместо глаз были ямы; раскрытое брюхо
Выпукло на ляжки тенета кишок.
Палачи наслаждались в тиши, без тревог,
Превратя свою жертву в евнуха...

(«Поездка на остров Цитеру».)

Или вот изображение Смерти, которая воплощает «заветный вкус поэта»:

Кто тоньше талией похвастаться бы мог?
С обилем царственным одежда ниспадает
До щиколки сухой, и ножку башмачок
Нарядный, как тюльпан, любовно уцемляет.
Как резвый ручеек, стучаций в грудь скалы,
На край ключицы рюш склонился прихотливо,
От глаз насмешников и колкой похвалы,
Плачевые красы приосеннив стыдливо...
Немой зияет мрак в пустых ее глазах,
И череп, убранный изысканно цветами,
Тихонько зыблется на хрупких позвонках...
— Краса небытия пред смертными очами...

(«Пляска Смерти».)

Бодлер чувствует особенную любовь к картинам разрушения. Он в раздумье останавливается при виде падали, он смотрит на носящиеся над ней рои мошек, на «батальоны червей», которые «вдоль лоскутьев гнилых, извиваясь, ползли и текли, как похлебка густая». Из времен года он больше всего любит «осени конец и дни зимы с весною, смоченою грязью», потому что они обнимают его «мертвую душу смутной пеленою», потому что «сердцу, где звучат напевы погребенья», любо созерцать, как «плачущий февраль льет холодный свет, на сумерки похожий».

Не будем останавливаться дальше на этих отталкивающих картинах, воплощенных в красивые стихи. Если бы Бодлер оставил нам только эти продукты больного воображения, его безумие не представляло бы интереса. Но эти образы — не только кумиры поэта, они — злые и беспощадные мучители его. Он знает, что они — неразлучные спутники его, что они — казнь за его заблуждения, и это сознание, эта скорбная мысль о своем безумии является вторым мотивом его стихотворений. Он упивается дикими образами, но он не зовет человечество пойти по пути безумия, как это делали его эпигоны, односторонне понявшие своего родоначальника. Напротив, всех друзей «мира, неба и людей» он приглашает бросить «эту

книгу сатурналий, бесчинных оргий и скорбей». Кто «сатане не подражает», тот признает его больным или ни слова не поймет в его книге.

Но если ум твой в безднах бродит,
Ища обетованный рай,
Скорбит, зовет и не находит,
Тогда... о брат! тогда читай
И братским чувством соожаленья
Откликнись на мои мученья.

(«Эпиграф к одной осужденной книге»).

Это еознание не раз приводило его в содрогание. Когда в ночной час ему представилось собрание игроков, охваченных ужасною страстью, торгующих кто честью старою, кто «красотой своей», он «ужаснулся, почувствовав желанье стоять, подобно им, на роковом краю отверстой пропасти и все-таки страданье предпочитать концу и ад небытию». Это сознание своей порочности было тем тяжелее, что раскаянье в глазах Бодлера не искупает греха. Для него гнуснее всех кажутся «развивченные фаты, которые, входя в молитвенный экстаз, и плачут, и твердят, раскаяньем объяты: «мы станем добрыми, о небо... через час!».

Как всякому безвольному человеку, не умеющему противостоять соблазнам, но не могущему заглушить и голоса совести, Бодлеру приходится то возвышаться, то падать. Он то поднимается до проповеди благороднейших идеалов, то опускается еще ниже, на самое дно пропасти, и превращается уже в настоящего певца порока...

Моментам просветления, когда поэт умел подслушивать рыдания страдающего человечества и спускался из сферы своих больных грез в область реальных интересов, мы обязаны, быть может, его лучшими песнями. Тот, кого декаденты провозгласили вдохновителем своего безумия, становился истинным реалистом, проповедником гуманности и обличителем порока. Парижские улицы не только погубили его нервы, они имели и положительное влияние: скитаясь по ним, он научился любить обиженных и угнетенных. Целая галлерея образов, выхваченных из притонов разврата, из мастерских и других приютов нужды и горя, проходит перед нами в его стихотворениях. Сколько нежного чувства влагает он в изображение «маленьких старушек», этих «слабых уродцев со сгорблленной спиной», которых поэт так любит подстерегать на улицах Парижа. «Рекой горючих слез, потоком без конца прорыты ваших глаз бездонные колодцы, и прелесть тайную, о милые уродцы, находят в них бедой вскормленные сердца». Он думает о страданиях этих женщин: «одних родимый край поверг в пучину горя, других свирепый муж скорбями удручили, а третьим сердце сын-чудовище разбил, — и слезы всех — увы! — составили бы море!» Он грустит о том, что теперь уже никто не узнает в них «граций старины, терявших счет победам»; теперь к ним пристает «с насмешливой лаской» пьяница-прохожий, гамэн за ними скачет следом. Он наблюдает, как пугливые, скорченные и бледные, они бродят вдоль стен; он тревожится за каждый неверный их шаг; он любуется тайком ими,

как отец детьми. «Я,— восклицает он, — вижу вновь расцвет погибших ваших дней, неопытных страстей неясные волненья; чрез вашу чистоту сам становлюсь светлей, прощаю и люблю все ваши заблужденья».

«Вечер, полный чар», заставляет поэта вспомнить об утомленных гужениках; никто не благословляет так горячо вечернюю пору, как тот, кто «в этот час с лица отер горячий пот, чьи очи скорбные давно отяжелели, — рабочий, чуть живым добредший до постели»; перед воображением поэта встают больницы, «наполняющиеся вздохами» в эту пору; «страдания больных теперь всего острее; ночь, темная, как враг, хватает их за грудь и в общей пропасти торопит потонуть». Немало этих несчастных томится среди богатой и шумной столицы, с «плеском и визгом ее театров», с «томящим воем органа», со «смехом и голосами и пьяным звоном стакана»; но еще больше бездомных нищих, «тех, кто в жизни нелюдимой и не знал вовек тепла семьи родимой». Таков вечер этого ликующего гиганта, равнодушного к слезам и мукам тех, кому не нашлось места на торжественном празднике жизни. Но вот просыпается «сумрачный Париж, старик трудолюбивый», наступает рассвет:

Писатель задремал, не бросивши нера.
И падшим женщинам уснуть принесла пора —
Тупым, тяжелым сном, без радости и муки,
Со ртом разинутым, как илести, свесив руки;
Голь изнуренная, с отрепьем на плечах,
Разводит очаги на жалких чердаках;
Средь холода и мглы, в лиценьях ницей доли,
Несчастных рожениц теперь ужасней боли.
Как заглушенный плач сквозь хлынувшую кровь.
Крик сиплый летуха, замолкнув, слышен вновь.
Седой плывет туман, как море колыхаясь...
И в глубине больниц, хрюня и задыхаясь,
Немало горемык отходит в этот час.
Меж тем толпа гуляк, трудами утомясь,
Торопится домой — нога с ногой в разладе...

(«Рассвет»).

Бодлер умел не только упиваться безумными оргиями и утонченными наслаждениями, которые создаются в крупных городских центрах, — болезненно-чуткой душой слышал он все вздохи и стоны, несущиеся из разных закоулков великого города. Рабочие и проститутки, роженицы и умирающие, несчастные всех состояний и профессий носились перед его взором; он помнит всякого заброшенного страдальца; ему мерещится, как «по грязи бредет негритянка больная, как роща платанов и кокосовых пальм горделиво встает перед ней за стеною парижских туманов»; он тоскует «о тонких и бледных сиротах», грустит о тех, кто «никогда не обнимет семью дорогую, чья утрата и скорбь — навсегда, навсегда!» Он «о путниках грезит в пустыне горючей, о плененных и павших... и многих других!» («Лебедь»).

В минуты просветления он готов отрешиться от своих эстетических идеалов, от блаженства болезненного опьянения и проклясть

это искусственное блаженство во имя здоровья и нормального счастья. Он, так любивший поэзию дряхлеющих цивилизаций, отвергает в эти минуты «виды красоты, неведомой когда-то» и знакомой только «изнеженным эпохам разврата». Он говорит, что «эти выдумки поэтов запоздалых не осчастливили народов захудалых»; он видит «светлой юности, простой и непорочной»; он содрогается перед картиной всеобщего вырождения, при виде людей, которые — не люди, а «куклы мертвые, пародии людей», которые носят «в крови весь темный яд веков, пороки матерей и гнусности отцов».

Бодлер не только певец скорбей страдающего человечества, он — обличитель эгоизма и порока. В минуты светлого и сознательного отношения к жизни он не только проливает слезы над людскими страданиями, — ему становятся ясны условия и причины, порождающие эти страдания, он видит виновников их, и тогда картины порока, разврата и извращения человеческой природы становятся быть утехой пресыщенных людей, ищащих новых возбуждений; эти картины превращаются в серьезные и грустные сатиры. Мир представляется поэту погрязнувшим в вечном грехе. В одном из прекраснейших стихотворений Бодлера «странные пловцы» рассказывают о том, что видели:

Узнайте же главное, о чем мы умолчали:
Всегда, во всем, везде, от низких ступеней
Фатальной лестницы до верхних созерцали
Одно мы зрелище разнуданных страстей.

На месте жениницы — с заря веков доныне
Самодовольную и попилую рабу;
Мужчину-десюта, раба своей рабыни,
С дупой, похожею на сточную трубу.

Лоб медный налача и жертвы взор молящий;
За пиром — амбру привлекленную кровь;
Власть опьяченую, народ, все въносящий,
К кнуту сыновнюю пытающий любовь.

Религий множество: подобно нашей, тоже
Все лезут к небесам... Как нежный сибарит
Под пологом из роз на ароматном ложе,
И святость на гвоздях для наслажденья же спит!

Кичливый человек, ребячески болтливый,
Безумствуя теперь, точь-в-точь как в старину,
Взывает к божеству в агонии тоскливой:

— О, ты, подобный мне, кляну тебя, кляну!

А кучка смельчаков из загородки тесной,
От стада общего, живущего день в день,
Уходит в оинум, свободный и чудесный...
Вот шаря нашего обычный бюллетень.

(«Путешествие».)

В такие минуты он обращается к людям с укоризненным словом: «Что вам небо с грядущими вечными муками? Что вам строгих законов земли приговор? Совесть, правду зовете вы мертвыми звуками». В час «угрюмой полночи», когда часы «насмешливо и ядовито» требуют отчета в прошедшем дне, людям приходится сознаться, что они, «рабы притуленного вкуса, за вальтасаровым столом лизали руки грубой силе, слуге презренному земли; над тем ругались, что

любили, тому молились, что кляли», они «беззащитных огорчали, всех презираемых толпой, хвалили сон и отупенье, своим цепям несли привет и омерзительного тленья благословляли тусклый свет» («Попытание полночи»). Образы людей порока и эгоизма выведены поэтом рядом со страдальцами и бедняками: скунец, думающий о трех старых досках на гроб отцу, когда последний «еще дышал», газетчик, взывающий к всеблагому, всезрящему и всесильному, кого «он сам во мраке утопил», «развинченные фаты» и другие несчастные не ускользают от внимания Бодлера. Иногда обаяние порока и отвращение к нему так гармонически сливаются в стихах Бодлера, что трудно бывает решить, где кончается болезненное очарование и где начинаются сатира и обличение. Таково, например, стихотворение «Хмель убийцы»: «Кена в земле... Ура! Свобода! Бывало, вся дрожит душа, когда приходишь без гроша, от криков этого урода». Он упросил ее притти на свидание «во имя нежных клятв былого», и она пришла: ведь глупость — «общий грех людей». «Она была еще прелестна, как труд ее ни изнурил, а я... я так ее любил! Вот отчего нам стало тесно». И он «прыгнул ее на дно колодца»; его чувств не понять «отупелым пьяницам». Этим толстокожим недоступна «сильная вражда», как, «вероятно, никогда прямой любви они не знали, с ее бесконницей почей, с толпой больных очарований, с убийством, звуками рыданий, костей бряцаньем и цепей!» Вино — спаситель убийцы; пьяный растяняется он на дороге, «собою и судьбой доволен». Что ему опасность или закон? Пусть его преступную голову размозжит проехавшая мимо телега; он смеется «над сатаной, над папой с мессою святой и жизнью будущую купию». Трудно сказать, какое настроение владело поэтом: грустная ли мысль о семейной трагедии, разыгравшейся под влиянием бедности, увлечение ли опьянением и бесшабашностью смельчака или ужас пред мукаами совести, голос которой не перестает звучать за этою бесшабашностью и которую несчастный тщетно старается потопить в вине. Бодлер часто облекает преступление в увлекательные формы, и большая фантазия может погружаться в очарование порока, но нормальный ум видит в этих картинах ужасное предостережение.

Невольно рождается вопрос: если порок не был только наслаждением для Бодлера, если он видел ужас его, умел бичевать его и возвышаться даже порою до понимания социальных причин порока, то неужели он не знал положительных идеалов, ни разу не попытался пойти по определенному пути, в котором он мог бы найти спасение от тяжелых картин нищеты и страдания, от собственной тоски и отчаяния?

Бодлер не только знал стремление к идеалу. Вся его тоскующая и протестующая поэзия создалась на почве этих разбитых стремлений. В его стихах мы не раз встречаем гимны всему, что рвется ввысь; его собственная жалоба слышится в «Жалобах Икара» на то, что «любовники пошлого съты, их доля светла и легка, а руки Икара разбиты за дерзость обнять облака». Но, связанный со своей средой, Бодлер не мог иметь определенного представления о путях лучшего будущего; если бы мы захотели положительное миросозер-

дание Бодлера сблизить с тем или иным из существующих мировоззрений, это было бы чрезвычайно трудно сделать. Иногда он является в роли религиозно-верующего человека.

Благословен дающий нам страданья,
В пустыне зла источник вод яких.
Как стала в огне, в горниле испытанья
Наш крепнет дух для радостей святых!
Я знаю: там, где ты царишь, блестая,
Есть уголок и для моих скорбей.
И позовешь меня ты в куши рая
На праздник Сил, Престолов и Власти.
Он и прав, твой суд! Дает венец нетленный
Мишу путь креста, мучений и тревог,
И дань пужна со всех миров вселенной,
Чтоб мой сплести мистический венок.

(«Благословение».)

«Благословен твой бич, карающий отец! Благословенна скорбь! — восклицает он в другом стихотворении («Неожиданное»), — твоя рука сплетала не для пустой игры колючий наш венец». Эта вера в «воздаяние» утешает его не только в личных страданиях, но и при виде страданий других. Смерть «шепчет детям ницеты, что близок кров гостеприимный. Там ангел щедрою рукой всего им даст: очаг, покой и груды явств, — вина и хлеба... постелет ложе из цветов, откроет дар волшебных снов и все ключи вручит от неба!» («Смерть бедняков»).

Иногда религиозное настроение уступает эстетическому. Он хватается за красоту как за высшее благо, как за единственный якорь спасения. Она — единственный путь к идеалу, к беспредельному и неведомому. Тогда нравственные и религиозные вопросы отступают на второй план, и поэту нет дела до бога и сатаны. В стихотворении «Гимн красоте» он говорит:

О, кто ты? Дочь небес иль порожденье ада?..
Порочный и святой, загадочен твой взгляд.
Он, как вино: в нем свет, в нем райская услада
И преступленья мрачный ад...
О, что за дело мне — эдема ль чистой пери,
Сирены ль темный взор мой разум осветил,
Мне к бесконечному неведомые двери,
Давно желанные, открыл.
Что мне, от бога ты иль нет, когда ты — дива
Со взглядом бархатным, вся блеск и аромат,
С кем эта ночь кругом глядит не так пугливо,
Мгновенья менее томят!..¹

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O, Beauté! monstre énorme effrayant, ingénue!
Si ton oeil, ton sourir, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini, que j'aime et n'ai jamais connu?

¹ Приводим две последние строфы в оригинале, так как они характеризуют важнейший элемент бодлеровского миросозерцания.

De satan ou Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, o mon unique reine;
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

Но, в конце концов, его мятущаяся душа не находит ни в чем полного удовлетворения и возвращается к своему испытанному средству спасения — к иллюзии и опьянению. Он чувствует свое полное бессилие. «Моя душа давно разбита, смята! И если б песнею я издумал, как когда-то, спугнуть холодный мрак, я только б прокрипел, как раненый, врагом забытый бессердечным, в кровавом озере под грудой мертвых тел, бессильный двинуться в усилие бесконечном!» («Разбитый колокол»). Ему остается только запереть «все двери, выходы», грезить «о горизонтах синих, о сказочных садах, оазисах в пустынях, о поцелуях дев небесной красоты, о всем, что детского бывает у мечты» («Пейзаж») или предаться вину, которое «отрывает дух от будничных забот, упадает в грудь амброзией священной, зерном, посвяенным предвечною рукой», и вызывает «из сердец, как солнца луч живой, цветок поэзии нетленный» («Душа вина»).

Полвека прошло с тех пор, как появились в свет *«Les fleurs du mal»*. В настоящее время, когда эта странная книга сделалась знаменем целой школы, небесполезно пролить правильный свет на нее и ее творца. Эпигоны Бодлера не сохранили самого обаятельного в его поэзии — его страдания, тех муки, которые выросли на почве его стремления к идеалу. Декаденты конца XIX века не внесли в свою поэзию элемента обличения и болезненного сочувствия к униженной части общества, того, что придает особую красоту поэзии Бодлера. Правда, и Бодлер не раз упивался картинами порока, но мы видели, что за этим безумием следовали ужасные моменты пробуждения. И муки, которые испытывал поэт в такие минуты, являлись искуплением его падения; кроме того, в эти минуты самый порок озарялся новым светом, и певец зла становился его сатириком и обличителем. «Вы, — говорит Сент-Бев в своем известном письме к Бодлеру, — избрали ад, вы превратились в дьявола, чтобы похитить уочных демонов их тайны... вы страдали, вы изнывали, блуждая, заглушая свою тоску, разгоняя свои кошмары, борясь со своими нравственными пытками. Вы много страдали, бедное дитя мое. Эта осенняя печаль, веющая со страниц вашей книги, печаль, в которой я узнаю последний симптом больного поколения, хорошо известного нам, старикам, — эта печаль будет зачтена вам». Этой печали нет у тех, которые провозгласили себя учениками Бодлера; как всегда бывает с последователями и подражателями, они овладели лишь внешними сторонами его поэзии, не усвоив ее сущности, они рисуют падение, наслаждаясь им, а не выстрадав его. Бодлер дорого заплатил за крушение своих идеалов, за отречение от своих возвышенных порывов; его эпигонам не за что было платить, так как у них не было идеалов. И, конечно, не кто иной, как эти эпигоны, внушил следующие резкие строки Пелисье: «Поклонение Бодлеру тесно ограничено средою пресыщенных жизнью нравственных ка-

лек и содержит в себе известную долю лжи и мистификации, но оно имеет некоторое основание и в соответствии этого прототипа «декадентов» общему выражению и болезненной нервозности современных поколений». Если основание это и существует, то мы видели, с какими оговорками можно признать его, и, кто знает, если бы Бодлеру пришлось увидеть тех, кто считает его апологетом зла, не бросил ли бы он им в лицо снова свой укоризненный стих:

Что вам небо с грядущими вечными муками?
Что вам строгих законов земли приговор?
Совесть, правду зовете вы праздными звуками,
И не нужен вам славы ласкающий взор.

XV.

Развитие метафизической философии в Германии. — Кант и его учение о формах познания. — Гегель и его главные идеи. — Германия в первой половине XIX века. — Генрих Гейне. — Влияние немецкой действительности. — Французское влияние. — Наследственные черты, семья и частная жизнь. — «Путевые картины». — «Книга песен». — Отношение Гейне к романтизму. — Июльская революция и отъезд Гейне в Париж.

Мы видели, что переход от романтизма к реализму был главным процессом в английской и французской литературе в первой половине XIX века. Даже в творениях такого поэта, как Гюго, шум улицы и жалобы голодного пролетариата врывались и заглушали мрачные звуки средневековых органов и нежные песни восточных одалиск. Но самого типичного поэта переходной эпохи выставила Германия.

Мы уже знаем, что умственное развитие Германии шло иным путем, чем во Франции. И в начале XIX века эстетические и философские интересы преобладают в Германии над общественными и политическими так же, как это было в эпоху господства Шиллера и Гете. На главных философских идеях первой половины XIX века необходимо остановиться несколько подробнее.

Новая немецкая философия ведет свое начало от Иммануила Канта (1724—1804)¹.

До Канта мы встречаемся в Германии с господством метафизического направления. Метафизика стремилась найти решение вопросов о таких предметах, которые находятся за пределами нашего чувственного опыта. Она стремилась разрешить вопрос о первоначальных основах всякого бытия, о боге, о сущности мира и т. д. Такова задача, поставленная себе метафизикой, — задача, которая представляет полную противоположность цели, поставленной позитивной философией в лице Канта. Последняя отказалась совершенно от познания сверхчувственного, потустороннего мира. Позитивная философия ограничила свою задачу исследованием вопросов, относящихся к тем явлениям, которые доступны нашим чувствам. Она считает иной мир недоступным нашему познанию. Различие задач обусловливает и различие методов. Метафизика для осуществления своей цели пользуется главным образом умозрением, позитивизм — опытом и наблюдением, почему метод первого па-

¹ Более подробный очерк философских учений в Германии в эту эпоху читатель найдет в книге автора «Оч. по ист. русск. лит.».

правления носит название спекулятивного, а метод второго направления называется эмпирическим. Не касаясь спорных вопросов о метафизическом направлении, принимавшем в разные времена разные оттенки, необходимо, однако, заметить, что метафизика в окружающем нас мире отнюдь не старалась отыскать законы, управляющие его жизнью и доступные человеческому научному исследованию. Она стремилась найти высшее абсолютное начало, из которого можно было бы сразу объяснить все разнообразие форм жизни этого мира, и, во-вторых, она стремилась познать этот абсолют, создавая из человеческого разума его свойства и сущность.

Неудивительно, что при таких задачах и методах философия часто переходила в область фантазии. Стоило столкнуться с каким-нибудь явлением, которое не поддавалось научному объяснению, и тотчас же для его объяснения абсолюту произвольно приписывалось новое свойство, благодаря которому явление становилось совершенно понятным. Чтобы подтвердить факт существования такого свойства, ссылались на прирожденную идею, говорящую нам о его существовании. Возьмем, например, такое явление, как поднятие воды в трубочке, из которой выкачан воздух и которая опущена в сосуд с водою. Путем наблюдения и опыта исследователи пришли к заключению, что явление это объясняется давлением воздуха. Но для метафизика, искавшего объяснения его внутри самого себя, отводившего опыту второстепенное значение, приходилось придумывать какое-нибудь свойство для абсолютной силы. И явление объяснялось тем, что природа боится пустоты. При этом философия не замечала, что она произвольно приписывала абсолюту первое приходившее в голову свойство человека. Любой пробел в научном исследовании природы, истории и общественной жизни заполнялся легко и просто при помощи учения о прирожденных идеях.

Еще до появления главных философских произведений Канта философская мысль восстала против фантастов, произвольно наполнивших мир бесчисленными силами. Со времени Бэкона, как мы видели, начинается история постепенных завоеваний эмпирического метода. Английские философы Локк и Юм стали решительно на сторону опыта и отвергли учение о прирожденных идеях. Кант устанавливает средний путь между эмпириками и рационалистами. Он сходился с первыми в том отношении, что признавал, что понятия нации могут прилагаться только в области опыта. Но, с другой стороны, он признавал, что нашему разуму свойственно нечто априорное, нечто, предшествующее опыту. Это «нечто» есть априорные функции нашего познания, особая способность нашей организации познать все восприятия в определенных формах. Эти формы предшествуют опыту. Формы познания представляют собою априорную способность нашей организации. Но компетенция этих форм простирается только на те предметы, которые даются нам опытом, т. е. согласно с учением эмпириков выходило, что мы все-таки не можем познать ничего, лежащего за пределами опыта. Но вносились и существенная поправка: один опыт не объясняет всего процесса познания. Критическая философия утверждала, что существуют до

опыта логические понятия, в которых мы необходимо мыслим сущее и без которых мы ничего мыслить не можем. Но, с другой стороны, эти понятия или, вернее, эти доопытные способности сами по себе из опыта не могут проявиться. Только в материале, доставляемом опытом, они получают жизнь.

Что касается идей о душе, о вселенной и т. д., то они никаким реальным предметам не соответствуют. Они являются, по учению Канта, как результат сознания их необходимости в нашем разуме. Величайшая опасность по Канту в том и заключается, что мы склонны верить, что за каждой идеей стоит чувственный предмет, подобно тому как за понятием стола стоит реальный стол. В действительности они только постулаты, требования нашего разума. «Пока мы считаем эти идеи только идеями, то есть абсолютными и непознаваемыми, до тех пор мы стоим на стезе истины, но как только начинаем производить попытки к их познанию, мы тотчас попадаем в бездну заблуждений» (Кроненберг, Философия Канта).

Ошибка прежней метафизики заключалась в том, что она занималась исследованием о боже и душе, выводила спекулятивным путем их свойства, создавала на основании их произвольные построения относительно морали, религии. Великая заслуга Канта заключается в том, что он доказал бесплодность этих усилий.

Учение Канта, внесшее известную ясность в область познания, в то же время страдало отсутствием единства мировоззрения. Кант изгнал из области познания сверхчувственный мир, но в то же время не отверг этого мира, а, напротив, признал даже его первенство. Последующая философия в значительной степени вернулась к докантовской метафизике. Она стремится установить единство мировоззрения, недостающее учению Канта, стремится снова познать абсолютное единое начало, из которого сразу объясняется все разнообразие видимого мира. Величайшим из преемников Канта, обревшим это единство в цельной философской системе, был И. Г. Фихте (1760—1814). Он снова поставил единое абсолютное начало в основание своей философии, объявив таковым началом абсолютное «я», абсолютный субъект, и признав природу только созданием этого «я». Шеллинг (1775—1854), исходя из этой же метафизической точки зрения, перенес центр внимания на природу, в жизни которой он старался познать стоящий за нею субъект. И Шеллинг создал поэтическую натурфилософию, в которой все элементы природы были представлены в виде гармонической картины творения единого абсолютного разума.

Еще более значительное влияние имела философская система Гегеля, который начал с исходной точки зрения Шеллинга, был виначале его другом и единомышленником, а впоследствии соперником и противником. Для Шеллинга умственное созерцание было единственным истинным способом философского познания. Шеллинг противополагал это «умственное созерцание» обыкновенному рассудочному мышлению, различающему предметы и дающему им определения в твердых понятиях. Гегель, напротив того, отвел видное место этому рассудочному мышлению. По его учению, истинное

умозрение не отрицает рассудочного мышления, а предполагает его и заключает в себе как постоянный и необходимый низший момент, настоящую основу и опорную точку для своего действия. Поэтому логический процесс нашего рассудка является ключом к познанию абсолютного. В нашей познающей логической мысли лежит начало всякого знания. Для того чтобы достигнуть самопознания, абсолютный разум в своей творческой игре полагает природу как нечто другое и отличное от себя. Природа есть, таким образом, его «инобытие», его относительная противоположность. Он полагает это другое для того, чтобы вернуться к себе из этого другого и сознать себя в этом другом, достигая, таким образом, полноты самопознания. Таким образом, жизнь мира, история человечества, развитие искусства и религии — все это образует беспрерывное движение, которое является элементом вечного развития абсолютной идеи. Абсолютная идея раскрывается в этом развитии человечества, искусства, религии, общества, а в особенности философии, в которой человеческий дух познает истину во всей ее полноте. «Скрытая во всем сила абсолютной истины расторгает ограниченность частных определений, заставляет их переходить одно в другое и возвращаться к себе в более истинной и свободной форме. В этом всепроникающем, всеобразующем движении весь смысл и вся истина существующего — живая связь, внутренне связывающая все части физического и духовного мира между собою и с абсолютным, которое вне этой связи, как нечто отдельное, и не существует вовсе» (Влад. Соловьев, Философия Гегеля). Если грубо выразить эту мысль, то ее можно формулировать так. Абсолютное приходит к самопознанию путем известного процесса. Наши понятия и все конечные вещи заключают в себе тот же процесс внутреннего развития. В них скрыта сила абсолютной истины. Поэтому ни вещи, ни понятия нельзя рассматривать как независимые обособленные существования, относящиеся только к самим себе. И те и другие — части целого, стадии в едином процессе. Объект логической мысли не может быть чуждым или внешним по отношению к ней. Сущее как предмет мысли есть мыслимое, и только как мыслимое оно и может быть логически познаваемо нами. Мы даже не можем знать другого сущего кроме мыслимого, вне мысли мы не знаем ничего, и действительное истинное познание возможно лишь при условии внутреннего единства познающего и познаваемого, мыслящего и мыслимого. Бытие и мышление — одно и то же.

Таким образом, абсолютное наше познание и конечные вещи — не отдельные элементы, а части процесса вечного движения. В чем же заключается этот процесс? Гегель называет его диалектическим методом. Всякое понятие и всякая вещь тем самым фактом, что они определены, заключают в себе свое отрицание. Самое определение понятия есть уже отнесение его к понятию, отрицающему его, есть уже ограничение его, т. е. утверждение, что оно не абсолютно. Поэтому логическая деятельность состоит из трех моментов: тезиса, антитезиса и синтеза. Всякое явление, развиваясь до своего логического конца (тезис), превращается в свою противоположность

(антитезис). Лишь за первым моментом, когда понятие, будучи ограниченным, утверждается как истинное, раскрывается второй момент — самоотрицание понятия вследствие внутреннего противоречия между его ограниченностью и тою истиной, которую оно должно представлять. Оба понятия примиряются в третьем высшем, которое представляет третий момент — синтез. Как только это новое понятие утверждается, оно неизбежно переходит в свою противоположность и т. д. Отсюда становится ясным и тот процесс, которым абсолютная идея приходит к самопознанию. Она приходит к нему тем же диалектическим путем. Уже самое понятие абсолютного заключает в себе его противоположность, инобытие, представляющее собою антитезис. Через это инобытие абсолютное возвращается к себе в человеческом духе, который представляет собою третий момент — синтез. Человек возвышается над природой и сознает в себе абсолютное. История есть постепенное осуществление этого сознания по тому же диалектическому методу. Исторические явления не случайны, они — стадии диалектического процесса, в которых раскрывается абсолютное. Но высшая деятельность — философия, потому что в ней человеческий дух, являющийся синтезом абсолютного и природы, сам находит высший синтез своего развития.

Таковы главные идеи немецкой философии, оказавшей огромное влияние на русскую молодежь тридцатых годов XIX века. Когда и в Германии общественные вопросы громко заявили о себе, немецкие мыслители и поэты не сразу могли отрешиться от привычки к отвлеченному мышлению. Гейне стоит на грани между эстетическими и философскими настроениями, с одной стороны, и новыми политическими и социальными стремлениями — с другой.

Генрих Гейне был, быть может, самым ярким и оригинальным из романтических поэтов. И в то же время никто не посмеялся таким беспощадным смехом над тщетной иллюзией, над человеческою восторженностью. Воплощая в себе одновременно и Фауста и Мефистофеля, Гейне усвоил грандиозные притязания первого и злорадство второго. Подобно Фаусту, он исполнен идеальных порывов к абсолютному, он хочет перейти границы возможного. Подобно Мефистофелю, он с адским хохотом разоблачает бесплодность этих стремлений. Ни у кого из поэтов это несоответствие между идеалом и действительностью не облеклось в такие причудливые формы, как у Гейне. Ни одна страна не представляла такого благоприятного материала для мефистофельского хохота, как Германия в первой половине XIX века.

На Венском конгрессе (1814—1815) дипломаты заново перекроили Европу, а Священный союз должен был охранять то, что создано было Венским конгрессом. В шуме пышных торжеств среди ужасающих интриг судьбою народов распоряжались так, как будто это было стадо баранов, и щедро вознаграждали всех высоких участников в борьбе с Наполеоном. Однако из-за добычи скоро все пересорились, и конгресс разошелся бы без всяких результатов, если бы в это время с Эльбы не возвратился Наполеон. Его возвращение опять объединило монархов, и они довели свое дело до конца.

Германия получила при этом новую «конституцию», так называемый «Союзный акт», разделивший ее на тридцать девять отечеств. Это была в сущности организация не государства для внешней обороны, а правительства для подавления революционных демократических стремлений. Заправили Союза, заседавшие во Франкфурте-на-Майне, были убеждены, что можно повернуть колесо истории и «завесить своими мантами свет новых идей, озаривший Европу». Франкфуртский союзный сейм следовал в своих действиях пресловутой меттерниховской системе, которая так хорошо поддерживала Австрию в состоянии «покоя». Сыск и шпионство получили широкое распространение, студенты и известные писатели арестовывались, цензура свирепствовала. Идеал Меттерниха, казалось, осуществлялся; жизнь в Германии удивительно напоминала покой болотной поверхности. Июльская революция (1830) отдалась эхом по всей Германии. Грозные тучи, «не спрашиваясь разрешения Священного союза», разразились сначала над Парижем, а затем над германскими государствами. Восстания вспыхнули в Ганновере, Касселе, Лейпциге, Дрездене и других городах. Но революционный кратер вскоре снова закрылся: политические «ночные сторожа» оправились от первого замешательства, репрессии были усилены, переполнились тюрьмы, а оппозиционная пресса, можно сказать, совершенно исчезла. В это достопамятное время берлинский суд вынес тридцать девять смертных приговоров членам студенческих корпораций. В это время пастор Вейдиг, враг революции, но сильный и независимый человек с развитым правосознанием, был арестован жандармами и зарезался в тюрьме осколками стекла, вызвав вопль негодования у порабощенного народа. Именно в это время союзный сейм опозорил Германию бессмысленными постановлениями против кружка писателей, известного под именем «Молодой Германии», и гонениями на двух ее вдохновителей — Гейне и Берне.

В промышленном отношении Германия отстала от Англии и Франции. Как мы уже знаем, промышленный переворот, благодаря изобретению машин и возникновению мирового обмена, прежде всего захватил Англию, вслед за которой в условия этого обмена втянулась Франция и вся Европа. Рабочее движение, вызванное возникновением крупной промышленности, стало известным в Германии в значительной степени благодаря странствующим немецким рабочим. В Швейцарии, Англии и Франции они знакомились с социалистическими воззрениями, с неведомым для них строем классовых отношений, с положением пролетариата, превращавшегося в крупную силу. Эти новые воззрения они переносили на родину. Германия пережила, подобно Англии и Франции, период утопического социализма. У нее были свои Оуэны и Сен-Симоны. Ее пророки тоже создавали картины земного рая и приходили в изумление, когда неповоротливое человечество не только не вступало в этот Эдем, разрисованный такими яркими красками, но следовало пророков полицейскими мерами. Но замечательно, что именно Германия, несмотря на свою промышленную отсталость, быстрее всех других стран избавилась от утопического социализма.

Уже Вейтлинг, ученик Фурье и Сен-Симона, известный немецкий агитатор, понимал, как эфемерны были надежды, возлагавшиеся мечтателями на владык и миллионеров. В 1845 году появляется работа Фридриха Энгельса «Положение рабочего класса в Англии», в которой дана потрясающая картина бедственного положения пролетариата. Вскоре после этого произошла встреча Энгельса с Карлом Марксом. В день, когда Маркс и Энгельс встретились, было положено начало научному социализму. Накануне 48 года оба друга в точных выражениях формулировали принципы, которые должны были лечь в основу дальнейших стремлений пролетариата. Таково было положение Германии в первой половине XIX века, когда жил и писал один из величайших ее поэтов.

Есть писатели, которым точно суждено служить загадкой для человечества. С каким бы масштабом ни приступали к ним, как бы ни старались уловить основные черты их характера, мы всегда будем сталкиваться с противоречиями, с каким-то непостижимым сочетанием самых противоположных стремлений, со способностью к поступкам, исключающим друг друга. Наряду с фактами, свидетельствующими о благородстве и величии души, наше внимание поражают пошлые поступки; неукротимая гордость и настойчивость переплетаются с малодушием и покорностью, способность к высоким жертвам — с эгоизмом, нежное поэтическое чувство — с цинизмом и кажущимся расчетливостью. Если такой писатель обладает сатирическим гением, если он умеет подмечать смешное не только у противников, но и у своих духовных союзников, то рядом с восторженным поклонением он вызовет злобную ненависть. Отзыаваясь на все лучшие стремления эпохи, но служа им по-своему, он не отдает своей музы на служение тем или другим группам. Не вынося никаких оков, поэт бичует своих собственных друзей, и недавние восторженные сторонники его провозглашают его расстригой и супостатом. Чем гениальнее «изменник», тем ненавистнее, тем опаснее кажется он своим врагам, которые приобретают в его лице беспощадного противника, наносящего грозные удары их делу.

Ни одно столкновение между поэтом и его современниками не имело такого острого характера, как конфликт между Гейне и Германией. Гейне (1799—1856) — капризнейший из поэтов. Эпоха, с которой совпала его жизнь, была капризным историческим моментом. Вот почему взаимное непонимание приняло особенно острую форму. Но стоит только беспристрастно всмотреться в современную поэту эпоху, проследить те влияния, под которыми создавалась эта богато одаренная натура, и мы увидим, что поэт в основных взглядах своих оставался всегда себе верен, а частные противоречия и уклонения оправдываются беспрерывно сменой событий. Недаром Гейне говорит, что ему трудно было изучить географию, так как границы государств ежедневно менялись; ему трудно было даже определить, чей он подданный: немецкого или французского государя, так как властители быстро сменяли друг друга, а немецкие граждане покорно принимали присягу и так же покорно принимали освобождение от нее.

Начнем с детских впечатлений, которые на всю жизнь оставляют и душу человека неизгладимый след.

Читая книгу «Ле-Гран», мы видим, какие своеобразные формы принимали в воображении маленького Гарри тогдашние политические смуты. На рыночной площади его родного города Дюссельдорфа возвышалась статуя курфюрста Иоганна-Вильгельма; поэт любил в детстве мечтать возле этой статуи и думать о «добром» курфюрсте. С неподражаемым сарказмом изображает Гейне идиллическое существование филистерского властителя филистерских подданных. «В то время у властителей не было стольких забот, сколько в настоящее время. Корона крепко сидела на их голове, а ночью они спали спокойно. У ног их спокойно спали народы, и когда эти последние просыпались утром, то говорили: «доброго утра, отец!» и получали в ответ: «доброго утра, милые дети!».

Итак, в раннем детстве поэт ничего не видел в родной стране, кроме сонного прозябания, — жизни, напоминавшей спокойствие болотной поверхности.

Не лучше были и впечатления юности. Гейне во Франкфурте, куда его судьба забросила в юные годы, становится свидетелем дикого изуверства, средневековых гонений на его единоверцев — евреев. Последние считались париями и запирались в гетто, в своего рода «мертвый дом» нищеты, тьмы и страданий, откуда трудно было сноситься с остальным миром. Впоследствии в «Бахе на хском раввине» поэт изобразил тяжелое существование обитателей гетто.

Итак, глубокое презрение к строю немецкой жизни, укоренившееся в душе даровитого мальчика, рожденного для широкой, кипучей деятельности, должно было усилиться озлоблением и ненавистью к угнетателям.

Далее поэт в боннском и геттингенском университетах. Мертвая, книжная ученость некогда славного геттингенского университета, отрешенность науки от жизни оттолкнули от себя Гейне. Как в книге «Ле-Гран» осмеял он лицейское преподавание, так в «Путешествии на Гарц» с неподражаемою иронией изобразил он схоластическое направление Геттингена. «Все население этого города, — говорит поэт, — делится на скотов, профессоров и филистеров. Класс скотов самый значительный». Однажды Гейне подслушал разговор двух школьников, из которых один говорил другому: «Я не хочу быть больше знаком с Теодором: он не знал вчера, как родительный падеж от mensa».

Само собой разумеется, что этот город, где ученые в продолжение целых часов обсуждали и спорили малейшее слово какой-нибудь статьи из Пандектов, где филистеров так много, как песку или грязи в море, — не более Франкфурта содействовал примирению поэта с немецкою жизнью.

Наконец, Берлин должен был окончательно оттолкнуть его от Германии. Подавленное настроение берлинского общества, преследования студенческих кружков, строгие цензурные меры — все это изгнало из печати интерес к политическим и общественным

вопросам и направило внимание общества на вопросы искусства, на развлечения и увеселения. «Мы, — говорит Гейне, — у которых не было резонирующих и политических журналов, были зато награждены бесчисленным множеством эстетических изданий, которые не содержали в себе ничего, кроме праздных сказок и театральных критик. Кто видел наши газеты, мог вообразить, что весь немецкий народ состоит из болтающих нянюшек и театральных рецензентов. Музеи сверкают роскошью красок, оркестры гремят, балерины отличаются самыми блестящими антраша, а театральная критика процветает».

Неудивительно, что под влиянием подобных впечатлений у Гейне сложился отрицательный взгляд на все стороны немецкой жизни.

И какой контраст должны были представлять впечатления, вынесенные поэтом от первых столкновений с французами! Перенесемся назад в Дюссельдорф во времена раннего детства Гейне. Однажды беззмятежная жизнь этого города была нарушена самым неожиданным образом: гром наполеоновских пушек разбудил сонных граждан Дюссельдорфа. Маленький Гейне выбегает на площадь: старый инвалид, на «честные седые усы которого капают слезы», читает какое-то объявление, и все кругом плачут. «Курфюрст благодарит своих подданных, — доносится до ушей мальчика, — за их испытанную верность и освобождает их от данной присяги». И мальчик жалобно повторяет: «Курфюрст благодарит своих подданных», не понимая рокового значения этих слов.

Далее новая сцена. Грохот барабана заставляет мальчика выбежать на крыльце. Перед ним «марширующее французское войско, — этот веселый народ славы, исходивший весь мир с песнями и музыкой, — спокойные лица гренадеров, медвежьи шапки, трехцветные кокарды, сверкающие штыки отрядов вольтижеров, полных веселости, и высокий, расширенный серебром тамбур-мажор».

Добродушные филистеры, еще накануне трогательно прощавшиеся со своим курфюрстом, с восторженными кликами принимали присягу на верность новому властелину. На городской ратуше появился новый герб, и бургомистр в своем красном кафтане произносил длинную речь. До слуха мальчика донеслись новые слова: «Нас хотят сделать счастливыми». Зазвучали трубы, замахали флагами, забили в барабаны, и крики «виват» огласили воздух. «Я тоже кричал «виват», вспоминал впоследствии Гейне (сидевший при этом событии на статуе курфюрста), и крепко держался за старого курфюрста».

Так в родном городе Гейне отражались великие политические события того времени. Германия подчинялась влиянию французов, которых всюду сопровождали успех и победа. Если воображение мальчика поразило внешнее величие французов, то не следует забывать, что за французами следовали многие из лозунгов, еще недавно провозглашенных Францией. Уничтожение крепостного права, уравнение в правах сословий, введение суда присяжных, свобода вероисповеданий и другие блага, которыми французский император награждал новых подданных, должны были привлечь к

и ему их сердца. Гейне не мог не слышать в семье своего отца повторяющиеся французскому императору, который возвещал в Германии о непобедительные идеи и лозунги революции и вносили облегчение и в тяжелую жизнь евреев. Близкое и раннее знакомство с французами не могло оставаться без влияния на будущего поэта. В его литературном творчестве многое той французской подвижности и смелости, той грации, которые стали под пером Гейне могучими орудиями в борьбе со старым обществом (Adolf Strodtmann, *H. Heine's Leben und Werke*, т. I, Hamburg, 1884, стр. 17). Заметим, что и во Франкфурте, где печальное, почти рабское положение единоверцев так потрясло Гейне, первые шаги к облегчению их участи были сделаны французами.

Что же должен был почувствовать мальчик при первой встрече с императором, с тем самым человеком, прибытие которого всегда задолго возвещалось стоустой молвой!

«Это, — рассказывает Гейне, — случилось в аллее придворного дюссельдорфского сада. Император со своей свитой ехал как раз посредине аллеи. Деревья, вздрагивая, преклонялись при его приближении, солнечные лучи с боязливым любопытством проглядывали сквозь зеленые ветви, а по голубому небу явственно плыла золотая звезда. Небрежно сидел император на седле, одной рукой высоко держа повод, а другой — приветливо трепля по шее лошади. То была лучезарно-мраморная рука, рука могучая, одна из двух рук, которые связали многоголовое чудовище анархии и прекратили поединок народов, и эта рука приветливо трепала по шее лошади. И лицо его было того цвета, который мы находим в мраморных головах греческих и римских статуй. Все черты дышали тою же благородною правильностью, как и черты этих античных фигур, и на лице этом было написано: *ты никому не должен поклоняться, кроме меня!*» Неудивительно, что эти ранние впечатления, обусловленные историческими событиями, навсегда поселили в душе Гейне глубокую симпатию к французам, — в них он видел спасителей всего мира и в том числе родной страны, которую горячо любил, несмотря на все отрицательные явления в ее жизни.

Но нельзя сказать, что родина ничего не дала поэту, кроме пессимизма и тяжелых впечатлений. Его горячий патриотизм в значительной степени объясняется теми успехами в области поэзии и философии, которых достигла Германия, несмотря на свое падение в политическом и общественном смысле.

Город Дюссельдорф стоит на берегу Рейна, этой волшебной реки, родины легенд и серенад. Там «прекрасная Иоганна» рассказывала поэту самые прелестные сказки, и «когда она, — вспоминает впоследствии Гейне, — указывала белой рукой через окошко на горы, где происходило все, о чем говорила она, тогда что-то волшебное совершалось со мной самим: старые рыцари явственно вставали из развалин замков и били друг друга в железнную броню. Лорелей стояла на вершине горы и пела свою милую, губительную песню» (П. Вейнберг, Биогр. очерк при соч. Гейне, СПБ, 1904).

К этим поэтическим рейнским преданиям, закинувшим в душу поэта первые семена романтизма, следует присоединить то обстоятельство, что первой книгой, прочитанной им, был бессмертный роман Сервантеса. «Дон-Кихот» произвел потрясающее впечатление на мальчика. Он рыдал над страданиями бедного рыцаря; ему казалось, что птицы и деревья, ручей и цветы плакали вместе с ним, «старая сосна, отслужившая свою службу, рыдала, а водопад сильнее потрясал своей седой бородой и, казалось, негодовал на испорченность мира». Таково было впечатление от великой сатиры Сервантеса; поэт никогда не забудет, что рыцарь Серебряной Луны, победивший мужественного и благороднейшего человека в мире, был не кто иной, как переодетый цырюльник. Это сопоставление прекрасных иллюзий и грубых толчков действительности, беспощадно разбивающей их, сделалось впоследствии одною из любимейших тем «Книги песен».

Но не только романтические тени, витавшие над Рейном, и случайное чтение способствовали развитию романтических наклонностей Гейне, — он имел случай познакомиться с романтическим учением из первоисточника. Мы уже упоминали о пребывании Гейне в боннском университете. Август-Вильгельм Шлегель, глава романтической школы, состоял в то время профессором боннского университета. Гагеновское издание так называемой сант-галлерской рукописи «Песни Нibelунгов» привлекало внимание всего образованного мира к величайшему произведению немецкого народного творчества. Шлегель со своим тонким эстетическим вкусом в прекрасных лекциях анализировал красоты «Nibelungов», раскрывая перед слушателями волшебный мир германской старины и вызывая в них восторженный интерес к этому миру. Вождь романтической школы открывал широкие горизонты перед своим даровитым учеником; он научил его любить Шекспира и Байрона, ввел его в атмосферу универсальных притязаний романтизма, заставил его окунуть область человеческого творчества широким взглядом; его лекции нашли горячий сочувственный отклик в душе Гейне, которая сама была полна романтического томления и романтических грез. Гейне написал ряд хвалебных сонетов профессору и впоследствии в «Романтической школе» изобразил огромное влияние, которое имел на него Шлегель.

Но не в одних успехах, достигнутых поэзией, заключалось благотворное влияние Германии на Гейне. В Берлине поэт сделался своим человеком в салонах двух замечательных женщин — Варнхаген фон-Энзе и Элизы фон-Гогенгаузен. Здесь Гейне познакомился со всем, что было самого выдающегося в прусской столице; здесь он был введен в круг общественных, научных и философских идей того времени. Кафедру философии в берлинском университете занимал Гегель, влияние которого на современное поколение хорошо известно. Гейне принял гегелевский антitez и впоследствии говорил, что «гордость», внущенная ему этой философией, возвысила его чувства до героизма. Вместе с Гегелем среди профессоров берлинского университета находился знаток восточной поэзии, известный

санскритолог Бопп, эстетик Вольф, которому мы обязаны пре-
посходными объяснениями древнегреческой поэзии, и юрист Ганс,
который, по словам Гейне, немало способствовал развитию герман-
ского либерализма.

Таково было влияние на поэта германской поэзии и науки, и если во французах он видел великих граждан, поборников демо-
кратических идеалов, то он сумел отнестись с должным пониманием к немецкой поэзии и науке. Впоследствии, знакомя немцев с по-
литической и общественной жизнью Франции, он в своей «Роман-
тической школе» и в «К истории религии и философии в Германии»
старался познакомить Францию с духовным богатством своих
соотечественников.

Указанные влияния достаточно объясняют нам все главные
элементы литературной деятельности Гейне: его симпатии к Фран-
ции, беспощадное сатирическое отношение к немецкой жизни, куль-
т Наполеона, его склонность к романтизму, от которой он не мог
освободиться всю жизнь, его преданность идеям свободы и равенства.
Но этих влияний недостаточно, чтобы объяснить самые характерные
признаки гейневской прозы и поэзии: мрачное отчаяние, постоянно
переплетающееся с улыбкой и смехом, какой-то своеобразный
разлад, вечно господствующий в его произведениях, мстительность
и страсть в борьбе с противниками, горечь и злобу в журналь-
ной полемике.

Здесь мы должны забыть на время исторические условия и обратиться к самому поэту, к его внутреннему миру, чтобы понять, как развивались в Гейне эти свойства, не раз вызывавшие нарекания
на знаменитого поэта.

Гейне родился евреем. Дюссельдорфские евреи не занимались
исключительно торговлей; среди них были видные представители
наук и искусств. Таким образом, Гейне уже в раннем детстве
пришел в соприкосновение с теми духовными интересами, бескорыст-
ного стремления к которым не хотела признать за евреями дворян-
ская и мещанская Германия. В этом трагическом конфликте внешних
обстоятельств и внутреннего влечения, — в конфликте, на который,
по собственному выражению поэта, он был обречен еще до рож-
дения, — одна из причин его мрачного взгляда на жизнь, его ми-
ровой скорби.

Гейне воспитался в семье, в которой были налицо все условия, помогавшие развитию религиозного индифферентизма. Мать Гейне
была истинною дочерью рационалистического века, увлекалась
французской философией и преклонялась перед Руссо. Само собой
разумеется, что она не могла внушить сыну строгой привязанности
к европейской религии (Robert Grobss, Heinrich Heine, Stuttgart,
1886, стр. 14). Отец Гейне мало заботился о сыне и смотрел на
строгое соблюдение религиозных обрядов скорее как на средство
поддержать свой авторитет между единоверцами, чем как на долг.
Мальчик рано понял это несоответствие между религиозным
обрядом, формой, с одной стороны, и содержанием, которое она
прикрывала, — с другой. Его еврейское происхождение было для

него предметом то гордости, то мучения. Он с гордостью оглядывался на страдальческую историю еврейства, на две тысячи лет геройства и мучений, называл евреев «швейцарской гвардией деизма», носителями республиканских идеалов. Но, с другой стороны, его возмущала преданность евреев букве закона и древним предрассудкам и обрядам. Еврейский народ вышел из Египта, и «он застыл, подобно пирамидам и мумиям этой страны, в вековых предрассудках» (A. Strodtmann, там же, стр 20, 21).

В Дюссельдорфском лицее, где Гейне, как мы знаем, получил первоначальное образование, он слушал, между прочим, лекции Шальмейера. В душе этого католического священника странным образом уживались уважение и преданность католической религии и глубокая любовь к античной философии. Он излагал своим слушателям философские системы самых свободных греческих мыслителей, и из его лекций будущий поэт, по собственным словам, рано увидел, как «при отсутствии лицемерия религия и сомнение шли спокойно рядом», и через это в нем родилось «не только неверие, но и самое толерантное равнодушие» (П. Вейнберг, там же).

Эти впечатления должны были рано развить в мальчике ироническое отношение к окружающему. Заметим при этом, что Гейне обладал от природы настолько впечатлительной натурой, что способен был доходить почти до экзальтации. Однажды поэт читал на публичном акте в лицее стихотворение Шиллера «Кубок». Среди чтения в зале появилась одна из девушек, принадлежавших к местной аристократии. Гейне вдруг остановился как очарованный; тщетно учитель громко подсказывал ученику следующий стих: поэт ничего не слыхал; он смотрел широко раскрытыми глазами, точно увидел неземное видение, и вдруг упал без чувств.

Как многие знаменитые поэты, Гейне полюбил в первый раз в детстве. До сих пор еще не вполне известно, кто была эта таинственная «маленькая Вероника», образ которой поэт окутал таким романтическим туманом. Сочинения его пересыпаны трогательными упоминаниями о ней, но Гейне как бы боится раскрыть завесу, скрывающую образ Вероники, и нигде не говорит о ней подробно. Только в одном месте он дольше останавливается на воспоминании о ней, но — увы! — это воспоминание относится к ее смерти. «Как хороша была маленькая Вероника, когда она лежала в своем гробике. Свечи, горевшие вокруг, бросали мерцающий блеск на бледное, смеющееся лицико, на шелковые розетки и золотые блестки, которыми украсили ее голову и белую рубашечку... Набожная Урсула навела меня вечером в безмолвную комнату, и когда я увидел маленький труп, выставленный на столе, посреди свечей и цветов, то подумал сначала, что это какой-нибудь священный образ из воска... Но скоро я узнал чистое лицо и спросил, смеясь: «Отчего маленькая Вероника так молчалива?» И Урсула ответила мне: «Это делает смерть».

Далее через всю биографию поэта проходит вереница женских образов. Здесь и «Красная Зефхен», дочь палача, с длинными рыжими волосами, напоминавшими поэту струю крови, льющуюся из

раны; эта Зефхен, по словам поэта, зажгла в его душе пламень двух страстей: любовь к красивой женщине и любовь к французской революции. Тут и «неумолимая» Амалия, отвергнувшая любовь поэта. Она исторгла из его лиры самые чистые, нежные звуки; она же вызвала в нем первые резкие проявления сарказма и отчаяния.

К мукам несчастной любви, к страданиям и унижениям, вызванным происхождением Гейне, следует присоединить еще одно обстоятельство, которое наложило резкий отпечаток на всю жизнь поэта. Гейне родился бедняком и всю жизнь вынужден был существовать подачками дяди. Как увидим впоследствии, германское правительство приняло все меры, чтобы лишить поэта возможности существовать литературным трудом. Издатель «Книги песен», которому нерасчетливый поэт продал свои бессмертные стихотворения за бесценок, воздвиг себе роскошный дворец, который Гейне шутя называл своим памятником, а сам автор «Книги песен» всю жизнь не мог избавиться от печальной нужды и волновался, думая об участи жены после своей смерти.

Главной материальной поддержкой для Гейне являлась рента, выдаваемая ему ежегодно дядей Соломоном; размер ее простирался от 4000 до 5000 франков — сумма, которую, при неумении Гейне обращаться с деньгами, нельзя назвать большой. Но горе поэта заключалось не столько в сумме, сколько в зависимости от дяди, которая постоянно стесняла его и подвергала всевозможным унижениям.

Его враги старались очернить его в глазах дяди, и последний грозил лишить его годовой ренты. Поэт постоянно страдал от этого угнетенного положения; он чувствовал свое превосходство над родственниками и не умел скрывать этого. По временам он обращался с дядей, как будто не он пользовался его милостью, а сам оказывал ему величайшую честь, принимая от него деньги. «Самое лучшее в тебе, — писал он однажды дяде, — это то, что ты носишь мое имя». Эти надменные выходки не раз ссорили его с богатым родственником, и поэту волей-неволей приходилось смиряться и унижаться, чтоб избежать нищеты.

Сопоставим все сказанное выше, и мы поймем, что трудно было ожидать от этого человека, которого судьба наградила великим поэтическим гением и великой отзывчивостью к людским страданиям, но которого поставила в самые трагические условия, — трудно было ожидать от такого человека твердой последовательности в действиях, самообладания и рассудительности в поступках, и временами невозможно оправдать Гейне, когда он оказывался слишком неразборчивым в средствах.

Черные фраки, чулочки,
Ловко скроенные платья,
Приторно-сладкие речи,
Ласки, лобзанья, обятья...
Ах, если б души с любовью,
С теплой любовью в них были!
Звуки их ложных страданий
До смерти мне опостыли!..

В горы от вас ухожу я, —
В горы, где набожны люди,
В горы, где воздух свежее,
Легче где дышится груди;
В горы, где шепчутся ели,
Воды прозрачны, гремучи,
Весело птицы щебечут,
Тордо проносятся тучи.
Мир вам, блестящие залы,
Гладкие дамы, мужчины...
В горы!.. Оттуда взгляну я
Весело в вания долины!..

Этими стихами начинается первое крупное произведение Гейне — «Путевые картины», вышедшие в 1826 году. Когда чаша терпения переполнилась, Гейне бежал в горы и там создал жестокую сатиру на все то, что заставило его скрыться от общества.

Трудно не податься тому обаянию, которое охватывает всякого читателя «Путевых картин». Как бы ни умалялось достоинство Гейне его врагами, но ни один из них, без сомнения, приступив к чтению этой книги, не закроет ее раньше последней страницы. Вся немецкая жизнь развертывается в этом произведении, полном остроумия, оригинальности и поэзии, хотя оно и написано в прозе. Как живо обрисован Геттинген с его серым, «стариковски-унылым» видом, начиненный присяжными, пуделями, диссертациями, прачками, компендиумами, жареными голубями, гвельфскими орденами, гофратами, юстицратами, религационратами, профаксами и другими различными факсами. Одни за другими мелькают фигуры — и смешные и трогательные, картины природы, сцены общественной и частной жизни; страдания и слезы людские сменяются смехом и романтическими грезами. И среди этого каскада образов и мыслей начинает обрисовываться личность самого поэта с его исстрадавшимся сердцем, с его гуманным образом мыслей, с его сочувствием ко всему угнетенному, с его злобой и ненавистью ко всему лживому и показному. С беспощадною откровенностью, доходящею до цинизма, выставляет он напоказ самые темные стороны немецкой жизни, горько смеется над самодовольством глупости, ярким светом освещает сокрытую во тьме жизнь рудокопа, задумывается над участью этих подземных работников и вдруг, словно спасаясь от неотвязных призраков, от преследующей его повсюду лжи, бросается в объятия природы и слушает и смотрит, как щумят серебристые воды, сладко щебечут лесные птицы, стада побрякивают колокольчиками, солнце обливает золотом зеленые деревья, а над всем этим раскидывается голубой шелковый свод неба, такой прозрачный, что сквозь него «открывается глазам самое сокровенное место святынища, где ангелы предстоят богу».

Он владеет магическим, только ему известным, словом, чтобы вызывать волниебный «мир романтики, сгубленный злой феей». «И опять блестящий замок из развалин встанет там, снова рыцари и дамы в нем запляшут по ночам. Станет тот, кто скажет слово, обладателем всего; звук литавр и труб прославит юность светлую его».

Несмотря на отсутствие цельного миросозерцания, несмотря на романтические элементы, в первом томе «Путевых картин» уже чувствовалось биение нового времени. Поэт еще витает в облаках, он ищет еще забвения в романтических грезах, но он не в силах уже оторваться от земли, от ее интересов, от разрешения насущных задач времени. Там, на земле, «его наблюдательный взор встречал зрелище, от которого сжалось сердце, которое не могло исцелить его от уныния, царившего в его душе. Куда ни устремлял он свой взгляд, везде он встречал сонливую апатию, трусливую, безнадежную покорность. Каждое рабски склоненное чело, каждый штайн сжатый кулак свидетельствовали о несказанном горе, из которого, казалось, не было выхода. И поэт страстным, взволнованным голосом бросил в мир немые жалобы всех жертв старческой, отжившей формы государственного и общественного быта» (A. Strodtmann, там же, стр. 443). Обаяние книги было так велико, что сам всесильный Меттерних был тайным поклонником поэта (Proßlss, там же, стр. 138).

Первый том «Путевых картин» произвел сильное впечатление в Германии. Публика и печать точно не сразу поняли значение этого произведения, и теперь еще трудно разобраться в многочисленных и разнообразных суждениях, вызванных им. Но еще больше шума наделал появившийся вскоре второй том «Путевых картин». В нем задевались мировые вопросы. Наполеон и Французская революция, по собственному выражению Гейне, вставали в нем во весь рост. Дворянство, подвергшееся здесь ярым нападкам, лицемеры, с лица которых была сорвана благочестивая маска, угнетатели свободной мысли — все это проснулось в своих спокойных, насиженных гнездах, выползло наружу и ополчалось на борца за освобождение человечества.

Поэт всколыхнул гнилое болото немецкого флистерства, не пощадил ничего, все осмеял своим беспощадным смехом и разбудил дремавших в позорном гнезде немцев. Более чуткие понимали огромное значение «Путевых картин». Молодежь восторженно зачитывалась ими. «Пусть критики минуты подымают волы по поводу внешней стороны книги. От мыслящего читателя, — писал один из критиков, — не скроется, какая светлая, истинная проницательность, какое сильное, скорбное и пламенное чувство, — одним словом, какая глубокая и благородная человечность таится в основе этой книги» (A. Strodtmann, там же, стр. 475). «Путевые картины» не вносили определенной программы действий, они не намечали определенных реформ, не указывали еще ясных идеалов, но они подвергали коренному пересмотру рутинный порядок жизни, потрясли его до основания и расчистили путь к проведению в жизнь радикальных идей.

Правительство стало преследовать его: книга подверглась запрещению. Ганновер открыл кампанию. После Ганновера книга была запрещена в Пруссии, Австрии, Мекленбурге и т. д. Патриоты возмущались, обвиняя поэта в отсутствии любви к родине, негодуя за созданный им культ Наполеона, а литературные рутинеры,

разбираясь в своеобразных свойствах стиля и форм «Путевых картин», негодовали за нарушение всех эстетических традиций. И среди злобных и угрожающих голосов, словно змеиное шипение, слышались ядовитые намеки на происхождение Гейне. В то время как «Путевые картины» расходились по всей Германии, всюду пробуждая мысль и совесть, один из задетых Гейне писателей граф Платен иронически сожалел любовниц «поэта, рот которого издавал чесночный запах». Преследуемый всеми группами и партиями, задеваемый и оскорбляемый, Гейне вышел из себя. Враги не пощадили самых больных струн его души, разбередили самые тяжкие раны, и возмущенный поэт не пощадил, в свою очередь, противников. Целым морем грязи облил он графа Платена, с беспощадным цинизмом выставил он на позор его пороки перед всем миром, воспользовался не только фактами, но и слухами и сплетнями, которые ходили относительно его врага, и смеялся над ним с тем остроумием и сарказмом, в котором не имел соперников. На борьбу с Платеном Гейне смотрел не только как на личное дело, — он видел в ней дело общественное; в лице Платена он боролся «с представителями аристократии и духовенства», он хотел уничтожить «обаяние, которым пользовалось у немцев слово *граф*», и нанести чувствительный удар их «национальному рабству».

Третий том «Путевых картин», в который вошли эти нападки на Платена, хотя и заключал в себе те же свойства, на которые мы указывали при характеристике первых двух томов, но в нем замечается большее последовательности и обнаруживается попытка согласовать частные противоречия и облечь свои идеи в последовательную теорию. Гейне старается согласовать свою симпатию к Наполеону со своими демократическими тенденциями. Поэт «безусловно» любит Наполеона «только до 18 брюмера, когда он продал свободу, и не из необходимости, а из тайной любви к аристократизму». Гейне восхваляет «не подвиг, а человеческий дух, — подвиг есть только одежда человеческого духа».

Далее он развивает космополитическую теорию: национальная вражда, по его мнению, начинает сменяться более широкою социальной борьбой. Члены одной партии в различных странах ближе друг к другу, чем люди одной нации. Образуются две силы, враждебно стоящие друг против друга, и цель этой вселкой борьбы заключается не только в освобождении отдельных порабощенных народов: евреев, греков, негров, ирландцев, но и в освобождении целого мира, в особенности Европы, которая вырывается теперь из железных цепей аристократии, привилегированных классов. «Нусть, — говорит Гейне, — философы-ренегаты свободы продолжают ковать тончайшие цепи доводов, чтобы доказать нам, что миллионы людей созданы как вьючные животные нескольких тысяч привилегированных рыцарей; они все-таки не убедят нас в этом, пока не докажут нам, как говорил Вольтер, что первые родились с седлами на спинах, а вторые со шпорами на ногах» («Путевые картины», т. III, «От Мюнхена до Генуи», гл. XXIX, пер. под ред. Вейнберга). Таким образом, Гейне не различает ясно старых форм

и эксплуатации в виде родовых привилегий и новой формы промышленной эксплуатации. В его глазах бедность и политическая бесправность сливаются в общее явление. С появлением каждого нового тома «Путевых картин» все яснее обнаруживалось миросозерцание поэта: Европа должна стать наследницей Французской революции и вступить снова в борьбу с феодальной иерархией прошлого. Эта борьба, благодаря падению Наполеона и восстановлению абсолютизма, отсрочена, но не кончена. В каждом новом томе «Путевых картин» личная скорбь, субъективный взрыв чувств все чаще разрешается в общих интересах человечества, любовные песни превращаются в боевые налевы, и романтическое томление по «голубом цветке» сменяется ожиданием возрождения народов (A. Strodtmann, там же, стр. 481).

Нечего и говорить, что третий том был строго запрещен по всей Германии, и поэт, опасаясь новых преследований, бежал в Гамбург.

В своих поэтических произведениях Гейне явился, так же как и в прозаических, последним романтиком и первым вестником новых задач поэзии. В промежутке между вторым и третьим томом «Путевых картин» появилась «Книга песен», которая сделала его имя бессмертным в истории поэзии.

Казалось, волшебный мир старой романтики ожила в этих песнях. По мановению поэта вставали со дна морского средневековые города, выплывали готические соборы с куполами и башнями; медленно и важно входили старейшины города в ратушу с высоким крыльцом, где «каменные статуи царей стоят на страже с мечом и скипетром», снова громко раздавался давно замолкнувший «звон колоколов и стройные звуки органа». Ожил сказочный старый лес, где «липы осыпаны цветом, где месяц, душу чаруя, глядит с неба таинственным светом». Поэзия Гейне была последней яркой вспышкой угасшего романтического пламени, в последний раз озарившего мир причудливым фантастическим светом. Но в этом свете чувствовались уже новые элементы, которые должны были погасить его.

Это новое — были те диссонирующие нотки, которые все чаще и чаще нарушили гармонию упоительных мотивов. Стоит поэту отаться во власть морских призраков, как прозаическое восклицание капитана возвращает его на землю; стоит поэту погрузиться в блаженные мечты о своей возлюбленной, как грубые толчки неотвязчивой действительности пробуждают его и разгоняют пленительные образы. Очаровательные сновидения сиюминутно сменяются отталкивающими, иногда циническими сценами.

Критики с самого появления «Книги песен» не переставали трудиться над разгадкой этих сопоставлений. Одни обвиняли поэта в отсутствии идеалов; другие говорили, что его «песни» — измена поэзии, что он насмехался над нею в ее собственном храме; третьи видели в «песнях» бесприщипное злорадство над людской пошлостью, злую сатиру на печальные стороны жизни. Но Гейне не был озлобленным пессимистом; он слишком любил мир и человечество, чтобы злорадствовать. Он скорбел об этом человечестве, указал несоответствие между идеалом и действительностью и изо-

бразил свои собственные муки, изобразил страдания человека, который стремится к идеалу, к блаженству грез и фантазии, но которого жизнь зовет к себе, которому действительность ежечасно твердит о том, что он не имеет права забыть ее и целиком погрузиться в идеальный мир. «Дорогой читатель, — пишет в одном месте Гейнс, — если ты хочешь сетовать на разлад, то сетуй на то, что мир сам разорвался посредине надвое. Ведь сердце поэта — центр мира, поэтому оно с воплем должно было разбиться в настоящее время. Кто чванился, что его сердце осталось цельным, тот сознается, что у него прозаическое обособленное сердце. Через мое же сердце прошла великая мировая трещина, и потому я знаю, что великие боги щедро одарили меня милостями перед другими людьми и удостоили меня мученического венца поэта. Мир был цельным в древности и в средние века. Тогда были поэты с цельной душой. Но всякое подражание им в наше время есть ложь, которая ясна всякому здоровому оку и которая не может поэтому уйти от насмешки». В этих словах Гейнс прекрасно уловил сущность философии «мировой скорби» и своей собственной поэзии. Еще лучше определяет Гейнс характер своего юмора и своей мировой скорби в тех словах, которыми он характеризует в «Романтической школе» Стерна: «Он был любимым дитяятей бледной трагической музы. Однажды в порыве страстной нежности она поцеловала его так сильно, так любовно, так страстно, что сердце его начало истекать кровью, винегретно поняло все страдания этого мира и переполнилось бесконечным состраданием. Бедное юное сердце поэта! Но младшая дочь Мнемозины, розовая богиня щутки, быстро подбежала, схватила страдающего мальчика в свои объятия, стараясь развеселить его смехом и песнями, давала ему в качестве игрушек комическую маску и примирительно поцеловала его в губы; этим поцелуем она привила ему все свое легкомыслие, свою капризную веселость, свою остроумную шаловливость. И с тех пор начался странный разлад между его сердцем и губами: когда его сердце настроено трагически и он хочет высказать самые сокровенные чувства, к крайнему его удивлению из его уст вылетают самые забавные слова».

Романтики также стремились восстановить потерянную гармонию между поэзией и действительностью, но они смотрели на последнюю своими поэтическими глазами и не хотели признавать ее такой, какой она была. Гейнс признал ее именно такой, смело показал ее и этим навсегда погубил романтизм стихами, как впоследствии уничтожил авторитет его вождей своей «Романтической школой». Гейнс расстался с дорогим для него самого романтическим миром, расстался со слезами на глазах; не раз впоследствии будет он вновь порываться к нему, но нужды и запросы времени окончательно оторвут его от этого мира. В цикле стихотворений под заглавием «Новая весна» поэт еще раз проносит о любви, о природе, еще раз улыбнется, глядя на людские слезы и муки, и затем отдастся политической борьбе.

В июле 1830 года Гейнс наслаждался природой, наукой и поэзией на острове Гельголанде. Казалось, он обрел, наконец, без-

митежное спокойствие и счастье созерцательной жизни. На берегу любимого и гениально воспетого им моря бродил он, подслушивая тайны стихийных духов и погружаясь в чудесный мир старых сказок. Вокруг царствовала торжественная тишина. Небо походило на купол готической церкви. На нем словно бесчисленное множество звезд висели звезды, но они горели мрачно и трепетно. Волны шумели, бурные песни вылетали из них, то разражаясь болезненно отчаянными звуками, то исполняясь великого торжества. «Надо мною, — говорит поэт, — проносился воздушный караван белых облачных образов, которые были похожи на людей, шедших в печальной процессии с преклоненными головами и глубокомысленными взорами... Они как будто следовали за чьим-то гробом. Кого хоронят? Кто умер? — спрашивал и себя. — Не великий ли Пан умер?»

И Пан действительно умер. Однажды с материка прибыл пакет с «знойно-жаркими новостями». «То были, — говорит Гейне, — солнечные лучи, завернутые в бумагу, и они пропзвели в душе моей самый дикий пожар! Мне казалось, что я мог зажечь весь океан до северного полюса тем огнем вдохновения, который пылал во мне». То были известия об июльской революции.

И поэт умчался в Париж.

XVI.

Французский период литературной деятельности Гейне. — Отношение к родине. — «Молодая Германия» и отношение к ней Гейне. — Преследование германского правительства. — Гейне и сенсационисты. — Гейне и немецкие эмигранты. — Гейне и Берне. — «Французские дела». — «Романтическая школа». — «Аттатроль». — «Зимняя сказка». — Болезнь и смерть Гейне.

Трагически сложилась судьба Гейне: при всем неудержимом стремлении к свободе он был жертвой беспрестанных преследований и стеснений. Одарив его жизнерадостной натурой, любовью к красоте и искусству, судьба бросила его в гущу партийной борьбы. Великому поэту не легко было выдерживать характер: он любил смеяться над тем, что смешно, хотя бы этот смех задевал его единомышленников; он не стеснял себя в личной жизни и не мог усвоить себе всех внешних признаков, всех приемов, по которым сразу отличали представители той или другой группы.

Если в Германии Гейне не привлек на свою сторону ни одной партии, задел и возбудил против себя всех своим беспощадным сарказмом, то в Париже положение поэта в отношении к различным партиям должно было сделаться еще затруднительнее. Затруднение это увеличивалось благодаря новой позиции, которую он занял по отношению к своему отечеству и к стране, противившей и обласкавшей его. На свою долголетнюю разлуку с родиной он смотрел как на тяжелую, но высокую жертву, принесенную Германии. Ему приходилось выбирать между низложением оружия и борьбой на всю жизнь, и поэт предпочел второе. Его принудили ехать в Париж «насмешки незнакомых людей, наглые выходки против его происхождения», на родине он не испытал ничего, кроме нужды и гонений.

Он был проникнут двумя противоположными чувствами по отношению к своему отечеству: с одной стороны — горечь и злоба, непримиримая ненависть к врагам, которые были причиной его бегства, с другой — своеобразное проявление патриотизма, горячая любовь к той стране, будущее которой рисовалось поэту в обаятельных образах; он любил созданный им идеал Германии и горячо верил, что рано или поздно этот идеал станет действительностью. Вся жизнь поэта в Париже была не что иное, как постоянное колебание между этими чувствами: от саркастической критики он переходит к тоске по родине, от злобных насмешек — к восхвалению Германии; но среди этих колебаний он ни на минуту не забывал ее, ни на один шаг не отступал от своей основной цели: всеми силами боролся он с теми, кого считал врагами своего отечества, всеми средствами распространял в ней свои радикальные идеи.

Но если Гейне, вырвавшись из оков германского правительства, получил возможность свободно проповедывать свои идеи, то правительство приняло все меры, чтобы закрыть этим идеям доступ в Германию. Сочинения, написанные Гейне во Франции, появлялись в Германии в искаженном до неузнаваемости виде; многие из них совершенно не пропускались через границу. Гейне приходилось считаться с этими преследованиями; как всегда бывает при подобных условиях, он старался окольными путями сообщать читателю свои мысли, запутывался и впадал в противоречия. Когда враги обвиныли его в компромиссе, он ссылался на тяжелые условия, при которых ему приходилось писать. Его предисловие к «Лютенции» интересно не только как яркая характеристика тогдашних цензурных стеснений, — это целая эпоха страданий, опасных переездов между Сциллой и Харибдой, непонятных и осмеянных подвигов, — словом, та трагедия, которую всегда переживали лучшие писатели в эпохи гнета и рабства. «Политический писатель, — говорит Гейне, — должен делать много уступок суровой необходимости ради того дела, за которое он сражается». Гейне сделался парижским корреспондентом аугсбургской *«Allgemeine Zeitung»* при этих тяжелых обстоятельствах.

В мелких газетах поэт мог бы полнее и свободнее выражать свои мысли, но тогда эти мысли не получили бы такого широкого распространения. «Мы поступаем, — говорит он в предисловии к «Лютенции», — гораздо умнее, когда умеряем наш пыл и спокойным, а иногда совершенно притворным тоном говорим в газете, называемой всемирной и имеющей сотни тысяч читателей во всех странах. Здесь слово может спасительно действовать даже в самом обезображенном виде; самый скучный намек делается иногда плодотворным семенем на незнакомой почве. Если бы меня не вдохновляла эта мысль, я не обрек бы себя на самоистязание — писать для аугсбургской *«Allgemeine Zeitung»*. Далее поэт рассказывает, как стойко переносил он мучения при виде тех искажений, которым подвергались его корреспонденции. В этом его поддерживало не только сознание важности дела, но и любовь и доверие к своему другу Котта, редактору газеты. «На меня постоянно смотрели

честные глаза друга, который как будто говорил раненому: да разве я лежу на розах?»

Гейне рассказывает, как часто бывал он принужден вывешивать «на ладье своей мысли» флаги, эмблемы которых весьма мало соответствовали действительному выражению его политических или социальных воззрений. «Но журнальный контрабандист мало заботится о цвете лоскутка материи, который висит на мачте его судна и которым играет резвый ветер». «Я думал, — продолжает поэт, — только о хорошем грузе, который вез с собой и желал благополучно довести в пристань общественного мнения».

Цензурные стеснения вредно отразились на содержании парижских корреспонденций Гейне, из которых возникли книги «Французские дела» и «Лютеция». Но никакие усилия правительства не могли парализовать их могучего действия на немецкую молодежь. Под влиянием «Путевых картин» и «Французских дел», в которых Гейне выступил борцом за свободу, создалось целое литературное направление. Представители его образовали группу, известную под именем «Молодой Германии». Л а у б е, В и н б а р г, М у н д, Г у ц к о в и другие молодые писатели старались подражать Гейне в его своеобразном юмористическом стиле, в резкости тона и в отрицании авторитетов. Несмотря на отсутствие единодушия, на различия, существовавшие в частных воззрениях «младогерманцев», они сходились в своей вражде к устаревшему мировоззрению прошлого и восторженно возвещали наступление новой эры.

Против «Молодой Германии» ополчился Менцель, редактор «Литературного листка». Узнав, что представители нового направления решили издавать свой орган, Менцель напал на новый журнал, прежде чем появился первый выпуск его. В числе сотрудников этого органа были объявлены Гейне и Берне. Менцель называл журнал рассадником французского разврата и атеизма. Не ограничиваясь литературною полемикой, он стал помещать в «Листке» статьи, носившие характер полицейского доноса. «От ничтожной искры, — писал он, — может возгореться пожар... Под маской французского республиканизма эта новая франкфуртская школа порока и богохульства вводит ужаснейшее бесстыдство. Плоть, свободная чувственность, уничтожение брака — вот их лозунги, и они не только пишут непристойные книги, но и воскрешают старые». Менцель, имя которого стало нарицательным именем публициста-доносчика, не брезгал клеветой и инсинациями, умышленно искажал мысли противников, и его преследования были до того опасны, что некоторые сотрудники «Немецкого обозрения», — так назывался орган «Молодой Германии», — особенно профессора университетов, отказались от сотрудничества в журнале. Наконец, Менцель прибегнул к явной лжи, стал играть на струнах национальной розни и ненависти: он стал называть «Молодую Германию» — «Молодой Палестиной» и распространял заведомо ложный слух, что «Немецкое обозрение» является органом еврейства, хотя среди представителей новой школы только двое были евреями по происхождению. Эти двое были Берне и Гейне!

Доносы Менцеля достигли желаемых результатов: один из самых даровитых представителей «Молодой Германии», Гуцков, подвергся уголовному преследованию. Наконец, в 1835 году состоялось постановление пресловутого Союзного сейма, или бундестага, по которому произведения «младогерманцев» были запрещены; книгопроправцы, распространявшие их сочинения, рисковали подвергнуться строгому наказанию. Все немецкие правительства обязывались применять к представителям школы полицейские и уголовные законы во всей строгости. Таким образом, «Немецкое обозрение» прекратило свое существование. Что касается Гейне, то запрещение накладывалось не только на прежние, но и на будущие его произведения.

Трудно описать негодование поэта, когда он получил известие о постановлении Франкфуртского Союзного сейма. Явная несправедливость по отношению к нему до того озлобила Гейне, что он считал все способы борьбы позорительными. Постановление бундестага было тем более несправедливо, что Гейне никогда не состоял в близких отношениях ни с кем из представителей «Молодой Германии». Он высоко ценил отдельных членов кружка, в особенности Лаубе и Гуцкова (в последнем, впрочем, Гейне впоследствии разочаровался), но между ним и молодыми писателями существовало и различие. Гуцков и Винбарг даже нападали на Гейне за его «бульварно-эротические» произведения (*Johannes Proëss, Das Junge Deutschland, Stuttgart, 1892*, стр. 34).

Узнав о предпринятой Менцелем кампании против «младогерманцев», Гейне на вечные времена приковал к позорному столбу имя своего противника в статье «О доносчике». Когда же ему сообщили решение бундестага, он обратился к Союзному совету с посланием, которое проникнуто сознанием своих прав и невинности. «Вы, — говорилось, между прочим, в этом послании, — меня обвинили, осудили и приговорили, не выслушав меня ни словесно, ни письменно, не поручив никому моей защиты и даже не послав мне приглашения явиться... Если вы не хотите даровать мне охранительной грамоты, чтоб я мог защищаться лично, то даруйте мне, по крайней мере, свободное слово в немецком печатном мире». Далее Гейне обещает доказать, как только ему будет дано свободное слово, что его произведения не вызваны ни религиозным и нравственным синтезом; «этого синтеза», — продолжает поэт, — давно уже придерживалась не только новая литературная школа, прозванная «Молодой Германией», но и знаменитейшие немецкие писатели, как поэты, так и философы». Послание Гейне не имело успеха, и до 1842 года его произведения почти не могли проникнуть в Германию. Прусское правительство не удовольствовалось этой драконовскою мерой: оно угрожало закрыть доступ в Германию тем французским органам печати, которые печатали нежелательные для него статьи Гейне.

Среди тяжелых денежных обстоятельств, в то время, как отечество оставило его без куска хлеба, а все усилившаяся болезнь грозила нищетой не только ему, но и жене после его смерти, Гейне

принял пенсию, которую предложило ему французское правительство. Этот факт умышленно раздувался врагами поэта, и путем целого ряда инсинуаций они создали некрасивую легенду о том, будто Гейне продал свою литературную свободу министерству Гизо.

Оправдывая факт получения субсидии у французского правительства, Гейне писал: «Я получал ее среди других знаменитостей тиранта и несчастья, и мне не приходится стыдиться своего соседства». Но в то время как другие «нищие, но гордые рыцари» называли эту пенсию займом, говорили о возврате ее, Гейне поступал иначе. «Это была, — говорит он, — великая милостыня, раздаваемая французским народом тысячам чужестранцев, которые с большей или меньшей славой скомпрометировали себя на родине рвением к делу революции и нашли убежище у гостеприимного очага Франции».

Гейне не без основания указывал на то обстоятельство, что принял пенсию вскоре после того времени, когда появились декреты бундестага. «Целью этих декретов, — говорит поэт, — было погубить меня в финансовом отношении, как главу так называемой «Молодой Германии». Это видно из того, что запрещение налагалось не только на мои прежние произведения, но и на все, что вышло от меня из-под моего пера впоследствии: таким образом, меня лишили моей собственности и средств к приобретению ее, лишили без всякого суда и права. Да, «без суда и права». Я полагаю, что имею полное основание заявить о таком поступке, неслыханном в летописях нелепого насилия... Мой мозг конфисковали, и у моего бедного ни в чем неповинного желудка были отняты этим распоряжением все средства к жизни».

Правительству удалось убедить редактора «Allgemeine Zeitung» Котта отказаться от печатания корреспонденций Гейне. Корреспонденции поэта нередко оставались в редакции и не появлялись в газете; иногда они печатались в таком искаженном виде, что Гейне с трудом узнавал их. Что оставалось делать поэту, чтобы восстановить свое добре имя и представить публике свои идеи в настоящей форме? Он собрал все корреспонденции, восстановил те из них, которые были искажены, и издал их отдельной книгой под заглавием «Лютеция», включив сюда и те письма, которые не попали в газету. Этим изданием Гейне навсегда сохранил для потомства возможность произнести правильный приговор над его корреспонденциями. Действительно, нужно быть слишком ослепленным ненавистью к поэту, нужно отрешиться от всякого беспристрастия, чтобы теперь, когда корреспонденции целиком собраны пред нами, не признать полной искренности их автора. Во всех своих основных взглядах Гейне остался верен себе; ниоткуда не видно, чтобы поэт скрывал свои убеждения в зависимости от назначенной ему пенсии. Он остается тем же независимым, прихотливым субъективным толкователем событий, каким был всегда; он также изменчив в частностих; так же неуловима и причудлива форма его рассказа. Но в целом он выступает поборником радикальных демократических идей. Собравши воедино парижские корреспонденции,

Гейне тем самым оставил потомству лучшее оправдание свое от клеветы и поставил себе памятник как человеку, сыгравшему крупную роль в истории политического развития немецкого народа. Если вообще нельзя признать безупречным публициста, получающего пенсию от того правительства, о котором он пишет, то, несомненно, с другой стороны, что на корреспонденциях Гейне эта «милостыня» едва ли отразилась по существу. Но он не был агитатором в обычном смысле этого слова, не задавался целью проводить систематично определенную политическую программу. Он оставался и в своих корреспонденциях поэтом, иногда становился фельетонистом. Это был писатель настроения. Собственные впечатления были для него главным предметом внимания.

Такие печальные последствия для литературной деятельности Гейне имели преследования немецкого правительства. Но Гейне приходилось бороться не с одним только правительством. Письма Гейне о политическом состоянии Франции, появившиеся в одной из самых распространенных газет, обратили на себя всеобщее внимание. Независимый тон их вызвал неудовольствие против автора со стороны всех партий и даже тех, идеалы которых Гейне в сущности защищал. Орлеанисты негодовали на нападки, которые позволял себе поэт по отношению к королю и его семейству. Якобинцы, напротив, были недовольны слишком умеренным тоном писем и обвиняли Гейне в монархических симпатиях. Кроме того Гейне не любил подчиняться тому образу жизни, который сам собой создавался среди членов одной группы. Радикалы требовали, чтобы Гейне не только пропагандировал их идею, но и усвоил себе их нетерпимый тон. В первое время Гейне охотно посещал революционные сходки и прислушивался к революционным речам. Но он умел улавливать фальшивые ноты, часто звучавшие в радикальных кружках. Гейне шире понимал значение совершившегося переворота; он мечтал о том времени, когда «рабочие будут есть каждый день говядину вместо картофеля, будут меньше работать и больше танцевать». Поэтому мелкие заговоры различных кружков мало интересовали поэта; он только отчасти сходился с ними в их поклонении демократической форме правления, в которой они видели средство исцелить все недуги человечества. Гейне придавал ей лишь второстепенное значение. Гейне сблизился с главным представителем сенсимонизма — Анфантеном, которому он посвятил свою книгу «О Германии». Поэт особенно увлекался учением сенсимонистов о реабилитации плоти. В его книге «О Германии» страстный призыв к восстановлению прав материи является, конечно, дальнейшим и более талантливым развитием идеи сенсимонистов о реабилитации плоти. Но Гейне никогда не признавал во всей полноте программы Анфантена. Кроме того в отношениях поэта к сенсимонистам большую роль играло, как и во всех его отношениях, его собственное поэтическое воображение. Преследования, которым подвергались сенсимонисты, а с другой стороны, успех и новизна их речей делали их в глазах Гейне мучениками идеи и заставляли его выступить на их защиту. Угнетенное положение известной группы, даже

независимо от ее учения, часто побуждало Гейне защищать ее. Так, например, о своей солидарности с «Молодой Германией» Гейне заговорил открыто только тогда, когда ее представители подверглись притеснениям.

Само собой разумеется, что симпатия поэта к сенсимонистам очень сократилась, когда исчез мученический ореол, окружавший их вождей. Многие из них мало-помалу примирились с обстоятельствами, вступили на государственную службу, и Анфантен, некогда открывший «всеобщий закон любви» и мечтавший о женщине, предназначенней ему богом, заключил обыкновенный брак и поступил на выгодное место. Гейне иронически относился ко всем этим переменам и стал смеяться над сенсимонистами, из учения которых он взял только то, что соответствовало его собственной натуре.

Таким образом, среди французских партий Гейне встретил не более одобрения, чем со стороны прусского правительства.

Каковы же были его отношения к немецкому обществу и к немецким эмигрантам, жившим за границей?

Прежде всего поэт столкнулся с теми немецкими патриотами, которые в каждом обличителе недостатков, в каждом сатирике видят врага отечества. С их точки зрения патриотизм непременно должен соединяться с ненавистью к инонлеменникам. Этим самозванным патриотам Гейне отвечал горячою отповедью, в которой прекрасно определил характер своего патриотизма: «Водрузите черно-красно-золотое знамя на вершине немецкой мысли, сделайте его штандартом свободного человечества, и я охотно отдам за него лучшую кровь моего сердца. Успокойтесь, — я столько же, сколько и вы, люблю отчество. Ради этой любви я тринацать лет прожил в изгнании и ради этой же любви возвращаюсь оять в изгнание... Я друг французов так же, как и всех людей, если они умны и хороши... Будьте спокойны, я никогда не уступлю Рейна французам уже по той совершенно простой причине, что Рейн принадлежит мне. Да, он принадлежит мне по непреложному праву рождения; я этого, soit-disant, свободного Рейна еще более свободный и независимый сын; на его берегу стояла колыбель моя, и я совсем-таки не вижу причины, почему Рейн должен принадлежать кому-нибудь другому, а не своим детям». Гейне считал обязанностью истинного патриота не столько кичиться своим отечеством, сколько заботиться о его величии; истинный патриот стремится к тому, чтобы отчество его превосходством культуры приобрело право на руководство другими народами. Не только Эльзас и Лотарингия, по мнению Гейне, но и вся Франция, весь мир сделаются немецкими, если немцы уничтожат рабство, провозгласят права человека, изгонят с лица земли бедность, восстановят в их достоинстве «лишенный счастья народ, поруганный гений и опозоренную красоту».

Нам остается еще выяснить отношение Гейне к немецким эмигрантам, и мы закончим обзор всех групп, с которыми столкнулся знаменитый писатель и в старом и новом отечестве, после чего мы уясним причины той упорной вражды и злобы, которую вызвал против себя поэт и которая не может стихнуть еще и доныне.

Когда Гейне приехал в Париж, немецкие эмигранты думали найти в нем своего вождя. Но Гейне мог вдохновить борцов свободы, могучим словом мог он поддержать их дело в тяжелую минуту, но он не мог отречься от красоты и природы. А между тем именно этого требовали от него озлобленные изгнанники, все существо которых было проникнуто одною мыслью; они не допускали, чтоб их единомышленник мог иметь какие-нибудь интересы кроме общего дела; они ревниво стерегли каждую мысль, каждое слово Гейне и злобно преследовали поэта, когда из-под пера его появлялись давно забытые речи, когда из уст его снова вырывались еще недопечатанные романтические песни.

Гейне не мог совершенно отрешиться от своих старых симпатий: через всю его деятельность в Париже проходит та же двойственность, те же колебания, то и дело прорываются странные вспышки, не согласующиеся с его политическим радикализмом. Стоит внимательно вчитаться в его политические статьи, и мы найдем там целый ряд мыслей и намеков, мало подходящих для политического борца и народного трибуна. Романтический поэт никогда не умирал в Гейне. В самом деле, поэт с восторгом и благоговением прикладывается к реликвиям Иоанна Лейденского, лобзает цепи, которые он носил, и клещи, которыми его пытали; но этот же Гейне с отвращением отворачивается при встрече с портным Вейтлингом. Цепи, не окутаные романтической дымкой, не влекли к себе сердце поэта. Трудно указать более страстного певца свободы, чем Гейне, но этому же Гейне ничего не стоит восстать против конституционализма и стать на минуту защитником абсолютной монархии, лишь только он приходит в столкновение с буржуазией, с ее прозаическими интересами и торгашескими вожделениями. Гейне не был человеком программы; эстетический элемент нередко определял и его политические воззрения.

Для выяснения личности Гейне и причин, благодаря которым этот человек всегда вызывал вражду и злобу, едва ли не лучшим средством является история его столкновений с Берне. Людвиг Берне (1786—1837), один из блестящих немецких публицистов, оказавший огромное влияние на политическое развитие немецкого общества, вел всю жизнь горячую борьбу за идеалы свободы. Подобно Гейне, он перенес свою деятельность во Францию, где находился под сильным влиянием французских либералов и радикалов. В Германии его сочинения подвергались преследованию. Во время борьбы Гейне оставался жизнерадостным человеком, Берне был фанатиком. Гейне стремился туда, куда влекла его натура; он не боялся отступать от известного катехизиса, когда та или другая частность не нравилась ему; Берне был догматиком и требованиям раз установленного кодекса, не задумываясь, приносил в жертву внутреннее побуждение. Гейне понимал Берне, но Берне никогда не мог понять Гейне. Поэт с первого взгляда, не изучая противника, понял, насколько различны были их натуры, и никогда не стремился сойтись с Берне, но Берне долго изучал Гейне и не мог отказаться от стремления сделать его «своим». Оба писателя имели

свои преимущества, вытекавшие из различия их натур. Гейне пре-
восходил своего противника широтой кругозора, разносторонностью
и богатством духовной организации; Берне никогда не знал ком-
промиссов в избранном круге действий. При глубоком различии
между обоими писателями было и сходство: и тот и другой отли-
чались болезненно-чутким самолюбием, оба были страстны и мсти-
тельны в полемике, оба преступали всякие пределы в запальчивости.
Гейне сам прекрасно определил различие между Берне и собой.
«Все люди, — говорит он, — или «иудеи», или «эллины», т. е. или
люди с побуждениями, враждебными образности, жадными к одухот-
ворению, или люди с веселым, гордым и реалистическим характе-
ром. Таким образом, «эллины» по временам встречались в немецких
семействах, и, с другой стороны, были «иудеи», родившиеся в Афи-
нах и, может быть, происходившие от Тезея. Берне был вполне
«иудеем»; его антипатия к Гете вытекала из этого его духа. Поздней-
шая его политическая экзальтация имела основанием тот резкий
аскетизм, то стремление к мученичеству, которые вообще встре-
чаются в республиканцах и которые они называют республиканскими
добротелями. Впоследствии Берне даже впал в католицизм».

Само собой разумеется, что при таком коренном различии натур
обоих писателей между ними неизбежно должна была возникнуть
вражда. Берне первый начал нападки на Гейне. Если мы проследим
внимательно постепенное развитие враждебного чувства в душе
Берне, мы увидим как бы сконцентрированную в одном человеке
историю ненависти, которую до сих пор вызывает к себе великий
поэт в самых разнообразных группах общества. Берне не верил
в серьезное отношение Гейне к политическим вопросам; фанатику
идеи, каким был он сам, стоило раз заметить неуместную улыбку
на устах Гейне, и он стал подозрительно относиться к словам поэта
даже тогда, когда они и казались ему серьезными. Он решил, что
у Гейне нет души, что для него нет ничего святого, что в истине
он любит только прекрасное, не имеет ни веры, ни убеждений (Pro-
ßlss, там же, стр. 197). Независимость Гейне показалась изменой
суворому республиканцу; он не понял психологии поэта. Сначала
он думает, что Гейне просто «тицеславен и пошло развратен, что
для него нет ничего святого»; впоследствии он начинает обвинять
его в трусости, в склонности к аристократизму, подозревает даже
в подкупе... И Берне возненавидел поэта; в порыве благородного
негодования он оклеветал и заклеймил его, не отдал ему должного,
не заметил того великого, что таилось в душе поэта. Гейне был спра-
ведливее: он не пощадил врага своего, не пожалел остроумия и та-
ланта, чтобы достойно отомстить ему, в запальчивости приписал
ему несуществующие недостатки, но он же указал и великое значе-
ние Берне, отдал ему дань справедливости. И здесь сказалось раз-
личие между обоими писателями. Берне не знал середины: не найдя
в Гейне союзника, он осудил его совершенно с точки зрения своей
программы, между тем как злоба и ненависть не помешали поэту
сказать о Берне: «Он не был ни гением, ни героем, ни олимпийским бо-
гом. Он был гражданином, хорошим писателем и великим патриотом».

Но тщетно враги, со всех сторон окружающие поэта, клеймили его позором; тщетно клеветы и самые нелепые инсинации разносились о нем по Франции и Германии. Вместе с этими клеветами по всей Европе распространялись его сочинения, и часто люди, проклиниавшие самого поэта, с восторгом зачитывались его произведениями. И часто в тех, кто не признает в Гейне ни убеждений, ни честной мысли, его вдохновенные строки зажигали великое пламя свободы, будили лучшие чувства и вызывали стремление к подвигу.

Одним из главных произведений парижского периода жизни поэта является «Лютия». Мы уже знаем, что она составилась из корреспонденций поэта в аугсбургскую *«Allgemeine Zeitung»*. Мы знаем также, что корреспонденции эти в том виде, в каком они появлялись в газете, не могут служить материалом для характеристики политических убеждений Гейне. Только теперь, когда они лежат перед нами в виде целого тома, составленного самим поэтом, мы можем уяснить себе политическое мировоззрение их автора. Основная идея, красною нитью проходившая через всю книгу, была безусловно демократическая идея в широком смысле этого слова. Форма правления, торжество той или другой партии играли второстепенную роль в его статьях. Сначала Гейне нападает на Луи-Филиппа, но когда он увидел, что аристократы стали смеяться над демократическими тенденциями короля, Гейне берет его под свою защиту; четкой политической линии у него нет. Ему все равно, кто в данный момент защищает интересы демократии и согласуется ли монархическая форма правления с демократическими идеалами вообще, — он становится соратником тех, кто борется за симпатичные ему тенденции. Как ни затемняется эта демократическая идея всевозможными внешними обстоятельствами, о которых мы говорили выше, всякому непредубежденному взору нетрудно подметить, что она является руководящей в сочинении Гейне. Правда, трудно установить определенное политическое credo Гейне. Он не раз подчеркивает, что является противником республики, несмотря на ненависть к дворянству и горячую защиту прав человечества. «Я не республиканец, — говорит он, — я знаю, что республиканцы перережут мне глотку, если победят, потому что я поклоняюсь не всему, чему поклоняются они». Штродтман считает эти уверения маской, но гораздо вероятнее, что Гейне действительно были несимпатичны нивелирующие тенденции республиканцев. Его эстетическому уму были неприятны суровые идеи отречения и равенства, которые при узком прямолинейном толковании республиканского принципа должны были привести к уничтожению всего выдающегося. Он был убежден, что борьба против привилегированных сословий скорее приведет к желанному результату при конституционно-монархическом строе, чем при республиканском (*Johnnes Proëls, Das Junge Deutschland, Stuttgart, 1892, стр. 153*).

Главной целью Гейне в его корреспонденциях было желание познакомить соотечественников с успехами политического развития, которого достигли французы. Гейне придавал серьезное значение своей миссии — посредничеству между обеими нациями; в своих сочинениях он не раз возвращается к этой задаче. Знакомя Гер-

минию с политическим состоянием Франции, он, с другой стороны, хотел сообщить французам об успехах, достигнутых немецким народом в области философской мысли и литературы. С этой целью Гейне написал «Романтическую школу» и «К истории религии и философии в Германии»¹, которые составили целую книгу «О Германии». Эта книга явилась как бы возражением книге г-жи Сталь, носившей то же заглавие. Книга Гейне не представляет собою полной картины тогдашней умственной жизни в Германии; он сам говорит, что она составляет отрывок. «Я поставил себе задачей, — говорит поэт, — открыть перед глазами французской публики те сокровеннейшие национальнейшие владения немецкого народа, в которых, так сказать, выражается весь его мечтательный и в то же время сильный дух... В последнее время французы думали, что узнали Германию тем, что познакомились с произведениями нашей изящной литературы. Но этим они только едва-едва вышли из состояния полного незнания. До тех пор, пока они не узнают значения в Германии религии и философии, произведения нашей пьесной литературы останутся для них только немыми цветами, а вся немецкая мысль только непонятной загадкой».

И Гейне рассказал в своей книге о преданиях и легендах, которые жили в устах бедных людей и из которых лучшие и оригинальнейшие никогда не были записаны. Далее он обратился к немецкой литературе и хотя остановился на одном только явлении ее, но зато сделал такую оригинальную и меткую характеристику этого явления — романтизма, что она еще до сих пор не утратила своего значения. Гейне был сам последним романтиком и сам вырыл для него могилу. Но он не мог совершенно подавить в себе романтических симпатий, они отразились на его труде. И никто лучше его не постиг таинственных красот фантастического мира романтики; его характеристики отдельных писателей и произведений показывают, как глубоко умел Гейне прочувствовать и объяснить читателю романтическую поэзию; он уловил самую сущность этой поэзии, проник в ее сокровеннейшие тайны и сорвал покров, скрывавший их. Блестящие аналогии, неожиданные сравнения и сопоставления в его книге говорят нам нередко больше, чем самые добросовестные попытки ученых. Как остроумно начинает Гейне свою характеристику поэзии Брентано! Поэт переносит нас в Китай, «отчество крылатых драконов и фарфоровых чайников». В этой чудесной стране с гигантскими фантастическими цветами, деревьями-карликами, вырезанными горами, сладострастно-чудными плодами, нарядно-пестрыми птицами, в этой стране, где природа и человек, не уступающий природе по своей причудливой организации, не могут без внутреннего смеха смотреть друг на друга, — в этой стране жила некогда

1 Впоследствии Ф. Энгельс писал, что Г. Гейне первым понял революционное значение гегелевской диалектики: «...то, чего не замечали ни правительство, ни либералы, видел уже в 1833 г., по крайней мере, один человек; правда, он назывался Генрих Гейне» (Ф. Энгельс, Людвиг Фейербах, К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 635). — Ред.

принцесса, «маленькие ножки которой были еще меньше маленьких ножек других китаянок, маленькие глазки которой моргали нежнее и задумчивее маленьких глазок других дам Небесной империи и в маленьком сердце которой жили самые безумные прихоти». Этой принцессе доставляло величайшее удовольствие рвать великолепные шелковые и парчевые ткани. Слыша, как они стонут и трещат под ее пальцами, она замирала от восторга. В конце концов она растратила на эту безумную прихоть все свое имущество, была признана неизлечимо-больной и заключена в круглую башню. «Эта китайская принцесса, этот олицетворенный каприз, — продолжает Гейне, — есть в то же время олицетворенная муз одногого немецкого поэта... Это — муз, улыбающаяся нам такою безумною улыбкой из стихов Клеменса Брентано. Она рвет великолепные шелковые ткани, рвет чудные золотые парчи, и ее милый дух разрушения, ее ликующее безумие наполняет душу то приветным восторгом, то сладострастною тоской». Далее поэт в следующих словах характеризует комедию Брентано «Понс де-Леон»: «Нет ничего разорванинее этого произведения как в отношении мысли, так и языка. Но все эти лоскутья живут и весело волнуются; вам кажется, что вы в маскараде слов и мыслей. Все это копошится в очаровательном беспорядке, и только безумие всего этого дает картине некоторое единство. Безумные каламбуры носятся, как арлекины, по всей пьесе и бьют направо и налево своими гладкими палками. Изредка выступает серьезная идея, но спотыкается, как болонский доктор. Тут вылетает фраза, как белый Пьерро, со спущенными рукавами и громадными пуговицами; там прыгают маленькие скорчившиеся эпиграммы на коротких ножках, точно Полишинель; слова любви порхают, как шаловливые Коломбины, с тоскою в сердце, — все это танцует и носятся, и мечется, и болтает, и над всем этим раздаются трубные звуки вакханальной жажды разрушения».

Много восторгов вызвал сборник народных песен, изданный Арнимом и Брентано, но никто не сумел излить свой восторг в такой поэтической форме, как Гейне. «Книга лежит предо мною, — говорит поэт, — и мне кажется, что на меня веет ароматом немецких лип... В этих песнях чувствуется биение сердца немецкого народа. В них проявляются все его мрачное спокойствие, весь его безумный ум; в них бьет в барабан немецкий гнев, свистит немецкая насмешка, целует немецкая любовь; в них струятся жемчужными каплями чисто-немецкое вино и чисто-немецкие слезы!»

Причудливыми красками нарисовал Гейне картину причудливого романтического мира и показал эту картину французам. Но тайное сочувствие романтизму не помешало Гейне выступить страстным противником реакционных стремлений романтической школы. Гейне объяснил романтизм, а затем пропел над ним похоронную песню. В этой книге много субъективного; поэт расквитался в ней со своими врагами и с теми, которых по справедливости можно было назвать его литературными отцами.

По смерти Берне поэт написал о нем целую книгу, которая возмущила все немецкое общество и даже была причиной дуэли между



Генрих Гейне

и поэтом и мужем одной оскорбленной в этой книге дамы. Современники Гейне негодовали на поэта, так как Гейне нападал в ней на умершего, на врага, лишенного возможности защищаться. Но для нас эта книга интересна не мстительными строками, а блестящим психологическим анализом. Если мы, читая эту книгу, сумеем на минуту забыть о некрасивых личных выходках, портящих общее впечатление, то перед нами, как живые, встанут оба знаменитых поборника свободы: и мрачный угрюмый публицист, до фанатизма преданный идеи, и жизнерадостный поэт, певец свободы и красоты¹.

Но если книгой «Людвиг Берне» Гейне возбудил вражду против себя, то его юмористическая поэма «Атта-Троль» вызвала целую бурю негодования. Здесь Гейне расплатился с теми радикалами, которые обвиняли его в измене делу свободы; здесь же он пропел последнюю песню романтизма. Поэт осмеял здесь тенденциозную поэзию немцев; радикалы разочаровались в Гейне, но и Гейне разочаровался в своих прежних соратниках, и результатом этого разочарования явилась поэма «Атта-Троль». Поэт как бы нарочно еще раз выставил ослепительную романтическую мишуре для того, чтобы показать, что она все-таки выше поэзии тогдашних радикалов, так как в их поэтических произведениях нет ни красоты, ни содержания. «Я праздную, — писал Гейне, — свое рождение на чужбине и на чужбине же в изгнании окончу дни свои. А те храбрые борцы за свет и истину, которые обвиняли меня в нерешительности и раболепстве, очень спокойно разгуливают по отечеству в качестве хорошо пристроившихся слуг государства или в качестве сановников биржи или коренных посетителей какого-нибудь клуба, где они по вечерам освежаются виноградным соком родного Рейна и голштинскими устрицами».

В 1843 году Гейне приехал на короткое время в Гамбург; снова увидел поэт отечество после долгой разлуки, и когда он остановился на германской границе, сердце «как-то тревожно забилось, а в глазах почему-то сверкнула слеза и с ресницы украдкой скатилась». Результатом этой поездки явилась знаменитая поэма «Германия (Зимняя сказка)». Тяжело было поэту видеть свою родину после долгого пребывания во Франции, где народ уже добился известной гражданской свободы; горько было видеть, что его родина угнетена попрежнему. В первой песне «Зимней сказки» он рассказывает, как встретил на границе малютку-арфистку. Она пела «о не-

¹ «Дорогой Гейне! ... Несколько дней тому назад мне случайно попался небольшой пасквиль против Вас — письма, оставшиеся после Берне. Я бы никогда не поверил, что Берне так безвкусен, мелочен и попыт, если бы не эти чернильно белому написанные строки. А добавление Гуцкова и прочих — что за жалкая мазня! В одном из немецких журналов я дам подробный разбор Вашей книги о Берне. Вряд ли в какой-либо литературный период книга встречала более тупоумный прием, чем тот, какой оказали Вашей книге христианско-германские ослы, а между тем ни в каком периоде немецкой литературы не ощущалось недостатка в тупоумии. Может быть, Вы хотели бы сообщить мне еще что-нибудь «специальное» относительно Вашей книги, — в таком случае сделайте это поскорее. Ваш К. Маркс». (К. Маркс, Письмо Генриху Гейне, приблизительно 5 апреля 1846 г., К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 11). — Р е д.

ведомом мире далеких небес, где стихают все скорби и муки»; она пела «о страданиях земли», о непрочности и обманчивости земного счастья. Чем-то старым, тяжелым повеяло на поэта от песни арфистки. «Та старинная песня, — говорит он, — на небо звала, с отречением от жизни печальной; этим гимном всегда усыпляют народ, — наш народ, истукан колossalный. Мне знаком древних песен старинный напев; знаю тех, кто сложил их народу: втихомолку они распивали вино, а нам завещали пить воду». Взамен поэт предлагает спеть новую песню теперь, когда с Европой обручился «юный и чистый гений прекрасной свободы». Это — песня о том, что все могут требовать счастья здесь на земле, «стон голода» не должен «касаться нашего слуха; пусть того, что добыто прилежной рукой, не поглотит ленивое брюхо».

В каждой строке «Зимней сказки» чувствуется зрелый человек с определенной политической точкой зрения. Перед нами в причудливом калейдоскопе мелькают картины немецкой жизни: и таможенные порядки, и дикие речи немецкого интеллигента, и подвиги цензуры; и народ «все такой же солдат и педант, в каждом жесте — углов переломы; заморожено чванством холодным лицо, деревянные те же приемы». Поэт в Кельне: здесь в эпоху гуманизма жили «темные люди», здесь «средь оргий плясали тогда чернецы, и канкан танцевали черницы. Кельнский Менцель, Гохстратен, здесь прежде писал ядовитых доносов страницы. Здесь в дыму и огне разведенных костров люди с книгами вместе горели, а кругом раздавался церковный трезвон: «аллилуйя» торжественно пели. Здесь и глупость и злость, как по улице псы, постоянно шли об руку рядом; их отродье доныне нас может дивить нетерпимостью к чуждым обрядам».

Хотелось поэту побывать и в Берлине, но друзья дали ему понять, насколько опасна такая поездка. Когда же появилась «Зимняя сказка», надежда когда-нибудь увидать горячо любимую родину безвозвратно пропала для Гейне: во всех пограничных городах находился приказ о немедленном аресте поэта при первом его появлении. «Зимняя сказка» была строго запрещена во всех городах.

Вся жизнь Гейне была непрерывной борьбой. Конец его жизни был одним сплошным страданием, бесконечной мукой. Последние годы этой жизни способны были искушить самое ужасное злодеяние, если бы Гейне был в нем повинен. Болезнь поэта была ужасна. Его челюсти были парализованы, и долгое время он не мог говорить без судорог; твердая пища была недоступна ему, так как он не в состоянии был разжевывать ее. В мае 1848 года поэт слег в постель, и с этого момента началась мучительная агония, тянувшаяся восемь лет! Легко представить, каковы были муки человека, прикованного к постели, когда вся его натура была воплощенная кипучая жизнь и движение. «Никто из моих докторов, — писал он, — не знает, что со мной. Достоверно только одно — в последние три месяца я испытал такие муки, которых не могла изобрести испанская инквизиция. Эта смерть заживо, это погибель становится невыносимым, когда к нему присоединяются страдания... Если я не умру тотчас,

то все-таки жизнь потеряна для меня навсегда, а ведь я люблю жизнь с сердечною искренностью. Для меня уже нет прекрасных горных вершин, на которые я мог бы вскарабкаться, нет женских губ, которые я мог бы целовать, даже не существует хорошей жареной говядины, которую я мог бы съесть в обществе пирующих друзей». Доктора всеми силами старались облегчить положение страдальца, и по временам им удавалось это. Но Гейне не особенно доверял французским врачам; у него явилось неодолимое желание ехать в Берлин и посоветоваться с одним из тамошних знаменитых врачей. Быть может, к этому присоединялось весьма естественное стремление повидать перед смертью родину, на служение которой Гейне отдал свои лучшие годы.

Но германское правительство еще раз совершило преступление по отношению к одному из величайших поэтов. Гейне написал письмо знаменитому натуралисту Александру Гумбольдту, который пользовался в то время благосклонностью у прусского короля. Гумбольдт принял усердно хлопотать, но его хлопоты не увенчались успехом, и в какой форме последовал отказ, видно из ответа, написанного Гумбольдтом умирающему поэту: «Я считаю долгом просить вас не вступать на прусскую землю».

Правый глаз поэта совершенно закрылся, левым он мог видеть только отчасти, спинной хребет медленно искривлялся, физические боли становились все невыносимее, и Гейне так исхудал, что стал походить на скелет. Но страстный интерес ко всему окружающему и к политическим известиям не покидал поэта в продолжение его жестокой болезни. Он сохранил способность негодовать и радоваться, критиковать и сочувствовать. «Французские события, — сказал он однажды, — забавляют меня, интересуюсь же я только немецкими. Но я не могу заниматься ими много, потому что печальные новости, доходящие до меня оттуда, постоянно раздражают меня так, что состояние здоровья моего ухудшается».

Враги Гейне тоже не щадили умирающего поэта; напротив, нападки их сделались еще ожесточеннее, и последние дни страдальца были отравлены ими. «Как позорят меня газеты! — говорил он. — Каким жалким негодяем изображаюсь я в их статьях, сколько недостатков они находят в моих произведениях!»

В холодное и пасмурное февральское утро похоронили Гейне на Монмартрском кладбище. Около ста человек провожали его до могилы; среди них находились Александр Дюма, Теофиль Готье, Минье, Александр Бейль и человек пять немецких журналистов. Некоторые из присутствующих горько заплакали, когда тяжелый гроб, вмещавший в себе исхудалое тело поэта, был засыпан землей.

Спустя некоторое время над этой могилой был поставлен простой памятник, на котором красовались только два слова: «Henri Heine».

И до сих пор еще юнкерская и буржуазная Германия ненавидит поэта, с таким остроумием и злобой приковавшего ее к позорному столбу.

«Характером, — говорит Гейне, — обладает тот человек, который живет и действует в определенном круге определенного мировоз-

зрения, почти отождествляя себя с ним, и никогда не впадает в противоречие ни со своими мыслями, ни со своими поступками. Поэтому по отношению к вполне замечательным, опередившим свое столетие умам толпа никогда не может решить, имеют ли они характер, или нет, так как толпа слишком близорука, чтобы обозреть те круги, в которых движутся эти великие умы. К тому же может случиться, что толпа, не зная границ желаний и смелости этих умов, не увидит в их действиях ни целесообразности, ни необходимости и обвинит их в произволе, непоследовательности, бесхарактерности. Менее даровитые люди, более поверхностное и узкое миросозерцание которых легче исследовать и обозреть и которые в то же время навсегда провозгласили языком толпы свою программу на открытой площади, — такие люди гораздо доступнее толпе; она обладает масштабом для каждого из их поступков».

Не скрывается ли в этих словах разгадка тайны, почему такие разноречивые толки и суждения вызывает личность Гейне? Не потому ли ненавидят его доныне враги, что слишком уж трудно им окинуть своими глазами бесконечный кругозор поэта, трудно своими маленькими масштабами измерить колоссальную фигуру, ускользающую своей вершиной от их взора...

ОТДЕЛ ПЯТЫЙ

Натурализм и социализм. Дарвин. Маркс. Золя. Гауптман.

XVII.

Дарвинизм. — «Происхождение видов». — Закон эволюции. — Борьба за существование. — Естественный подбор. — Культурно-историческое значение дарвинизма. — Исторический материализм. — Взгляд Маркса и Энгельса на взаимное отношение между буржуазией и пролетариатом. — Эмиль Золя. — Главные факты его биографии. — Дело Дрейфуса.

Те течения европейской мысли, которые оказали такое мощное влияние на литературу XIX века, получили новую, более яркую определенную окраску в конце этого века. Рабочее движение привело к социализму, научное — к дарвинизму, а неисчезнувшие еще старые неумеренные притязания личности — к ницшеанству и символизму. Середина столетия ознаменована появлением двух замечательных продуктов человеческой мысли, произведших коренной переворот в мировоззрении европейского общества. В 1847 году «Союз коммунистов» поручил Марксу и Энгельсу написать подробную теоретическую и практическую программу партии, впервые поставившей целью интернациональное объединение рабочих. Маркс и Энгельс этой программой дали сжатое и ясное изложение основных начал научного социализма и покончили с утопиями и грэзами мечтателей вроде Оуэна и Фурье. В 1859 году вышла знаменитая книга Дарвина «Происхождение видов», покончившая совершенно с теологическим и метафизическим периодами человеческого мировоззрения. Эти два факта можно считать подлинно гениальным выражением того, к чему инстинктивно направлялись стремления европейского общества в течение XIX века.

Едва ли какое-нибудь произведение человеческой мысли может сравниться с книгой Дарвина по тому грандиозному перевороту, который она совершила в человеческих умах. Немецкий переводчик этой книги Брони, сам замечательный ученый, спрашивает в конце своего перевода: «Как ты себя чувствуешь, читатель? Обдумываешь ли ты то, что книга не затронула из твоих прежних воззрений на важнейшие явления природы? Что уцелело из твоих доселе непоколебимых убеждений?» И действительно, не только в специальной сфере, в области естествознания, дарвинизм сделал эпоху. Глазам всякого

мыслящего человека мир предстал в новом виде. Мы знаем, что уже до Дарвина Бюффон и Сент-Илер выступили с учением об единстве животной организации. Но Дарвин облек в стройную систему то, что до него высказывалось в виде отрывочных мыслей. Теория эволюции в том виде, как она установлена дарвинизмом, наносит решительный удар теории творения. Последняя предполагает, что все виды животных и растений созданы сверхъестественной силой; дарвинизм утверждает, что они происходят путем естественного развития. Тщательное исследование растительного и животного царства убедило натуралистов, что существует самое близкое сходство между строением видов одного и того же рода, сходство менее ясное между родами одного и того же семейства и т. д. Таким образом, все виды как бы принимают форму родословного дерева, ветви которого, постепенно расходящиеся сверху вниз, выражают прогрессивное развитие организации. Это древовидное расположение естественных групп наводит на мысль, что все органические формы связаны между собой настоящим генетическим средством. Тот факт, что весь органический мир сам собою естественным образом складывается в группы, подчиненные другим группам, уже сам по себе говорит в пользу теории развития. Очевидно, что разветвления получились путем прогрессивного изменения признаков в расходящихся ветвях. Организм старается приспособиться к изменяющимся условиям жизни, благодаря чему в организации его происходят приспособительные видоизменения, которые передаются по наследству. Таким образом, один вид животных через много поколений, живших в разных условиях, может дать совершенно различные ветви. Так, организация тюленей и китов указывает на то, что предками их были сухопутные четвероногие, постепенно перешедшие к водному образу жизни. Это изменение условий жизни привело к изменению их организации. Кости и мускулы, необходимые для передвижения животного на суше, приспособились к условиям передвижения в воде, и по наружному виду животное стало во многих отношениях походить на рыбу. Но изменения коснулись лишь тех особенностей организма, преобразование которых было необходимо для такого приспособления. Те же особенности строения, от которых передвижение не зависит, остались нетронутыми: в голове кита, хотя она вполне похожа по форме на голову рыбы, сохранились кости черепа млекопитающих в их взаимном обычном отношении друг к другу.

Таким образом, все виды находятся в состоянии беспрерывного развития. Установив самый факт эволюции, дарвинизм устанавливает также и причины, которые принимают участие в процессе органической эволюции. У всех видов растений и животных рождается гораздо большее число индивидуумов, чем их может выжить. Например одна пара слонов, если бы все индивидуумы достигли зрелости и размножились, дала бы через 750 лет 19 000 000 индивидуумов. Еще быстрее должно бы пойти размножение в растительном царстве: при нормальных условиях от одного прародича через 20 лет произошло бы 11 000 000 потомков. Естественным следствием такого пере-

производства индивидуумов является непрерывная борьба за жизнь, и легко понять, какой ужасной должна быть эта борьба, если принять во внимание, что выжить и достигнуть зрелости удается лишь самой ничтожной части всех появляющихся на свет индивидуумов. *Борьба за существование* и есть та основная причина, которая лежит в основе процесса эволюции. Спрашивается, какие же индивидуумы имеют шансы победить в этой борьбе? Конечно, те, которые наиболее приспособлены к жизни. Отсюда следует, что в природе происходит как бы отбор наилучше приспособленных в каждом данном поколении индивидуумов. Каждое поколение передает по наследству эти благоприятные особенности, которые делают его наилучше приспособленным к жизни, следующему поколению, так что индивидуумы, составляющие следующее поколение, являются уже на свет лучше приспособленными к жизни, чем их родители. В этом новом поколении опять выживут только избранные, т. е. еще более приспособленные к жизни. Благодаря этому третье поколение получит по наследству еще более благоприятные особенности и т. д. Этот естественный подбор может продолжаться до бесконечности, незаметно видоизменяя видовой тип приспособительно к постепенным изменениям окружающего мира.

Такова сущность дарвиновской теории. Он открыл единый закон, лежащий в основе жизни всего органического мира, и раз закон этот оказался общим для всего органического мира, от его власти не может уйти и человек. Если всякая существующая форма млекопитающих произошла от общей прародительской формы, то невероятно до недопустимости, что человек, столь сходный с ними в каждой подробности строения, произошел каким-либо особым способом, остался вне действия общего закона эволюции. Об этом свидетельствует и тот факт, что зародыш человека нельзя отличить в течение долгого времени от зародышей других животных, например собаки, и общий характер болезней, присущих человеку и другим млекопитающим, и удивительная близость скелета человека со скелетом антропоморфных обезьян, и масса других фактов, которые говорят в пользу того, что человек произошел от низших животных, являясь по отношению к ним не чем иным, как высшою ступенью развития (Альфред Уоллес, Дарвинизм, пер. проф. Мензбира, М., 1898, *passim*).

Среди других типов млекопитающих путем естественного подбора образовался тип, отличающийся от остальных млекопитающих тем, что приспособление их к окружающей обстановке может быть достигнуто только изменением в строении их тела; между тем человек может приспособляться к гораздо большим изменениям в окружающих условиях благодаря своему умственному развитию.

С того времени как древнейший человек впервые начал ходить, держась вертикально и без активного участия рук в передвижении, тогда как его мыслительная способность стала достаточно сильной для того, чтобы научить его приготовлять разные орудия и оружия, строить дома и делать одежду, пользоваться

огнем для варки пищи, сеять семена и сажать разные растения для добывания корма, влияние естественного подбора перестало сканчиваться в изменении строения тела, но постоянно усиливало умственную деятельность путем развития головного мозга. Предположение, что изменение человека совершалось главным образом в этом направлении, согласуется и с тем фактом, что самое резкое различие между человеком и антроповидными обезьянами состоит в величине и сложности головного мозга. «Средний вес головного мозга человека равен 48 или 49 унциям, и если мы примем средний вес мозга обезьян только на 2 унции менее самого тяжелого мозга гориллы, т. е. 18 унций, то мы увидим, в какой степени увеличился головной мозг человека с того времени, как человек отделился от обезьяны; но это увеличение на самом деле было еще больше, если мы примем во внимание, что мозг обезьян, как и всех других млекопитающих, также увеличился с отдаленейших геологических времен» (Уоллес, там же, стр. 697, 698).

Здесь не место касаться того великого значения, которое имела дарвиновская теория в специальной области. Но нетрудно видеть, что она должна была сыграть не менее великую культурно-историческую роль. Подобно открытиям Коперника и Ньютона (см. I том «Очерков»), она озарила новым светом умы человечества, и жизнь вселенной предстала перед ним в новом виде. Теория *эволюции* несовместима с теорией *творения*. Человек перестал быть существом, *созданным* божественным промыслом; он стал одним из звеньев в бесконечной цепи развития, явился неизбежным результатом естественного подбора. Все пропасти между отдельными моментами жизни, объяснявшиеся раньше вмешательством сверхъестественной силы, заполняются самым естественным образом. Наука собирает все новые и новые данные, подтверждающие справедливость дарвиновского открытия.

Манфреды должны умолкнуть и прекратить свои сетования на бессилие науки, перед которой стоит ясная, определенная и вполне достижимая цель.

Но нашлись ученые, усмотревшие в этом учении ту опасность, что основным началом всей жизни как бы признается эгоизм, борьба за свое материальное существование, что уничтожение соперников провозглашается естественным, необходимым законом природы и перестает быть преступлением. И действительно, дарвинизм не избежал такого прямолинейного толкования.

Ницшеанство в значительной степени примыкает к такому пониманию дарвинизма. Но несомненно, что и натуралистическая литература с ее тенденцией видеть в жизни общества прежде всего борьбу аппетитов тесно связана с общим миропониманием, которому Дарвин дал такое могучее развитие своей знаменитой книгой.

Рассмотрим теперь, к чему привело человеческую мысль второе типичное явление века, именно развитие крупной промышленности. Книга Дарвина была высшим выражением естественно-научных стремлений века. Программа Маркса и Энгельса стала лозунгом

рабочего движения, итогом социальных дум этого столетия. Марксизм был не только выражением и обоснованием стремлений пролетариата, — это учение озарило новым светом прошлое человечества и провозгласило новые законы, по которым совершается развитие общества и ход исторического процесса. Новое понимание исторического процесса, высказанное Марксом и развитое его учениками, известно под именем *исторического материализма* и сущность его сводится к следующему. Для того, чтобы жить, люди должны *производить*. Чтобы производить, они должны известным образом сочетать свои усилия, установить друг с другом известные отношения, которые у Маркса называются *производственными отношениями*. Совокупность этих отношений и составляет *экономическую структуру* общества, на основе которой вырастают все другие (социальные) отношения людей и, между прочим, весь *гражданский быт*. Данному состоянию *производительных сил* соответствуют данные отношения производства, а данным отношениям производства соответствует данный социальный строй, свойства которого, влияя на психику людей, обуславливают собою умственное, нравственное и все вообще так называемое *духовное* развитие людей.

Но самый процесс производства и сочетание человеческих усилий в этом процессе ведут к дальнейшему развитию производительных сил, вследствие которого возникает и постепенно усиливается *несоответствие* между этими силами, с одной стороны, и производственными отношениями — с другой. Прежде эти отношения содействовали дальнейшему росту производительных сил, теперь они начинают задерживать его. Тогда начинается *революционная эпоха* общественного развития, которая рано или поздно заканчивается разрушением устарелых производственных, а следовательно, и имущественных отношений и всего гражданского строя. Борьба против устарелых производственных отношений заставляет людей стать в критическое отношение не только к старому общественному порядку, но также к тем идеям, к тем чувствам и вообще к той психике, которая выросла на почве старого порядка. Революционному движению в области общественных отношений соответствует поэтому революционное движение в области духовной жизни. Трудно ли понять, — говорят Маркс и Энгельс, — что с образом жизни людей, с их общественными отношениями, с их общественным положением меняются также их представления, воззрения, понятия, — словом, все их мировоззрение. Что же доказывает история идей, если не то, что умственная деятельность преобразуется вместе с материальной.

Такова историческая теория Маркса. Основная идея ее заключается в том, что экономический фактор является почвой, на которой строятся общественные отношения. Этот фактор определяет ход исторического процесса. Марксизм дал материалистическое объяснение эволюции общественной жизни и общественной мысли, устранив идеалистическое объяснение этой эволюции свойствами человеческого «духа» или вообще человеческой «природы». Отношения,

в которые становятся люди друг к другу для того, чтобы производить продукты, необходимые для жизни, т. е. отношения, в которые становятся друг к другу *классы общества*, — такова основа истории. Вся история была до сих пор историей борьбы классов, говорят Маркс и Энгельс. Свободный и раб, патриций и плебей, помещик и крепостной, цеховой мастер и подмастерье, короче — угнетатель и угнетаемый, находились в вечной вражде друг с другом, вели непрерывную то скрытую, то явную борьбу, всегда кончавшуюся революционным переустройством всего общественного здания или совместно гибелю борющихся классов. Вместе с материальной преобразуется и умственная деятельность. Господствующими идеями данного времени всегда были только идеи господствующего класса. Не идеи создают революционное настроение во всем обществе. Их появление доказывает только тот факт, что внутри старого общества образовались элементы нового строя, что рядом с разрушением старого образа жизни идет разложение старых идей. Когда древний мир пришел в упадок, древние религии были побеждены христианством. Когда христианские идеи уступали место просветительным идеям XVIII века, это означало в сущности лишь то, что феодальное общество вело борьбу на жизнь и смерть с революционной в те времена буржуазией. История всех доныне существовавших обществ основывалась на противоположности классов, принимавшей в различные эпохи различные виды. Несмотря на различие в своих формах, эксплоатация одной части общества другою является фактом, общим всем прошлым столетиям. Неудивительно поэтому, что общественное сознание всех веков, несмотря на все различия и на все разнообразие, вращалось до сих пор в известных общих формах, которые исчезнут совершенно лишь с полным уничтожением противоположности классов.

Рассматривая всю историю как историю классовой борьбы, Маркс и Энгельс с этой точки зрения оценивают и свою собственную эпоху. Они называют свое время революционным, потому что устанавливают несоответствие между созданными капитализмом производительными силами и свойственными капитализму отношениями производства. Выросшее на руинах феодализма современное буржуазное общество не уничтожило различия классов. Оно только поставило новые классы на место старых, выработало новые способы угнетения и новые виды борьбы. Эпоха господства буржуазии отличается тем, что она упростила различие общественных положений. Общество все более и более разделяется на два большие, стоящие друг против друга класса: буржуазию и пролетариат. С введением машин и возникновением крупной промышленности господствующее положение заняли миллионеры-промышленники, предводители целых промышленных армий, современные буржуа. С ростом промышленности, торговли, мореплавания и железных дорог развивалась буржуазия, увеличивались ее капиталы, и она отодвигала на задний план все классы средневекового общества. Таким образом, буржуазия сама явила продуктом длинного хода развития, целого ряда переворотов в способах производства и обмена.

Создав новые экономические отношения, буржуазия перестроила и психику человечества. Всюду, говорят Маркс и Энгельс, где она достигала господства, буржуазия разрушила все старые патриархально-идиллические отношения. Она не оставила между людьми никакой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». Она превратила в меновую стоимость личное достоинство человека и на место патентованной свободы поставила одну чуждую идеальных соображений свободу торговли. Словом, эксплоатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплоатацией прямой, открытой, сухой и бесстыдной. Все профессии утратили свое обаяние. Врач, юрист, поэт, человек науки сделались наемными работниками буржуазии. Она сорвала с семейных отношений их нежно- сентиментальный покров и превратила их в дело простого денежного расчета. Потребность в постоянно возрастающем сбыте для ее продуктов заставляет буржуазию обегать весь земной шар. Она должна повсюду проникать, повсюду внедряться, повсюду заводить отношения. Своей эксплоатацией всемирного рынка буржуазия преобразовала в космополитическом духе производство и потребление всех стран и лишила промышленность национальной почвы. Национальные отрасли промышленности вытеснены новыми отраслями, введение которых является вопросом жизни для всех цивилизованных наций. Быстрым усовершенствованием орудий производства и бесконечно облегченными средствами сообщения буржуазия толкает на путь капиталистической «цивилизации» все, даже самые варварские, народы.

Словом, она творит новый мир по образу и подобию своему. Буржуазия, говорят далее Маркс и Энгельс, вызвала к жизни огромные города и подчинила деревню городу. Она собрала население в большие массы, централизовала средства производства и менее чем в сто лет своего господства создала более могущественные и грандиозные производительные силы, чем все предшествовавшие поколения, вместе взятые. Феодальные отношения стесняли эти производительные силы, поэтому они были ниспровергнуты буржуазией, и место их заняла свободная конкуренция с соответствующим ей общественным и политическим строем, с экономическим и политическим господством буржуазии. Как буржуазия некогда ниспровергла феодальные отношения, так и буржуазный строй обречен на гибель. «Современное буржуазное общество, — говорят они, — с его имущественными отношениями, с его организацией производства и обмена, как бы волшебством создавшее такие могущественные средства производства и сообщения, — это общество находится в положении волшебника, который не в состоянии справиться с подземными силами, вызванными его заклинаниями. В продолжение последних десятилетий история промышленности и торговли представляет собою историю возмущения современных производительных сил против современной организации производства, против имущественных отношений, которые являются условиями жизни для буржуазии и для ее господства». Оружие, которым буржуазия на смерть поразила феодализм, направляется теперь против нее самой.

Кто же ниспровергнет буржуазный строй общества? Буржуазия, говорят Маркс и Энгельс, сама создала этот класс, который уничтожит ее. Этот класс — пролетариат. Работник стал придатком к машине. Издержки предпринимателя на покупку рабочей силы ограничиваются поэтому почти одною стоимостью содержания работника и поддержания его существования. Различия возраста и пола не имеют больше значения. В лице живых работников предприниматель видит только рабочие инструменты. Пролетариат вербуется из всех классов общества; в его ряды постепенно входят мелкие промышленники, ремесленники, крестьяне, низшие слои среднего сословия, потому что мелкое производство гибнет в конкурентной борьбе с крупным производством. Борьба пролетариата против буржуазии начинается с самим его возникновением. Сначала рабочие борются в одиночку, но затем соединяются в союзы. Результатом этого соединения является сближение рабочих. Несмотря на конкуренцию отдельных рабочих, организация пролетариев в виде отдельного класса становится все более прочной и сильной. Из всех классов, которые противостоят теперь буржуазии, только пролетариат представляет собою действительно последовательно революционный класс. Все прочие классы приходят в упадок и уничтожаются с развитием крупной промышленности; пролетариат же именно ею и создается. Жизненные условия старого общества уже теперь совершенно не существуют для пролетариата. Пролетарий не имеет собственности; его отношения к жене и детям не имеют более ничего общего с буржуазными семейными отношениями, Законы, религия, мораль являются для него не более как буржуазными предрассудками, под которыми скрываются те или другие буржуазные интересы. Рабочий, вместо того чтобы материально возвышаться вместе с прогрессом промышленности, все более опускается ниже условий существования своего собственного класса. Работник становится нищим, и нищета развивается еще быстрее, чем население и богатство. Все более делается очевидным, что буржуазия неспособна оставаться господствующим классом и возводить условия своего существования в норму, регулирующую весь общественный строй. Она неспособна к господству, потому что она не может обеспечить своему рабу даже его рабское существование. Общество не может более жить под ее властью; другими словами, жизнь буржуазии не совместима более с жизнью общества. Буржуазия держится капиталом, капитал — наемным трудом, наемный труд возможен лишь благодаря конкуренции рабочих между собой. Следовательно, существование буржуазии немыслимо без разии рабочих, а между тем прогресс промышленности именно ведет к их революционному объединению. Иначе говоря, буржуазия сама вырывает основание из-под своих ног. Она производит прежде всего своих собственных могильщиков. Ее поражение и победа пролетариата неизбежны.

Таковы основные мысли учения Маркса и Энгельса, провозглашенного в середине века. Эта ясная формулировка социальных отношений положила конец всяким утопиям. Мы видели, что Сен-

Симон и Оуэн, Диккенс и Жорж-Санд ждали обновления общества и уничтожения нищеты от самих капиталистов. Даже певец пролетариата Томас Гуд обращался не к мужеству угнетенных, а к сердцу угнетателей. Маркс и Энгельс с поражающей силой обнаружили всю непримиримость интересов буржуа и пролетария. Никакое соглашение, никакая солидарность между этими двумя классами немыслимы. Они враги, взаимно уничтожающие друг друга по самой природе буржуазного строя. Пролетариату неоткуда ждать спасения. Его надежда на самого себя, его сила в его солидарности и сплоченности. «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — эти слова Маркса и Энгельса стали девизом того класса, который призван создать новую форму общественного строя. Далее, мы видели, какие ликования вызвали в начале века грандиозные технические завоевания и быстрый рост богатств, обусловленные развитием крупной промышленности. Маркс и Энгельс окончательно разрушили и эту иллюзию, показав обратную сторону медали, обнаружив, что под этим пышным великолепием, под кажущимся обогащением человечества скрыта бездна эгоизма, с одной стороны, и море нищеты и страданий — с другой. До Маркса и Энгельса никто не дал такой сжатой и вместе с тем такой всесторонней оценки буржуазии; до них никто так ясно не показал безвыходного положения пролетариата; до них с такой поразительной ясностью не было сказано, что весь современный строй нуждается в полном обновлении.

Мы уже видели, что реалистическое направление в литературе находилось в близкой связи с развитием естествознания и социальных интересов. Во второй половине XIX века реализм переходит в натурализм, всячески стремясь к «точным знаниям» в смысле приемов художественного творчества. Одновременно с этим и содержанием его становится всемерно «точное» художественное отображение всех элементов буржуазного общества. Главой натуралистической школы является автор «Ругон-Макаров», погибший нелепой и трагической смертью Эмиль Золя (1840—1902), рассматривавший себя как продолжателя дела, начатого Бальзаком, которого автор «Ругон-Макаров» считал своим духовным отцом.

Даже обстоятельства их жизни представляют много общего. Оба они были писателями-тружениками, литераторами-ремесленниками. Оба они представляют собою тип писателей, известность которых котируется на бирже, которые умеют переводить свой талант на денежные знаки. Оба они — плоть от плоти буржуазного общества, заражены всеми стремлениями современного буржуа, его жаждой обогащения, его любовью к большому городу, его аппетитами, его нервозностью, его мещанским тщеславием. Правда, Бальзаку только к концу жизни удалось достигнуть материального благосостояния. Золя обогатился сравнительно рано и с тщеславием истинного мещанина обставил залы своего палаццо крикливую роскошью, по которой так легко узнаются люди, выбившиеся из бедности и старающиеся подчеркнуть свой успех в тяжелой борьбе за материальные блага. То, что Бальзаку грезилось, как недосягаемый идеал счастья, было завоевано Золя. Автор «Ругон-

Макаров» — типичный буржуа и в то же время даровитый и всесторонний обличитель пороков буржуазного общества.

Отец Золя был итальянцем, мать — француженкой. Он родился в Париже, на улице Сен-Жозеф, в торговом квартале, где жизнь бьет ключом с утра до вечера. Ему было семь лет, когда умер его отец и семья очутилась в довольно тяжелом материальном положении. Детство Золя протекло в Эксе, и в здешней гимназии будущий романист получил первоначальное образование. Когда в 1857 году умерла бабушка Эмилия, материальное положение его и его матери сделалось еще более печальным, и вот в один из февральских вечеров 1858 года 18-летний юноша прибыл в Париж, где он был принят в лицей св. Людовика благодаря покровительству адвоката Лабо, друга его покойного отца. Так попал Золя в положение бедного студента, заброшенного в огромном городе, жаждущего славы и счастья. Никогда не чувствовал даровитый юноша так тяжело своей бедности, как в первое время своего пребывания в лицее. После грубых и неразвитых провинциалов он столкнулся здесь с молодыми людьми, которые всегда были в курсе современных новостей, читали ежедневно газеты, умели обо всем говорить. В Эксе его называли «парижанином», здесь «марсельцем» (Paul Alexis, *Emil Zola. Notes d'un ami*, Paris, 1882, стр. 36). Он чувствовал, что стоит позади своих товарищней во всех отношениях; их превосходство заключалось скорее во внешних преимуществах, чем в истинных достоинствах, но мы уже видели на героях Бальзака пример того, как трудно самолюбивому и даровитому юноше бороться с унижениями, которые влечет за собою бедность. Неудивительно поэтому, что Золя стал угрюмым и замкнутым и избегал знакомства и дружбы с товарищами. Зато во время своего пребывания в лицее он много читал. Гюго, Мицесе, Рабле и Монтэнь, его «внеуниверситетские профессора», как выразился Поль Алексис, научили его любить две вещи: сначала романтическую поэзию, сверкающую и безумную, а затем, в виде корректива, прекрасную французскую прозу, быструю, тонкую и логичную. Золя не удается окончить благополучно курс. Замечательно, что камнем преткновения на экзамене послужили для него гуманитарные, а не естественно-научные предметы. Блестяще выдержав испытание по химии, физике, алгебре и пр., он уже считал себя обладателем диплома. Оставался последний профессор-филолог. «В котором году умер Карл Великий?» — спросил он Золя, и молодой лицеист ошибся ровно на пятьсот лет. Когда же на вопрос о какой-то басне Лафонтена Золя предложил объяснение, дикое с точки зрения общепринятых в то время взглядов, профессор объявил студенту роковое «довольно» и поставил ему «нуль». Такова ирония судьбы: будущий вождь могучего литературного движения восторжествовал над химней, но провалился по литературе, — любопытный факт, увеличивший длинный мартиролог жертв педантизма и школьной рутины. Поль Алексис хотел увековечить для потомства имя педагога, лишившего Золя диплома бакалавра, но не осуществил своего намерения и не узнал его имени (Paul Alexis, там же, стр. 41—43). Золя остался без

диплома, без денег. Началась тяжелая борьба за существование. Благодаря покровительству упомянутого адвоката Лабо он получает место с нищенским почти содержанием: 60 франков в месяц не могли обеспечить даже самых скромных потребностей его и его матери. Жалкие меблированные комнаты, голодовки, ломбарды — все эти неразлучные спутники интеллигентного пролетария в большом городе рано стали знакомы будущему романисту. В 1862 году Золя удается, наконец, добиться более обеспеченного положения: он попадает благодаря покровительству Буде, члена медицинской академии, в известную книжную фирму Гашетта. Некоторое время обязанности Золя заключались в заворачивании книг, за что он получал по сто франков в месяц. Вскоре он выдвигается благодаря своим способностям, фирма увеличивает его содержание и поручает ему более интересное дело, благодаря чему у него завязываются знакомства с разными издателями и авторами. Ему удается напечатать несколько незначительных вещей. В конце 1865 года Золя решается покинуть фирму Гашетта и посвятить себя целиком литературе. Он выступает с рядом критических статей в «*Evénement*», знаменитый издатель которого Вильмессан сразу оценил молодого писателя. Первая статья Золя появилась в «*Evénement*» 2 февраля 1866 года. Когда в конце месяца автор явился за гонораром, кассир вручил ему 500 франков. Трудно, рассказывает Алексис, представить себе изумление начинающего писателя: никогда еще не держал он в руках такой суммы. С этого момента известность Золя начинает расти. Его статьи, отличающиеся смелостью и независимостью взглядов, доставляют ему массу врагов. Вскоре он покидает издания Вильмессана «*Evénement*» и «*Figaro*» и выпускает отдельными изданиями романы «Тереза Ракен» и «Мадлен Фера». Нападки газет, встретивших «Терезу Ракен» бранью, обратили внимание публики на молодого писателя, и Золя задумывает грандиозный план, с которым может сравниться только замысел Бальзака, осуществленный в его «Человеческой комедии». Так возникла серия романов, известная под именем «Руго-Макаров». В этом замысле сказалась та склонность к единству, к исследованию и объединению массы фактов, которая является отличительной чертой натуралистического и вообще естественно-научного духа эпохи. Золя хотел создать «естественную и социальную историю одной семьи при второй империи». И он принял за дело не как художник, а как настоящий ученый. Каждый день он отправлялся в императорскую библиотеку, рылся в исследованиях по физиологии и естественной истории, делал выписки. В особенности важную услугу оказало ему сочинение доктора Люка «*Traité de l'hérédité naturelle*». Далее, Золя привел в порядок все выписки, нарисовал родословное дерево и затем с готовым, тщательно обдуманным планом явился к издателю Лакруа, который обеспечил автора ежемесячным содержанием в 500 франков, за что Золя обязался поставлять по два романа в год. Деньги эти не были платой за самые романы: они служили авансом, который издатель должен был покрывать из гонорара Золя по выходе каждого романа. Как часто бывает в

подобных случаях, писатель оказался неаккуратным, и Золя остался в долгу у издателя. Из затруднительного положения его вывел другой издатель, Шарпантье, который вошел в соглашение с Лакруа. Шарпантье уплачивал Золя за два романа ежегодно по 6000 франков, но выдавал их не в виде аванса, а за право издавать романы в течение десяти лет. Золя снова запоздал с несколькими романами и очутился в неоплатном долгу и перед новым издателем. Поль Алексис рассказывает подробно о свидании Золя и Шарпантье, которое должно быть занесено на страницы истории: это — характерная иллюстрация того огромного значения, которое приобретает крупный капиталист в судьбе писателя в наше время. Золя шел встревоженный к Шарпантье; его запутанные денежные дела были причиной его тревоги, он ждал, вероятно, неприятных объяснений; может быть ему предстояло прервать в самом начале ту грандиозную эпопею буржуазного общества, которую он начал уже так счастливо осуществлять. Но каково было изумление молодого писателя, когда Шарпантье, прервав его с первых слов, сказал: «Дорогой мой, я не желаю обкрадывать вас. Я не хочу получать от ваших произведений больше моей обычной прибыли. Я приказал восстановить ваши авторские права и рассчитать вам по 40 сантимов за каждый проданный томик. По этому расчету не только вы ничего не должны мне, но, напротив того, я должен вам десять с чем-то тысяч франков. Вот наш договор, я разрываю его. Идите в кассу, и там вы получите то, что вам следует» (Paul Alexis, там же, стр. 84—89). Золя был спасен во-время, с этого момента романы появлялись один за другим с методическою аккуратностью. Первый роман серии — «Карьера Ругоно» — вышел в 1871, последний, «Доктор Паскаль», — в 1893 году. В течение 22 лет Золя выпустил двадцать романов, которые в многочисленных переводах облетели весь мир и сделались давно уже достоянием всей читающей публики. Наиболее популярные из них, как, например: «Нана», «Мечта», «Человек-звезда», «Деньги», «Разгром», расходятся в сотнях тысяч экземпляров. В девяностых годах Золя задумал и написал новую серию романов, объединенную общую мыслью, состоящую из трех романов: «Лурд», «Рим» и «Париж». Последние годы жизни Золя были годами энергичной борьбы за восстановление прав опозоренного и оклеветанного человека. Дело Дрейфуса имеет много общего с делом Калласа. И то и другое далеко переходили за границы частной несправедливости. И то и другое были вопиющим проявлением общегосударственного зла, пустившего глубокие корни. И в том и в другом случае писатель с европейским именем воспользовался частным злодеянием для того, чтобы объявить войну обществу и раскрыть всю глубину бездны, к которой оно стремится. С тех пор как Золя выступил со своим знаменитым «J'accuse», всколыхнувшим Францию, он не знал уже больше покоя, пока не довел до блестящего конца войну, объявленную французской армии, французскому суду, министрам и генералам, епископам и иезуитам. Его колоссальная энергия и трудоспособность проявились в этой великой борьбе



Эмиль Золя

в больших размерах, чем в его литературном подвиге. Никогда не интересовавшийся политикой, он вдруг проявил блестящие дарования в этой новой для него сфере; в короткий срок проходит он все ступени, необходимые для политического борца, овладевает всеми пружинами, которые двигают государственную жизнью, становится министром без портфеля, дипломатом без верительных грамот, депутатом без мандата. Вся старая Франция ополчилась на борца за справедливость. Он не был дипломатом по профессии, но дал урок дипломатическому миру, указав на опасность той позиции, в которую Франция становится по отношению к Германии благодаря делу Дрейфуса: Германия сохраняла возможность опозорить в любой момент свою соседку, так как в ее руках оставались документы, хранившие тайну действительного изменника. Перед этой поразительно ясной и простой постановкой вопроса смущились опытные политики, и дебютант Золя вышел победителем из этого замечательного поединка с дипломатами, опасавшимися международныхсложнений. Золя не был депутатом, но когда потребовали обстоятельства, он в короткое время сумел создать партию в парламенте и стал незримым вождем ее не хуже официального депутата, уполномоченного партийными клубами и комитетами. На его статьи и речи ссылались в палате ораторы оппозиции и без его одобрения не предпринимали ни одного шага ее официальные вожди; в его роскошном дворце в rue de Bruxelles, напоминавшем великолепный музей изящных искусств, шла лихорадочная работа. Сюда приезжали влиятельные депутаты, журналисты, министры, адвокаты и т. д.; здесь вырабатывались планы борьбы, распределялись роли, писались приказы.

Дело Дрейфуса и жестокая борьба, которую вынес Золя, не только не ослабили энергии его художественного творчества, а напротив того, влили в него новые силы. Из обличителя он превратился в страстного искателя истины. Как мыслитель и художник, он сумел превратить частное дело в грандиозную нравственную и философскую задачу. Он затевает новую серию «Четырех евангелий», четыре романа, из которых суждено было появиться только трем («Половитость», «Труд», «Истина»). Четвертый — «Справедливость» — остался ненаписанным.

У многих на памяти нелепая смерть Золя, погибшего от угара вследствие порчи камина. Его похороны превратились в грандиозную демонстрацию. Многотысячная толпа, еще недавно кричавшая: «соприез Zola», медленно двигалась за гробом знаменитого писателя.

Преследования падавшего правительства еще незадолго до смерти Золя заставили его бежать из отечества и тщательно скрывать свое убежище. Теперь совет министров поручил министру народного просвещения Шомье быть представителем французского правительства на похоронах романиста. В телеграммах, полученных со всех концов мира, подчеркивались не только литературные заслуги Золя, но и его подвиг гражданина. «Ваше горе, — писал вдове Анатоль Франс, — горе всего мира. Человечество потеряло один

из величайших умов, одно из величайших сердец. Золя оставляет великие творения и благородный пример».

XVIII.

Натурализм. — Теория экспериментального романа и связь этой теории с «Введением в экспериментальной медицине» Клода Бернара. — Отношение натурализма к изображению явлений, к детерминизму, к морали, к идеализму, к личности писателя, к форме. — Классы общества и герои в романах Золя. — Аристократия. — «Пана». — Банкиры и капиталисты. — «Деньги». — Средняя и мелкая буржуазия. — «Кипящий горшок». — Пролетариат. — «L'Assommoir». — Другие романы и типы Золя.

Всякое литературное направление может считаться вполне установленным только тогда, когда оно создало своего теоретика. Только поэтика Буало объединила классических поэтов, только после «Предисловия к Кромвелю» Гюго можно было говорить о романтической школе. Золя был не только художником, но и теоретиком натуралистической школы. И можно даже сказать, что в качестве теоретика Золя оказался более последовательным, чем в качестве романиста. Он довел до крайности принципы натурализма, и сам не всегда следовал им в своих произведениях. Впрочем, Золя не сразу сделался натуралистом. В 1865 году он напечатал ряд статей в лионской газете «Le Salut public», в которых выступил продолжателем эстетических традиций романтизма. «Мое искусство, — говорит он в одной из статей, — есть отрицание общества, есть утверждение индивидуума, вне всяких правил и всяких общественных необходимостей». «Я, — говорит он в другой статье, — люблю рассматривать каждого писателя как творца, который вслед за богом, пытается сотворить новую землю». В те времена Золя восхищался в творениях Бальзака общим впечатлением «человеческой комедии», а через пятнадцать лет в своем этюде «Романисты-натуралисты» стал цепить в нем «творца точного изучения истины», собирателя документов (Н. Е. Кудрин, Эмиль Золя. «Русск. бог.» 1902, X). Золя в качестве теоретика натурализма выступает в семидесятых годах на страницах «Вестника Европы». Собранные впоследствии в отдельную книгу его «Романисты-натуралисты» и «Экспериментальный роман» являются главным материалом для выяснения его теории.

Теория экспериментального романа служит лучшим доказательством того могучего влияния, которое оказало на литературу развитие естественных наук. Золя сам упоминает имя Дарвина («Экспериментальный роман». В изд. Фукса, т. XLVI, стр. 121), когда говорит о той роли, которую играет наследственность в проявлении мысли и страстей у человека. Но особенно сильное влияние оказал на него, кроме упомянутого уже Люка, Клод Бернар, метод которого Золя целиком перенес в литературу. «Клод Бернар, — говорит Золя, — доказывает, что экспериментальный метод, примененный к изучению неорганических тел в химии и физике, должен быть применен также и к органическим телам в физиологии и медицине. Я, в свою очередь,

постараюсь доказать, что если экспериментальный метод приводит к познанию физической жизни, то он должен также привести к познанию жизни страстей и интеллекта». В чем же заключается экспериментальный метод? Во введении к «Экспериментальной медицине» Клод Бернар проводит параллель между наблюдателем и экспериментатором. Первый при изучении явлений природы принимает их такими, как они есть; второй разнообразит или изменяет явления и ставит их в такие условия, в каких природа их не представляет. Астрономия — наука наблюдательная, потому что звезды нельзя ставить в искусственные условия; химия — наука экспериментальная, потому что химик влияет на природу и изменяет ее. Перенося эту точку зрения в область художественного творчества, Золя говорит, что романист состоит из наблюдателя и экспериментатора. Сначала наблюдатель представляет факты в таком виде, в каком он наблюдал их, затем является экспериментатор, производит опыт, т. е. заставляет действующих лиц поступать так, как того требует детерминизм изучаемых естественных явлений. «Я возьму, — говорит Золя, — для примера личность барона Hulot в *«La cousine Bette»* Бальзака. Общий факт, подмеченный Бальзаком, — это разрушение, которое производит страстный темперамент человека в самом себе, в своей семье и в обществе. Как только он выбрал свой предмет, он отправился от наблюденных фактов, затем произвел опыт, подвергнув Hulot целому ряду испытаний, заставив его пройти через известную среду, чтобы таким образом показать действие механизма его страсти... *«La cousine Bette»* — это просто протокол опыта, который романист повторяет перед глазами публики. В общем вся операция состоит в том, чтобы взять факты, действовать на них видоизменением обстоятельств и среды, но никогда не удаляться от законов природы» (*«Экспер. роман»*, стр. 113—114). По справедливому замечанию одного из русских критиков Золя, достаточно обратиться к самому же Клоду Бернару, чтобы опрокинуть этот воздушный замок (К. А р с е н ь с в, Критические этюды, т. I. СПБ, 1888, стр. 338). И в самом деле, если химик и медик могут искусственно ставить исследуемые тела в желательные условия, то каким образом романист создаст необходимые условия для того, чтобы произвести опыт над человеческой психологией и страстями? Бальзак мог окружить барона Hulot какими угодно условиями в своем воображении, но он не может убедить нас никаким образом в том, что в жизни при аналогичных условиях механизм страсти Hulot действовал бы непременно та. чм же образом, как в романе. Поэтому аналогия между химией и романом оказывается произвольной. Романист может быть только наблюдателем, а не экспериментатором. Произвести настоящий научный опыт над Hulot — это значило бы действительно взять живого человека с его темпераментом, последовательно ставить его в известные условия и тогда по результатам судить, оправдываются ли предположения наблюдателя. Золя не имеет правильного представления об истинно-научном опыте, иначе он понял бы, что романист и поэт могут производить опыты только над самими собою, но отнюдь не над другими лица-

ми (Ferdinand Brunetière, «Le roman naturaliste», Paris, 1893, стр. 135).

Из основной мысли Золя вытекают все его остальные положения. Во-первых, Золя считает необходимым опровергнуть упрек в том, что он превращает писателя в фотографа. Романист далеко не ограничивается накоплением фактов и точным снимком явлений. Для того чтобы показать механизм фактов, приходится производить и направлять явления; в этом и проявляется изобретательность романиста. Таким образом, — по утверждению Золя — экспериментальный роман не упирает писателя, а, напротив, расширяет сферу его деятельности: он должен видеть, понимать, изобретать; он должен стараться изменять природу, но не выходя при этом из ее рамок; он исходит от сомнения, чтобы притти к абсолютному познанию. Во-вторых, Золя выясняет свое отношение к материализму. Наука, по его мнению, доказала, что условия существования всякого явления одинаковы у органических и неорганических тел. Нет таинственных и сверхъестественных влияний на жизнь. Раньше химия и физика сводились к общему механизму материи, теперь к нему же сводят физиологию, очередь за интеллектуальною жизнью. «Когда докажут, — говорит Золя, — что человеческое тело есть машина, колеса которой можно по желанию человека, производящего опыт, разобрать и снова сложить, тогда необходимо будет перейти к действиям человека в области чувств, страстей и интеллекта. Тогда мы вступим в область, принадлежавшую до сих пор философии и литературе; это будет окончательное завоевание наукой гипотез философов и писателей... Однаковый детерминизм управляет куском камня и мозгом человека» («Экспер. роман», стр. 119). Иначе говоря, по утверждению Золя, наука установила, что духовная жизнь есть не что иное, как элемент общего механизма, материи, — следовательно, приемы исследования духовной жизни должны быть тождественны с приемами исследования материальной природы, и экспериментальный метод должен оказаться общим как для химии, так и для романа. Своими наблюдениями и опытами романист — по словам Золя — продолжает работу физиолога, который, в свою очередь, является продолжателем физика и химика. Научное исследование, экспериментальные рассуждения должны постепенно победить гипотезы идеалистов, и роман из области чистых фантазий смениться романом, основанным на наблюдении и опыте. Само собой разумеется, что при таких условиях романист ставит себе и те цели, которыми задается точное знание; границы науки служат и для него границами. Он отказывается от вопроса *почему?* (le pourquoi des choses) и старается ответить только на вопрос *как?* (le comment des choses), т. е. он ищет только ближайшую причину вещей и интересуется только вопросом об условиях существования явлений.

Третий вопрос, возникающий при таком понимании художественного творчества, это вопрос об отношении его к морали, о применении экспериментального метода. В самом деле, если романист — только химик и анатом, то для него существуют только явления и

спинъ между ними, для него нет нравственного и безнравственного, из его романов нельзя сделать никакого применения. Но Золя восстает против такого обвинения. Разве понять и объяснить явления не значит открыть широкий простор для практических выводов и применений? Всякая экспериментальная задача сводится к тому, чтобы предвидеть и направлять явления. Экспериментальный роман в этом отношении не представляет чего-нибудь отличного. Врач стремится узнать законы, управляющие организмом, чтобы по возможности регулировать их проявления. «Мы, — говорит Золя, — стремимся овладеть явлениями умственных и личных свойств человека для того, чтобы направлять их. Одним словом, мы, моралисты-экспериментаторы, показываем с помощью опыта, каким образом страсть проявилась в общественной среде. Когда мы будем знать механизм данной страсти, можно будет разобраться и ограничить ее им, по крайней мере сделать ее по возможности безвредной. Вот в чем заключается польза и высокое нравственное значение наших натуралистических произведений. Мы создаем практическую социологию и помогаем своей работой политическим и экономическим наукам. Я не знаю более благородной работы, ни более широкого применения работы. Овладеть добром и злом, упорядочить жизнь и общество, решить, в конце концов, все проблемы социализма, дать твердую основу справедливости, разрешая с помощью опыта вопросы о преступности, не значит ли это быть самыми полезными и нравственными работниками на ниве человеческого труда» («Экспер. роман», стр. 125). Романист-экспериментатор вовсе не фаталист, в чем его упрекают. Он вовсе не превращает человека в животную машину, действующую под влиянием наследственности и среды; он отнюдь не низводит человечество до степени стада, марширующего под палкой судьбы. Фаталист считает явление неизбежным независимо от окружающих условий. Романист-экспериментатор старается определить условия, которые по отношению к явлениям играют роль ближайшей причины. Романист-экспериментатор не делает заключений; опыт делает это вместо него. Он сто раз повторяет свои опыты перед публикой, ему не приходится ни возмущаться, ни одобрять; он обнаруживает механизм явлений; дело общества — производить их или нет, смотря по тому, полезны или вредны их результаты. Было бы странно, если бы писатель сердился на азот за то, что ему не свойственны жизненные явления. Он просто уничтожает азот, когда он ему вредит, но не больше. «Одним словом, — говорит Золя, — мы трудимся со всеми учеными над великой работой: завоевать природу, увеличить власть человека» («Экспер. роман», стр. 128).

Четвертый вопрос, на котором останавливается Золя, это — вопрос об отношении романиста-экспериментатора к писателям-идеалистам и вообще к идеалу. Главное разногласие между первыми и вторыми заключается в том, что идеалисты всегда исходят от какого-либо иррационального источника, как, например, от откровения, традиции или условного авторитета; они допускают таинственные явления, ускользающие от анализа, и остаются поэтому вне закона

природы. В сущности, экспериментатор — тот же идеалист, если под идеалистом подразумевать того, кто занят исканием идеала. Но он подчиняет гипотезы контролю опыта, не видит ни благородства, ни достоинства, ни красоты, ни нравственности в незнании, во лжи, в утверждении, что человек тем выше, чем больше он поднимается в заблуждении и неясности. Романист должен так же, как и ученый, оставить вопрос о сущности вещей, предоставив его философам, так как сам он не верит в возможность его разрешения. Наконец, пятый вопрос, поднятый Золя, это — вопрос о личности писателя и литературной форме. Само собой разумеется, что при господстве экспериментального метода личность писателя отодвигается на второй план. Писатель должен в значительной степени забыть свои личные чувства и идеи и во всяком случае подчинить их контролю правды. Писатель прокладывает путь ученому; гипотезы подготавливают научный путь; человек решился дать некоторые объяснения явлениям природы; поэты говорили о своих чувствах, а ученые стали контролировать гипотезы и говорить правду. Эту роль пионеров Клод Бернар приписывает философам. По мнению Золя, теперь ее должны принять на себя писатели. Но писатель не может ставить свои гипотезы выше науки. Как только установлена научная истинна, писатель должен оставить свою гипотезу и подчиниться этой истине. Что сказали бы мы, спрашивает Золя, о поэте, который стал бы придерживаться старого воззрения о вращении солнца вокруг земли после того, как наука открыла, что земля вращается вокруг солнца? («Экспер. ром.», стр. 142). Несомненно, что и забота о форме и слоге должна отступить на второй план. Золя находит, что форме придают преувеличенное значение. По его мнению, язык есть только логика, естественная научная постройка. «Лучше писать будет не тот, кто запутается больше всех в гипотезах, а тот, кто пойдет прямо на поиски за истиной. Мы теперь испорчены лиризмом, и напрасно мы думаем, что высокий слог происходит от какого-то возвышенного смятения, готового всегда впасть в безумие, — хороший стиль состоит из логики и ясности» («Экспер. роман», стр. 139).

Таковы основные принципы натурализма. Натурализм есть не что иное, как применение экспериментального метода, наблюдения и опыта в литературе.

В сущности, Золя в своих теоретических исканиях довел до явной крайности методы наблюдения, которыми пользовались Бальзак и другие реалисты. Недостатки натуралистической теории слишком очевидны. Полное отождествление художественного творчества с наукой, бесповоротное изгнание фантазии, игнорирование личности писателя или, в лучшем случае, низведение художника до роли объективного классификатора фактов — все это, быть может, и послужило причиной той реакции, которая привела к кризису натурализма и к быстрым успехам символизма и индивидуализма в середине восьмидесятых годов. Романтические призраки снова вышли из своих могил, и вместо объективного научного исследования явлений поэты снова захотели взглянуть на мир сквозь призму

своей фантазии и на этот раз озарили его таким феерическим светом, который, быть может, испугал бы Новалиса. Но если отбросить крайности натурализма, за ним остается важная заслуга. Натурализм является выражением в литературе научных и социальных тенденций нашего времени. Он указал писателю новые задачи. Художник является как бы создателем практической социологии, выясняет взаимодействие личности и среды, помогает выяснению законов, управляющих обществом, при этом он опирается на почву, завоеванную наукой, он остается пророком, но пророком, который в своих предсказаниях опирается не на сверхъестественные и метафизические явления, а на знание природы и человека.

«Ругоны-Макары» и должны были послужить тем вкладом, который Золя как писатель считал своим долгом внести в сокровищницу знаний о человеке и обществе. Та задача, которую поставил себе Золя, вытекала как естественный результат из его теории. Желая выяснить законы, управляющие человеческими мыслями и страстями, Золя, естественно, должен был прежде всего исследовать влияние наследственности. Но наследственные черты изменяются средой и обществом. Поэтому Золя выбирает одну семью и хочет изучить разных индивидуумов, происшедших от нее. «Ругоны-Макары», — говорит он в предисловии к первому роману серии, — группа, семья, которую я намерен изучить, характеризуется распущенностью вожделений, крайнею возбужденностью нашего века, накидывающегося на наслаждения. Физиологически они изображают собою медленно развертывающуюся перед нами картину изменений в нервной системе и в крови, проявляющихся в руде вследствие первоначального органического повреждения и в зависимости от среды определяющей у всех индивидуумов данного рода те чувства, стремления, страсти, те человеческие проявления, естественные и инстинктивные, результаты которых называются условными терминами добродетелей или пороков. Исторически они неходят из народа, рассеиваются во всех слоях современного общества, достигают разнообразных ступеней его вследствие чисто современного стремления низших классов подыматься вверх по социальной лестнице и своими личными драмами иллюстрируют вторую империю, начиная с западии, расставленией государственным переворотом, и кончая седанской изменой. Три года уже собирал я материалы для этого крупного труда, и настоящий том был уже написан, когда падение Бонапарта, которое было необходимо мне как художнику и которое всегда фатально рисовалось как эпилог драмы, хотя я не смел мечтать, что оно наступит так скоро, дало неизбежную и страшную развязку моему труду. Труд этот теперь закончен; круг действия его замкнут; он рисует картину умершего царствования, нелепой эпохи безумия и позора. Этот труд, обнимающий несколько эпизодов, рисуется в моем уме в образе естественной и социальной истории одной семьи при второй империи. И первый эпизод ее — «Карьера Ругонов» — должен носить научное заглавие «Происхождение» (Полное собр., в изд. Фукса, т. I).

В этом предисловии Золя сам прекрасно определил главную

черту своего миросозерцания. Это — инстинктивный пессимизм особого рода, заключающийся в грубо-материальном понимании человеческой природы и человеческих стремлений. Золя выбирает семью, которая характеризуется «распущенностью вожделений», семью «с первоначальным органическим повреждением». Эти отрицательные свойства прародителей передаются «всем индивидуумам» данного рода. Золя не задается целью нарисовать историю здорового рода. Печальную наследственность выбрал Золя, печальную выбрал он и эпоху. Это — «нелепая эпоха безумия и позора». Не менее пессимистичен и взгляд автора на основные стремления своего века. Это — век, отличающийся «крайнею возбужденностью», век, «накидывающийся на наслаждения». Если Золя ничего не сделал для теории наследственности, если его герои остались все-таки продуктами воображения, а не людьми, болезнь которых исследована и зарегистрирована врачами, то он оставил грандиозную картину своего времени, он проник в психологию той свободной конкуренции, той страшной борьбы аппетитов, которую буржуазия сделала единственным законом, царящим в жизни, — картину до того печальной и ужасной, что один из критиков сравнил Золя с Микель-Анджело, а его героев — с фигурами фрески «Страшный суд» (*Jules Lemaître, Les contemporaines. 4-ème série, Paris, 1893, стр. 278.*)

Нет никакой возможности даже в беглом очерке охарактеризовать хотя бы главные романы Золя. Мы остановимся поэтому лишь на нескольких наиболее типичных героях и группах общества, выведенных романистом.

Начнем сверху. Перед нами высший свет, избранное общество, придворные камергеры, графы и маркизы. Под блестящими мундирями и ослепительными туалетами таятся животные инстинкты, безумная жажда наслаждений, извращенные чувства, грязь и мерзость. Аристократия страны, цвет нации, лежит у ног куртизанки, дочери улицы. Нана — грубое, наглое, отталкивающее существо. Она выросла на улице и сохранила все привычки, манеры и вкусы улицы. Она цинична, в ней нет даже той небольшой доли культурности, которая помогает хоть слегка прикрыть наготу внутренней грубости. Она ругает своих поклонников такими словами, которые должны ежеминутно оскорблять их аристократический слух. В ней нет страсти. Она холодно-развратна, отдается всем и каждому, но без любви, из расчета, каприза или просто для того, чтобы отделаться. Но Нана обладает великой притягательной силой. Эта сила — ее тело, и у ног этого циничного существа складывают свои состояния банкиры, топчут свои гербы отпрыски древних фамилий, закалываются неопытные и чистые юноши, рыдают их матери. Высший свет является пред нами в виде похотливого зверя, опьяневшего от страсти. Нана действует на самые низменные инстинкты, она умеет будить их, и эти инстинкты царят над всем, что еще осталось от чувства чести и благородства, от религии и семьи. Золя не имеет соперников в изображении животной страсти. Банкир Стейнер, гениальный делец, ворочавший миллионами, разорявший

соперников, этот холодный и жестокий продукт биржи, царь денежного мира, становится жалким, отвратительным идиотом в присутствии Нана. «Он не мог есть и сидел с видом ошалевшего человека, с отвислой губой и пятнами на лице. Нана оставалось только назвать сумму, но она не торопилась; она заигрывала с ним и смеялась ему в самое ухо, забавляясь при виде того, как дрожь пробегала по всей его массивной фигуре. Она всегда успеет покончить это дельце... Стейнер едва дышал, угрожаемый ежеминутно апоплексическим ударом. Она прислушивалась к его словам, но все еще отказывалась, мотая головой, с вызывающим смехом полной блондинки. От выпитого шампанского ее щеки стали розовыми, губы влажными, глаза блестящими; а банкир все увеличивал цифру при каждом шаловливом движении ее плеч и сладострастном колыхании груди» (пер. везде по изданию Фукса). Граф Мюффа, воспитанный в целомудрии и религии, аристократ и джентльмен, строгий семьянин, человек долга, становится игрушкой этой ужасной женщины. Он продает родовые имения, подрывает в конец свое колоссальное состояние, он покидает двор, бросает семью, он терпит унижение, топчет свой камергерский мундир ради прихоти куртизанки, которая изменяет ему и издевается над ним. Чувство порядочности и гордости каждое мгновение просыпается в нем, он дает себе клятву не возвращаться больше к этой женщине, ради которой он растоптал все, что считал святым. Но при первом свидании с ней его добрые намерения рассеиваются, как дым. Близость ее опьяняет его. Он терпит новые унижения, бессильно рыдает, как ребенок, и, в конце концов, измученный этой борьбой, закрывает глаза на все и отдается во власть одной мысли, овладевшей всем его существом. Это — мысль о том, чтобы остаться при этой женщине, не быть изгнанным из ее отеля, на который он истратил целое состояние, на каких угодно условиях видеть ее. Юный Жорж Гюгон — третья жертва Нана. Этот мальчик ничего не принес ей, кроме своего сердца. Она играла с ним некоторое время, и его мать, желая спасти сына, послала старшего брата Филиппа. Но Филипп сам стал ее жертвой, и в результате насчастная потеряла обоих сыновей. Нана — одна из тех завоевательниц-хищниц, в судьбе которых отражается вся нервная жизнь века, когда прощать, отделяющая верхи от низов, перестала казаться опасной и всякому дерзкому смельчаку предоставляется перепрыгнуть ее. Из аристократического круга Нана спустилась снова в мир богемы. Она живет в бедности, ее бьет какой-то актер, она едва спасается от полицейских и от опасности быть навсегда зачислена в список тех отверженных женщин, которые выброшены за борт общественной жизни. И после этих унижений и позора судьба снова выносит ее на головокружительную высоту. Она сделалась великосветской женщиной, собирательницей дани с глупости и испорченности мужчин, аристократкой среди кокоток. «Она пошла в ход быстро и решительно, сразу стала знаменитостью любовного мира, сразу очутилась в сфере безумной расточительности и наглости женской красоты». В окнах магазинов выставлялись ее фотографии, при

проезде ее коляски публика оборачивалась и ее «называли по имени, с умилением, с каким приветствуют властительниц», а она улыбалась своими выкрашенными губами. Каким-то чудом эта толстая женщина, смешная, когда ей хотелось казаться порядочной женщиной, играла роль очаровательницы. В ней была «гибкость ужа, нервность породистой кошки, высшая сила порока, великолепная, дерзкая, попирающая Париж ногою». Она задавала тон; знатные дамы подражали ей.

Этот высший свет, это общество жуиров и кокоток — в сущности, буржуазное общество. Маркс и Энгельс говорят, что буржуазия творит новый мир по образу и подобию своему. Золя изображает этот мир, претворенный буржуазией на свой образец. Буржуазия в волне холодного расчета потопила все чувства и нежно-сентиментальные отношения, она все перевела на денежные знаки, не оставила человечеству ничего, кроме чистогана. Этот чистоган царит и в обществе, окружающем Нана. Новые критерии ставят в одну группу Стейнера и Мюффа, потому что оба они — миллионеры, и этот общий признак важнее того различия, которое бы разделило их непроходимою пропастью сто лет назад. Стейнер — немецкий еврей, Мюффа — граф и камергер. Но старые классовые деления давно уже отошли в область предания. Стейнер и Мюффа — миллионеры, и буржуазный строй ставит их на одну доску, оба они сидят в одном ряду. Весь смысл этого порядка сводится для отдельной личности к тому, чтобы захватить как можно больше благ и наслаждений. Для этого каждый пользуется теми преимуществами, которыми наградила его природа. А для оценки этих преимуществ существует одно мерило — деньги. Нана обладала одним преимуществом — прекрасным телом, и она перевела его на денежные знаки. Все превратилось в предмет спекуляции, и Нана тоже спекулировала на том даре, которым наградила ее судьба. Она царствовала над Парижем своею роскошью, и миллионы, таявшие в ее руках, были показателем ее могущества. Она выставляла эту роскошь нагло, напоказ, и в этом отношении была истинною дочерью своего мещанского века, в котором роскошь служит не для комфорта, не для удовлетворения желаний, а только выставкой силы и богатства. «Отель ее пылал точно горн кузницы. Ненасытные ее причуды поддерживали это горение; одного дуновения губ ее было достаточно, чтобы превращать груды золота в пригоршни пепла, то и дело уносимые ветром. В ее расточительности было что-то исступленное, беспримерное. Отель ее, казалось, был построен над бездной, которая бесследно поглощала людей, их состояние и доброе имя. Эта женщина, евшая не больше маленького попугая, питавшаяся редисками и обсахаренным миндалем и едва прикасавшаяся к мясным блюдам, ежемесячно расходовала на свой стол до пяти тысяч франков. На кухне шел отчаянный грабеж, вперемежку с расточительством. У боченков с вином проваливалось дно; счета, проходя через три или четыре пары рук, разрастались до чудовищных размеров. Платья, стоившие до десяти тысяч франков, надевались два раза». Делались нелепые покупки, покупались безделушки; цветы и драгоценные побрякушки уничтожались, и Нана, не имеющая ни малейшего представления о том, что это за деньги, с удовольствием смотрела, как они расходятся.

жались грудами. Иметь возможность сорить деньгами, сорить беспощадно перед всем миром — таков ~~конечный~~ идеал всякого истинного буржуа. Царство развратников и жуиров подчинено этому же закону, и Нана была царицей в этом царстве, потому что она извлекла всю дань, которую может заплатить похоть.

Роман «Деньги» переносит нас в мир банкиров и капиталистов. Нана основала свой престол на человеческой похоти. Здесь цари иного рода, здесь строят свое счастье на другой человеческой страсти — страсти к наживе. Эту страсть можно эксплуатировать с неменьшим успехом. Тысячи доверчивых людей несут последнее сбережения ловким спекулянтам и разоряются, доставляя миллионы обманщику. В «Нана» искусство хищника сводится к тому, чтобы выставить напоказ свое тело и разбудить в человеке похотливого зверя. В «Деньгах» искусство хищника заключается в умении вселить доверие к дутым предприятиям и разбудить в человеке инстинкт стяжания, жажду обогащения. Там орудиями служат туалеты, сцена, вино и разврат, здесь — широкие рекламы, самообладание, изобретательность и предусмотрительность. В мире банкиров все построено на фикции. Деньги как осязательная ценность здесь не существуют. Бумага, которая сегодня дает своему обладателю все блага жизни, а завтра представляет не большую ценность, чем обыкновенная оберточная бумага, эта загадочная бумага, неустойчивая и капризная, страшная и таинственная, — эта бумага, быть может, самое характерное изобретение капиталистического века, вершил судьбы миллионов людей, разрушает империи, создает троны, изменяет границы государств. В каждой карьере есть свои бескорыстные герои. Царство наживы имеет их тоже. Люди, закалившиеся в биржевой борьбе, начинают любить свое дело ради него самого, они забывают о тех благах, которые даются миллионами. Они даже не наслаждаются золотом подобно пушкинскому барону. Их радует самое движение этих богатств, смелость комбинаций. Они не видят тех денег, которыми распоряжаются; они наслаждаются сознанием, что их подпись приводит в волнение тысячи людей, останавливает поезда, воздвигает фабрики. Гундерман, царь банкиров, владыка биржи и всего мира, Гундерман, при появлении которого в ресторане лакеи бросают всех посетителей, — этот могущественный человек не может съесть в этом ресторане даже кусочка мяса. Страдая болезнью желудка, он уже больше двадцати лет питался одним молоком. А его сопернику Саккар, сквозь пальцы которого «протекла река миллионов», никогда не удавалось «владеть богатством, как чем-то существенным, реальным, чем-то таким, что можно запереть под замок, чем можно располагать; одна ложь, одни фикции наполняли его кассу, из которой золото уходило, точно через какую-то дыру». В кабинете Гундермана толпились маклеры, торговцы редкостями, посланники, администраторы, министры. Посол могущественной державы, важный и полный достоинства в Тюильри, здесь имел вид просителя. У Гундермана были свои посланники при всех дворах мира, консулы во всех провинциях, агентства во всех городах и корабли во всех морях. И когда Саккар

увидел, как царь биржи не имел даже времени на свободе выпить свой стакан молока, он невольно задумался: зачем же ему в таком случае миллиард? Зачем ему вставать в пять часов утра, заниматься этим ужасным ремеслом, изнурять себя этой страшной усталостью, вести жизнь каторжника, на которую не согласился бы ни один нищий, держать в памяти массы цифр, терзаться тысячами забот? Гундерман отказался от всех радостей жизни. Женщины никогда не соблазняли его. Такие банкиры, как Стейнер, разоряются, и только такие фанатики денег, как Гундерман, подавляющие во имя их все свои инстинкты, сохраняют до конца свою власть. Именно в этом царстве банкиров развилась та новая форма ненависти к евреям, которая так характерна для капиталистического строя. Питавшаяся в свое время фанатизмом и религиозным изуверством, вековая вражда к еврейскому народу обрела новую пищу в борьбе за деньги. Гундерман — еврей. Века гонений, развивавшие изворотливость и изобретательность, выработали в еврейской буржуазии все свойства, необходимые для биржевой игры. Их ненавидят не потому, что ненавидят самий дух биржи, а потому, что завидуют им. Саккар проклинает «жид Гундермана» в сущности за то, что видит в его лице недосыгаемый для себя идеал. При одной мысли об евреях в душе Саккара поднималось возмущение. Саккара более всего раздражало то обстоятельство, что он вынужден был удивляться еврейским банкирам, завидовать их колоссальным способностям к финансовым операциям. «В этой воровской игре, — говорил он, — христиане не так сильны и потому всегда проигрывают». Таков мир дельцов, где национальная ненависть разменена на чистую монету.

Крупные капиталисты разрываются для того, чтобы выставить напоказ свое золото; мелкая буржуазия тратит последние крохи для того, чтобы скрыть свою бедность. Страсть к обогащению, бешеная конкуренция, стремление опередить своего соседа охватили все общество. Невидимая борьба, которая ведется для поддержания этой лжи, еще тяжелее отзыается на обыкновенном «порядочном» буржуа, чем на миллионере. Здесь тоже стараются выставить напоказ если не богатство, то, по крайней мере, свою зажиточность. Роман «Кипящий горшок» (Pot-Bouille) переносит нас именно в среду этой добропорядочной по внешности, но пропитанной ложью и лицемерием мелкой буржуазии, в те семьи, в которых «покупают плохую говядину, чтобы можно было зато стол украсить цветами». Глава такой семьи получает семь-восемь тысяч франков, а его жена на эти деньги кормит впроголодь всех, выгадывая на наряды взрослым дочерям, которых во что бы то ни стало нужно выдать замуж, и притом за выгодных по возможности женихов. В такой семье происходят мелкие ссоры между супругами, чисто мещанские ссоры, из-за денег. Вот образчик такой ссоры. «На восемь тысяч франков можно сделать много, — говорит Жоссеран своей жене, — а вы постоянно жалуетесь. Не надо было ставить дом на такую ногу, которая выше наших средств. У вас просто болезненная мания принимать и отдавать визиты, устраивать жур-

фисы, подавать гостям чай, печения». — «Вот мы и договорились! — прерывает его раздраженная г-жа Жоссеран. — Заприте меня сейчас в какой-нибудь ящик. Упрекайте меня за то, что я не выезжаю нагишом... А ваши дочери, сударь, за кого они выйдут, если мы никого не будем видеть? И то уж у нас не бог весть сколько знакомых... Вот и жертвуйте собой, чтобы вас же осудили потом с такой низкой злобой!» В этой семье ухаживают за богатым дядей, молодые девушки напаивают его пьяным и вешаются ему на шею, чтобы выманить себе в подарок несколько франков. В этой семье ссоры доходят до побоев, и все это тщательно скрывается от посторонних. Дом Дюверье, этот горшок, внутри которого кипела грязная зловонная жидкость, был наполнен такими семьями, но по внешности хранил вид, полный буржуазного достоинства. Роскошный фасад, парадная лестница и швейцар, суровый и важный страж отвратительных тайн и драм, совершившихся в доме, внушали уважение всем проходящим, и каждый прохожий, взглянувший на этот дом, проникался той почтительностью вежливостью, которую должен внушать приют семейной чистоты и порядочности. А между тем внутри этого дома, украшенного снаружи всеми семейными добродетелями, жили люди жадные и порочные, люди грязных инстинктов и грубых аппетитов. И здесь, в этом обиталище просто зажиточных людей, Золя нашел только похотливых юношей, развратных женщин, алчных матерей, как не нашел он ничего кроме грязи и животных развлечений в чертогах аристократии и в стенах биржи. В этом респектабельном доме Октав Муре соблазняет жену своего соседа, с которым поддерживает дружеские отношения. Он соблазняет ее не потому, что любит, а потому, что «такая женщина удобна; она — рядом, стоит только протянуть руку, и потом она не стоит ей ни гроша. Такая дешевизна и удобство даже растрогали его: он находил ее очень милой и давал ~~себе~~ слово впредь относиться к ней лучше». Другой обитатель респектабельного дома, Тюбло, избрал предметом своих желаний кухарок; в этихочных похождениях он ведет себя, как настоящий вор: крадется и хитрит, обманывает и изворачивается. Но самая тяжелая и грязная история разыгралась в семье Жоссеран. Путем долгих усилий, с помощью лжи, коварства и наглого обмана г-же Жоссеран удается, наконец, выдать замуж свою дочь Берту. Эта девушка — естественный продукт изломавшейся семьи. Вместе с родителями она обманывает жениха, которому обещано несуществующее приданое, а выйдя замуж, она требует от мужа денег на наряды, и когда средства его оказываются недостаточными для удовлетворения ее желания, она отдается Октаву Муре, во-время явившемуся с несколькими сотнями франков. Застигнутая супругом ночью в комнате Октава, Берта в ужасе вырывается и бежит по лестнице парадного дома, в то время как мужчины затевают драку. Ей чудится, что обманутый муж гонится за ней с ножом. Она в одном белье, ей некуда деваться. Позор, который ждет ее, если кто-нибудь застанет ее, побуждает ее, наконец, позвонить в одну из квартир, где жила знакомая ей семья архитектора. Но, узнав в чем дело, шокированные скандалом,

почтенные буржуа не дали у себя приюта несчастной, и только соседка Октава, та самая, которую он любил за то, что она была так «дешева и удобна», скрыла у себя свою соперницу. Она слышала из своей квартиры все, что произошло у соседа, ей было тяжело. Обе несчастные женщины поняли друг друга. «Они хотели поговорить об Октаве, но обе замолчали и вдруг впопыхах бросились, рыдая, друг к другу в объятия. Страстно, точно в конвульсиях, прижимались они друг к другу. Это было последнее томление, исполненное страшной тоски, это был конец всего. Они не произносили больше ни слова, а слезы все лились и лились без конца в темноте среди глубокого сна поконившегося дома, проникнутого благопристойностью». Берте пришлось выдержать объяснение с матерью. В этом объяснении, пересыпанном взаимными упреками и чисто мещанскою бранью, обнаруживается путь, которым дошла Берта до своего падения. Не ее вина, что она и муж надоели друг другу. На следующий день после свадьбы он понял, что пойман, он охладел к ней и был расстроен, как «в дни неудач в своих торговых операциях». Ей он тоже показался непривлекательным. «Отсюда и пошло все, — говорит Берта; — тем хуже, не на мне лежит наибольшая часть вины!» Таковы неизбежные результаты брака, в котором не было любви и взаимного понимания, где обе стороны вели хитрую, тонкую игру и заранее истратили свои силы во взаимной борьбе. Берта напоминает матери об ее уроках, о том, как она раскрывала перед дочерью свои собственные интимные отношения к мужу; мать сама внушала ей мысль о том, что «мужчины пригодны лишь к тому, чтобы их надувать». Разъяренная г-жа Жоссеран, увидав результаты своих уроков, бросилась на дочь и ударила ее по щеке.

Таковы драмы, которые разыгрываются в семьях средней и мелкой буржуазии. Спустимся социальным этажом ниже, в мир рабочих и мелких лавочников. Роман «L'Assomoir» («В е р т е п», по другим переводам «З а п а д н я я») переносит нас на бульвар Лашапель по левую сторону Пуассоньеरской заставы. Сюда не доносится грохот нарядных экипажей с фешенебельных улиц Парижа. Здесь в утреннем холода немолчно раздавался иной топот, топот движущейся толпы. «Можно было распознать слесарей по их голубым блузам, каменщиков по белым фартукам, майяров по их пиджакам, из-под которых выглядывали длинные блузы. Издали эта толпа казалась безличной массой неопределенного цвета, в котором преобладали оттенки бледноголубой и грязносерый. Время от времени какой-нибудь рабочий останавливался, закуривал свою трубку, между тем как остальные безостановочно продолжали свое шествие, без улыбки, не перекинувшись ни единым словом с товарищем, обратя землистые лица к Парижу, который поглощал их одного за другим на повороте улицы Пуассоньеरского предместья». Этот мир представляет резкий контраст с раззолоченными палаццо маркизов и банкиров и даже с приличным существованием средней и мелкой буржуазии. Обстановку этих людей составляют ореховый комод, в котором обыкновенно нехватает ящика, два-три соломенных стула,

засаленный столик, на котором валяется кружка с отбитым краем, железная детская кровать, заграждающая комод и занимающая две трети комнаты, и пара разрозненных цинковых подсвечников, между которыми нетрудно увидать пачку бледнорозовых квитанций из ломбарда. Но даже и в этой нищенской обстановке этим людям приходится проводить только ночи и праздники. День их полон тяжкого, беспросветного труда большую частью в ужасных гигиенических условиях. Всего ужаснее жизнь прачек. Прачечная представляет собою огромный сарай с плоским потолком на балках, подпerteых чугунными колоннами. Горячий пар повис в воздухе словно туман. Мелким дождем непрерывно осаждалась «тяжелая сырость, напитанная приторным, влажным, стесняющим грудь запахом мыла». Женщины с обнаженными по плечи руками стояли вдоль стоек и ожесточенно колотили вальками. Вокруг них и под ними вода лилась ручьями, и они беспечно шлепали по лужам, образовавшимся из ручейков, стекавших по отлогим плитам. Жара иногда становилась нестерпимой. Ели работницы здесь же: присев на край лохани и поместив у ног раскупоренные бутылки с вином, ели сосиски на ломтях хлеба. Можно было бы ожидать, что в этом шире, где нет паразитов и нет неутомимых аппетитов высшего общества, автор превратится из мрачного бытописателя в мужественного проповедника и страстного трибуна, призовет к решительной борьбе против угнетателей. Но эти ожидания не оправдываются. Правда, когда кровельщик Купо упал с крыши и, пролежав два месяца, встал с постели измученным и разбитым, то он затаил глухую ненависть: «Это несчастнейший труд, — как кошка, лазить целые дни по желобам. Они не дураки, эти буржуа! Вас они посыпают на смерть, сами боятся на лестницу влезть и сидят себе прочно у теплого камелька, издеваясь над бедняками». — И он договорился до того заключения, что всякий должен сам крыть свою крышу. Но потом он начал жалеть, что не изучал другого ремесла, более приятного и менее опасного, например столярного. Таким образом, эти люди еще не доросли до сознания своих классовых интересов, они еще не мечтают о борьбе против эксплоатации вообще. Купо мечтает лишь о замене одного ремесла другим; он даже готов обвинить самого себя в своем падении. Мотив борьбы против буржуазного общества редко звучит в романе Золя.

И в этой среде, стоящей на самых низших ступенях общественной лестницы, Золя отыскивает материал для изображения всей глубины человеческого падения. Эти люди проивают последние гроши, предаются обжорству, когда является к тому малейшая возможность. Они развратны и, возвращаясь домой пьяными, колотят своих жен, которым изменяют на каждом шагу. Животные инстинкты, разврат и жадность, одетые в бархат и золото в высшем обществе, здесь являются пред нами во всей своей отвратительной наготе; здесь вещи называются их настоящими именами. Здесь одуряющими средствами служат не соблазнительные альковы, не шампанское, не роскошные наряды яснниц, рассчитанные на то, чтобы будить животные инстинкты мужчин. Здесь одуряются грязью и удушливой

атмосферой прачечной. Вот в каком виде изображает Золя романы этих людей: «Он не выпускал ее из своих объятий. Она забылась в легком головокружении от испарений белья, и ей не был противен винный дух, разивший от Купо. И грубый крепкий поцелуй, которым они обменялись среди всей этой грязи ее ремесла, был как бы первым падением в медленном закате их жизни». Здесь, в этой ужасной атмосфере, пропитанной водочнымиарами, запахом измученных потных человеческих тел, росла Нана, будущая влиятельница Парижа. Работая в цветочной мастерской, Нана, еще пятнадцатилетняя девочка, жадно прислушивалась к разговорам подруг об их любовниках. История постепенной нравственной гибели рассказана со всеми подробностями, без смягчений, но и без преувеличений. Золя — грубый материалист, но не циник. Отталкивающие картины порока не доставляют ему удовольствия, и его несправедливо укоряли в скабрезности. Золя остается верен своей теории экспериментального романа. Он не чувствует ни любви, ни отвращения к своим героям, как химик — к азоту. Он допускает вмешательство автора только в тех пределах, в каких возможно вмешательство ученого в действия природы: он устанавливает причины и следствия, указывает опасность, выясняет связь между общественными явлениями, он дает обильный материал для выводов и применений. «Нана заканчивала в мастерской свое воспитание. У нее, конечно, были предрасположения, но пребывание в обществе девушек, уже испорченных пороком и нищетой, довершило ее падение. Здесь все жили в одной куче и загнивали вместе, как яблоки в корзине, в которой всегда найдется несколько испорченных. На молоденьких, еще сохранивших свое целомудрие, как Нана, губительно действовала атмосфера мастерской, пропитанная запахом попоек и позорных ночей, заносимых развратными мастерами в растрепанных шиньоонах и таких затасканных юбках, словно они в них и спали. Ленивое потягивание на утро после кутежей, черные круги под глазами, которые мадам Лера (содержательница мастерской) для приличия именовала синяками любви, нетвердая походка, охрипшие голоса — все это создавало атмосферу разврата среди мишур и блеска искусственных цветов. Нана волновалась, пьянялась, когда чувствовала около себя девушку, уже видавшую виды». В этой девушке постепенно просыпалась жажда роскоши и богатства. Шлепая по грязи, обрызганная проезжающими каретами, ослепленная блеском витрин, она испытывала почти физическую потребность обедать в ресторанах, хорошо одеваться, иметь красивую мебель. Она бледнела, пьянялась, чувствовала, как «от парижской мостовой горячая струя поднималась вдоль ее бедер». Таково обаяние соблазнов, разбросанных в гигантской столице Франции.

Золя является продолжателем Бальзака в изображении «аппетитов», которые загораются в людях среди этого центра культуры и роскоши. Трудно даже перечислить все уголки, в которые заглянул романист, инстинктивно стремившийся оставить потомству универсальную эпопею всей современной Франции. Колossalный магазин («Счастье дам»), огромный рынок («Утроба Парижа»),

подземные шахты («Жерминал»), железная дорога («Человек-зверь»), деревня («Земля») — все разнообразные единицы, входящие в состав современной сложной жизни, очерчены Золя. Буржуазия сумела поздвигнуть грандиозные памятники в честь каждой из созданных ею форм жизни. Золя любит давать своим романам имена этих памятников, из которых каждый как бы воплотил в себе один из пороков современного человечества. Здание биржи является величественным монументом человеческой алчности, вертеп — живым свидетельством человеческого унижения, театр превращен в притон разврата, экспресс, стремительно мчащий сотни людей, с их страстями, радостями и печалями, служит как бы символом этой безумно-нервной торопливости, которой измучено современное общество. Пьяницы, развратники, идиоты, люди с половым истинктом, усложненным садизмом, неврастеники и алкоголики всех видов — таковы бесчисленные жертвы бешеної конкуренции, безумного стремления к наслаждению, показному богатству и власти, — словом, всех тех благ, которые принес с собою капиталистический строй жизни.

Золя не был борцом в обычном смысле этого слова. Критика, имущая у писателя социальную программы, должна остановиться и недоумении перед литературным наследием, оставшимся после Золя. *«L'Assomoir»* доставил немало удовольствия буржуа и консерваторам картинами ужасных нравов пролетариата. Но этих же почтенных защитников мещанского порядка возмутил *«Кипящий горшок»*. *«Земля»* с ее печальным изображением крестьянства вызвала даже раскол в школе Золя, и несколько представителей натуралистического романа опубликовали протест против своего учителя. Словом, Золя не дал положительных идеалов, которые бы удовлетворяли стремлениям какого-нибудь класса. Распространенное мнение критики отрицает за Золя способность изображать чистые и совершенные характеры. Нередко, уступая нападкам критики, Золя пытался доказать, что способен изображать не только грязь и животные инстинкты. Тогда он создавал романы вроде *«Мечты»*. Но эти попытки нарисовать идеалистические картины, создать поэзию чистой любви терпели фиаско, и вместо ярких красок *«Пана»* получались наивная сказка и вымученные мелодрамы. Если Золя не умел рисовать положительных характеров, то еще менее удачно выступил он в роли проповедника. Его последние произведения, трилогия и тетралогия, в которых он от критики и сатиры переходит к проповеди положительных идеалов, интересны теми сторонами, которыми они походят на серию *«Ругон-Макаров»*, именно изображением недугов современного общества. Положительные же идеалы его сводятся к буржуазной проповеди здоровой семейной жизни (*«Париж*», *«Плодородие»*), к социальным мечтаниям и духе Фурье (*«Труд»*) и т. д. Золя не примкнул к социалистическому движению, не указал путей, по которым следует итти вперед, он не понял, куда направляется общество логикой событий, где строители лучшего будущего. Но жестокая и мрачная картина буржуазного общества, созданная им, дала обильный материал в руки тех,

кто объявил войну старому порядку эксплоатации и экономического гнета. Золя, как остроумно выразился один критик, вел борьбу с «вечно-животным» в человеческой натуре (*«Die Zukunft»*, 11 Okt. 1902, стр. 55). Буржуазный строй жизни открыл широкий простор проявлениям этого «вечно-животного», и Золя был правдивым изобразителем этих проявлений.

XIX.

Натурализм в театре. — Гергарт Гауптман. — Основные черты его творчества. — «Перед восходом солнца». — Изображение порока и вопрос о наследственности. — Лот. — Нервные люди. — Иоган Фокерат. — «Ткачи». — Дрейсигер. — Изображение толпы. — Значение «Ткачей».

Золя стремился к проведению своей теории в области не только романа, но и драмы. Сам он не обладал талантом драматурга, поэтому ему не удалось провести в театре ту революцию, которую он совершил в литературе. Но он призывал других к той работе, которой не мог выполнить сам, и в своей статье «Натурализм в театре» сделал блестящую характеристику классицистической и романтической драмы и наметил принципы, на которых должна быть построена натуралистическая, т. е., по его мнению, истинно-художественная драма. После революции, говорит Золя, после этого глубокого потрясения, которое должно было все преобразовать и породить новый мир, классицистическая трагедия борется со смертью еще несколько лет. Потом ее формула трещит, и торжествует романтизм, утверждается новая формула. «Нужно перенестись к первой половине века, чтобы точно оценить этот крик свободы. Молодое общество дрожало от своего материства. Возбужденные, спутанные, насильственно расширенные умы трепетали, пораженные опасной лихорадкой, и первое применение приобретенной свободы состояло в том, чтобы жаловаться, мечтать о чудовищных произведениях, о сверхчеловеческой любви» (*«Натурализм в театре»*. В изд. Фукса, т. XLV, стр. 13). В сущности романтическая драма была продолжением классицистической. И та и другая были основаны на «ампутации истины». Одной риторике была противопоставлена другая, древности — средние века, экзальтации долга — экзальтация чувства. В сущности условности сцены не исчезли, а только переместились, «действующие лица остались теми же марионетками, только иначе одетыми, изменились лишь внешний вид и язык». Романтическая драма сыграла роль мятежницы, нужно было освободить литературу; теперь мятеж закончен, необходимо основать прочное государство. Историческое значение романтизма, таким образом, сводится к тому, что он расчистил путь натурализму. Натуралисты заявляют, что истина не нуждается в драпировке; она должна «выступить во всей своей наготе» (*«Натурализм в театре»*, стр. 17). Таков основной принцип, который ляжет в основу новой драмы. Золя отказывается более подробно формулировать черты этой драмы. Это, по его мнению, дело гения, который своими созданиями завоюет ей право на господство. Глава натуралистической школы намечает тот путь, по которому

пойдет театр. «Прежде всего, — говорит он, — нужно оставить романтическую драму. Было бы опасно брать ее приемы преувеличения, ее риторику, ее теорию действия во что бы то ни стало в ущерб анализу характеров. Самые прекрасные образцы этого жанра представляют только трескучие оперы. Я думаю, что нужно вернуться к самой трагедии, — не для того, конечно, чтобы заимствовать ее риторику, ее систему доверенных лиц, декламацию бесконечных рассказов, но чтобы вернуться к простоте действия и единому психологическому и физиологическому изучению действующих лиц. В этом смысле рамки трагедии превосходны: единичный факт развивается во всей своей реальности и вызывает у действующих лиц страсти и чувства, точный анализ которых и представляет единственный интерес пьесы. И все это должно совершаться в современной среде, в народе, нас окружающем» («Натурализм в театре», стр. 20—21).

Корнель и Расин создали классицистическую трагедию, Гюго — романтическую драму. Натуралистическая драма не имеет до сих пор своего Корнеля или своего Гюго, а тем более не выставил такого французского натурализма. Пьесы Дюма-сына, Эмиля Ожье, произведения новейших драматургов вроде Брие, написанные в натуралистическом духе, не сделали эпохи в истории театра, как это случилось с «Эрнани». Натуралистическая драма не выдвинула гения, но ей мы обязаны многими крупными произведениями, и следует заметить, что на этот раз не Франция стала во главе движения. Первенство принадлежит Германии, которая выдвинула самого талантливого представителя натуралистической драмы.

28 октября 1889 года все, так или иначе связанные с берлинским Лессинг-театром, были чрезвычайно взволнованы: волновалась дирекция, артисты, публика. Казалось, что готовилось решительное сражение на подмостках. Правда, не было таких грандиозных приготовлений, какие производились в Париже в достопамятные дни «Эрнани», но говорили и шумели много. В этот вечер должно было состояться первое представление драмы молодого писателя. С первого акта в зрительном зале поднялся шум, который возрастал с каждой следующей сценой. Зрители прерывали актеров, хохотали, топали ногами. Когда одна из героинь драмы крикнула на сцене: «бегите за акушеркой Мюллер!», какой-то врач стал размахивать хирургическим инструментом и хотел бросить его на сцену. Шум усилился, пьесу едва удалось довести до конца, над героем ее смеялись, по адресу автора слышались насмешливые возгласы. В следующие дни скандал не прекращался: против доктора было возбуждено судебное преследование, газеты печатали статьи о политическом значении эстетических революций. Автора называли грубейшим натуралистом, драматургом гнусного («Dramatiker des Hässlichen»), анархистом поэзии (Adalbert von Hanstein, Gerhart Hauptmann, Leipzig, 1898, стр. 5). Так стало известным Германии имя нового драматурга Гергара Гауптмана, которого по справедливости следует признать главой натуралистической драмы.

Он родился 15 ноября 1862 года в Силезии, курорте Оберзальц-бронн, где его отец, Роберт Гауптман, был содержателем гостиницы. Его воспитание ничем не отличалось от обычного воспитания немецкого мальчика. Он учился сначала в местной школе, затем поступил в бреславскую гимназию, откуда перешел в художественную школу. Из Бреславля он переезжает в Иену, где продолжает свое образование в университете. Он слушает лекции по философии, зоологии и ботанике. Но гораздо большее значение, чем университет, для молодого студента имел академический естественно-научный кружок. Это был кружок молодых людей, получивших реальное образование и искавших спасения мира в двух великих умственных силах века — в естествознании и социальной политике. Дарвин был кумиром этого кружка. Естественно-научные и философские идеи, брошенные им человечеству, служили предметом горячих прений в этом кружке (Paul Schleicher, Gerhart Hauptmann, Berlin, 1898, стр. 24). Здесь Гауптман и получил, вероятно, мощный толчок к тому натуралистическому миропониманию, которое так ярко обнаруживается в его произведениях первого периода. Но кроме Дарвина он усердно изучал и труды Карла Маркса. По словам Ганштейна, лично знавшего Гауптмана и написавшего о нем этюд, трудно указать немецкого писателя, у которого бы социальный инстинкт в ту пору так «проник в плоть и кровь и перешел даже во всю нервную систему». Он читал все, что писали о социологии натуралисты, политики, теологи. Эти две черты его характера и его творчества — естественно-научное понимание мира и стремление к социальной правде — складывались не только под влиянием книг и лекций. Еще в детстве он видел в гостинице отца богатых курортных гостей, и его поражал контраст между ними и бедными жителями местечка. Это сочувствие к обездоленным он сохранил и в юношеские годы. Из Иены он переселился к своему брату в Гамбург и оттуда отправился в путешествие по Испании и Италии. Здесь мы должны упомянуть о третьей черте характера Гауптмана, которая оказала не меньшее влияние на его творчество, чем научные и социальные веяния века. Гауптман был эстетик и поэт. Его занятия в художественной школе, прекрасные ландшафты, которые он видел в Италии и Испании, содействовали развитию его природных эстетических наклонностей. Еще в Иене он не довольствовался одними научно-социальными интересами своих товарищей и сблизился с Максом Мюллером, чутким музыкантом, вагнерианцем. Мюллер и Гауптман внесли в кружок новые интересы; благодаря им вопросам искусства было отведено видное место в беседах и спорах членов кружка. В первый период литературной деятельности Гауптман — по преимуществу творец натуралистической и социальной драмы; во второй период фантазия и романтические склонности поэта берут верх. По возвращении на родину в 1885 году Гауптман женился на богатой девушке; этот брак избавил его от забот о заработке и позволил ему отдаваться своему призванию. Он поселился в предместьи Берлина Эркнере. Через четыре года после своей женитьбы Гауптман познакомился с поэтом Арно Гольцем, который вместе с Иоганом Шлафом издал

ряд эскизов, озаглавленных «Рара Hamlet», — откровенное произведение во вкусе Золя. Разговоры с Гольцем, исходившим из натурализма Золя, имели влияние на Гауптмана; так образовалась группа драматургов-натуралистов. В этом же 1889 году появилась на сцене первая драма Гауптмана, произведшая вышеописанный шум при своем появлении.

Эта драма называлась «Перед восходом солнца» («Vor Sonnenaufgang»). Она воплощала в себе тот идеал, который рисовался Золя. Те, кто называли Гауптмана драматургом гнусного, были столько же правы, как и критики, укорявшие Золя в пессимизме. Среда, которую выводит Гауптман, напоминает притоны пьянства и разврата, фигурирующие так часто в истории «Ругон-Макаров». Члены семьи крестьянина Краузе — алкоголики и вырожденцы. Перед нами не люди, а похотливые звери, и автор не щадит грубых красок для обрисовки своих героев. Фрау Краузе — любовница Калля Вильгельма, своего двоюродного брата, жениха своей дочери. Сам Краузе впал почти в идиотизм от алкоголя и разврата. Не помня себя, он бросается с гнусными намерениями на родную дочь, в то время когда она старается поддержать пьяного отца. Ремарка автора производит ужасающее впечатление: «Он обнимает ее с неуклюжестью гориллы и делает несколько развратных жестов. Елена испускает подавленный крик о помощи». Перед этой отвратительной сценой бледнеют картины человеческого падения, изображенные автором «Ругон-Макаров». Над семьей Краузе точно нависло предопределение неумолимого рока, и ничто не может предотвратить нравственной гибели его членов. Пьянство является в этой семье наследственным пороком, тем первородным грехом, за который обречены расплачиваться десятки поколений. Внук Краузе умер трех лет отроду от алкоголизма. Бедный ребенок тянулся к бутылке с уксусом, думая, что в ней его любимая водка. Бутылка упала, мальчик упал на осколки и умер от истечения кровью. И тем не менее Марта, дочь Краузе, вышедшая замуж за инженера Гофмана, продолжает плодить детей, она пьет до потери сознания, и зритель слышит стоны несчастной, томящейся в родовых муках, и с ужасом сознает, что в мир должен явиться новый отпрыск вырождающихся поколений, с самого рождения обреченный на страдания и безумие. Семья Краузе — не исключительное явление. По словам доктора Шиммельфенинга, шесть лет изучавшего край, все кругом прогнило насквозь: «пьянство, кровосмешение, вырождение по всей линии».

Такова первая черта натуралистической драмы. Гауптман внес в нее тот грубо-материалистический взгляд на человеческую природу, который так ярко сказался в натуралистическом романе. Гауптман следует за Золя и в том отношении, что причину зла он видит в передаче дурных свойств по наследству. В семью Гофмана случайно приезжает Альфред Лот, бывший товарищ Гофмана. Их пути разошлись. Гофман забыл юношеские мечты и идеалы, Лот остался им верен. Один готовится стать миллионером, другой — бедняк. Один высасывает соки из рудокопов, другой приехал изу-

чать условия их существования. Лот влюбляется в Елену, дочь старика Краузе; она одна поняла и оценила его. Лот решил жениться на ней. Он мечтал о браке с девушкой, обладающей телесным и духовным здоровьем. Лот не желает плодить неврастеников и алкоголиков. Елена, забитая, в ужасной обстановке, среди пьяниц и развратников, ожила при встрече с Лотом. Мысль о союзе с этим человеком, о здоровой и полезной жизни окрылила ее, все ее помыслы сосредоточились на этом браке. И вдруг Лот узнает роковую тайну. Доктор Шиммельфенниг считает своим долгом сообщить ему о той отраве, которою пропитана кровь Елены, о том, что женитьба на ней положит основание новому проклятому роду, и ряд несчастных поколений страшными муками будет расплачиваться за этот союз. Лот убежал из зараженного дома, разбив сердце Елены, которая закалывается охотничим ножом.

Гауптман, как видим, родственен по духу Золя: то же проникновение в природу порока, то же стремление выяснить законы наследственности. Но в драме Гауптмана есть нечто новое. Гауптман — проповедник, пропагандист определенной программы. Свои идеалы он воплотил в лице Лота. Лот — носитель одновременно научного и социалистического духа своего времени, он — исследователь и воин одновременно. Для него наука — не самодовлеющая цель, а средство для выяснения своей активной программы, оружие для борьбы с несправедливостью. В самом альтруизме своем он исходит из эгоизма. Ход его мыслей таков. Он хочет быть счастливым, но для того, чтобы стать счастливым, необходимо, чтобы сначала все люди кругом него были счастливы. Ему для счастья «необходимо не видеть кругом ни болезней, ни бедности, ни рабства, ни подлости». Он может «сесть за стол только последним». Наука, как сказано выше, послужила ему только средством, при помощи которого он научился отличать нормальное от ненормального. «Мне, — говорит он Елене, — было нетрудно додуматься до этого благодаря ходу моего развития, разговору с друзьями, чтению и собственным мыслям». Он понял несообразность всего современного строя. «Несообразно, что работающий голодает, а ленивый живет в роскоши. Несообразно наказывать убийство в мирное время и прославлять его в военное. Несообразно презирать палача, а самим, как это делают все солдаты, гордо разгуливать с привязанным сбоку человекоубийственным оружием — саблей или шпагой. Если бы палач вздумал прогуляться со своим топором, то его, без сомнения, погубили бы камнями». Борьбу со всеми этими несообразностями Лот считает задачей своей жизни.

Но мало сознать зло, необходимо отыскать определенные пути борьбы с ним. Отчасти, путь, который избирает Лот, приближает его к путям, которыми шла социал-демократия. Все общественное зло, как в фокусе, сосредоточивается в отношениях между предпринимателем и рабочим. Еще в детстве Лот был свидетелем факта, который на всю жизнь оставил глубокий след в его душе. Его отец жил рядом с мыловаренным заводом. На этом заводе уже пять лет служил один рабочий, который к концу этого срока начал сильно кашлять

и худеть. Доктор советовал ему бросить работу, которая неизбежно приведет его к чахотке, но у рабочего было восемь человек детей, и он остался. «В один страшно жаркий августовский день, — рассказывает Лот, — он с трудом тащил тачку извести через двор. И как раз смотрел из окна и заметил, что он остановился, закачался и вдруг упал во весь рост на камни» (цитаты везде по «Собранию сочинений Гауптмана» в изд. С. Скирмунта). Его не успели донести до дома — он умер дорогой. Неделю спустя вытащили тело его жены из реки, в которую стекал с завода негодный щелок. «Да, фрейлейн, — заканчивает свой рассказ Лот, — когда вот знаешь все это, как я теперь знаю, так, поверьте, жить спокойно уже нельзя. Простой кусочек мыла, о котором никто на свете ничего не думает, и чисто вымытые, выхоленные руки могут привести в самое мрачное настроение духа». Путь, который избирает Лот, ясен. Он приезжает в тот край, где наживает свои богатства его бывший товарищ, для того чтобы «изучить местные условия». Он хочет спускаться в течение месяца в рудники для изучения производства и затем написать работу «описательного характера» о положении рудокопов. Но в этой работе он намерен коснуться и «тех отношений, которые обусловливают это положение». Несмотря на все эти оговорки и на стремления Лота к полной объективности, Гофман сильно встревожен появлением этого «опасного» человека и просит своего бывшего товарища убраться во-свои.»

Гауптман начал с естественно-научного взгляния на жизнь, но мало-помалу социальный вопрос захватывает его все сильнее. Правда, еще некоторое время Гауптман будет заниматься исследованием современных нервных людей. В «Празднике призыва и рене», как бы в оправдание жестокого поступка Лота, он изображает семью, дети которой происходят от больных родителей. Лот побоялся положить основание больной семье, но такие семьи существуют, и ужасная картина жизни подобной семьи, нарисованная Гауптманом, как бы должна подтвердить, что Лот был прав в своих опасениях. Семейная же драма развертывается перед нами в одной из лучших пьес Гауптмана — «Одиночка». Здесь внучит уже новый мотив, который впоследствии станет преобладающим у автора «Потонувшего колокола». Здесь Гауптман из социального поэта превращается в индивидуалиста. Всего год миновал со времени постановки первой драмы Гауптмана, и носителем своих идеалов вместо социал-демократа, проникнутого жаждой борьбы за благо человечества, поэт выставляет ученого, погруженного в специальную работу, умственного аристократа, наслажддающегося тем, что в этой диссертации «одних источников двенадцать страниц». Иоганн Фокерат разогнал от себя всех своих бывших товарищей, он стремится к высшим научным завоеваниям, ему кажутся вздором и радикальными фразами те идеи, которые он некогда исповедывал вместе с ними. Когда Анна Мар рассказывает о гаршиновском художнике, который бросает живопись и идет в школьные учителя, Фокерат недоумевает. Рабочий котельного завода, скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья,

задыхающийся от усталости, заставил художника Рябинина притти к выводу, что пока существуют такие страдания, преступление делать что-нибудь, что не клонится непосредственно к их облегчению. Художник Браун, единственный из товарищей Фокерата, поддерживающий с ним знакомство, задумывается над гаршиновским рассказом и убеждается, что есть «вещи поважнее», чем картины и диссертации. Но Фокерат остается верен себе, он недоумевает, почему школьный учитель полезнее ученого. Если в лице Фокерата Гауптман хотел создать апофеоз свободной личности, то следует признать, что он неудачно выполнил свою задачу. Фокерат не на высоте положения. Его стремления неясны: в чем заключается значение его диссертации, почему на ее алтарь должны быть принесены многочисленные жертвы, — на эти вопросы трудно ответить. Его превосходство над окружающими не выступает резко и ярко. Он — в конце концов слабый человек, он постоянно нуждается в поддержке, он не может порвать с Брауном, после ссоры с ним готов пойти извиняться и отказывается от этой мысли лишь по настоянию Анны Мар. Его отношения к Анне тоже свидетельствуют о его слабости. Анна лучше его понимала характер этих отношений. «Ведь самая большая опасность в нас самих», — говорит она. Фокерат не выдержал конфликта между своим сердцем и умом, между своими человеческими привязанностями и сверхчеловеческими стремлениями. Он нашел выход в самоубийстве. Вместо гордого индивидуалиста Гауптман создает фигуру неврастеника. Лихорадочная жизнь первого века не представляет благоприятных условий для развития сильных личностей. Как мы увидим дальше, Гауптман удачнее выполнил эту задачу, когда из мира реального он перешел в мир сказок и воспользовался средствами, казалось, погребенного уже романтизма. В первый период деятельности социальные проблемы века интересуют его больше других, страждущее человечество занимает его больше умственных аристократов.

Драма «Ткачи» — лучший продукт этой стороны его духа. Он выбрал местом действия ту сторону, с которой его связывали воспоминания детства и в которой в сороковых годах разыгралась великая социальная трагедия. В двадцатых годах в Силезию двинулось множество иностранных предпринимателей, а с ними явились и льнопрядильные машины, эти страшные конкуренты рабочих. Каждая фабрика, дававшая приют одной тысяче рабочих, пускала с сумою десять тысяч ручных прядильщиков. Конкуренция Англии заставила предпринимателей понизить заработную плату. За кусок полотна, над которым приходилось работать пять-шесть недель по шестнадцати часов в сутки, ткачи раньше получали по десяти талеров, теперь стали получать по шести. Всевозможные налоги и повинности поглощали и этот нищенский заработок. «В мрачной, нездоровой каморке, — рассказывает очевидец тогдашней жизни силезских ткачей, — нет ничего кроме ткацкого станка, полуразвалившейся кровати, прикрытой тряпьем, которое, однако, называют постелью, плохого деревянного стола, скамьи да табурета;

каморка такая тесная, что куча детей копошится в ней, как червяки, и едва находится место для движений, необходимых во время работы, — такая каморка, что стойло у какого-нибудь помещика по сравнению с ней можно назвать пышным залом». Предприниматели не обращали никакого внимания на эту беспросветную нищету. Говорят, что ткачам, жаловавшимся на отсутствие хлеба, один крупный капиталист насмешливо посоветовал пытаться травой, которую они всегда могут найти в изобилии; а другой, в ответ на предложение улучшить положение ткачей, заявил, что он не станет себя беспокоить из-за всякой сволочи. Наконец изголодавшиеся ткачи, доведенные до исступления, стали волноваться. Среди них приобрела популярность песенка: «Кровавый суд в Петерсвальдау», к которой безыменные авторы, певцы своего горя, прибавляли постепенно новые куплеты. Ее пели на улицах, расклеивали по фабрикам, распевали под окнами фабрикантов Цванцигеров, славившихся своей особенной жестокостью. Один из Цванцигеров и выведен Гауптманом в «Ткачах» в лице Дрейсигера. Однажды один из певцов был схвачен, втащен в дом, избит и выдан полиции. Этот факт послужил сигналом к возмущению. 4 июня 1844 года толпа ткачей бросилась в дома фабрикантов, уничтожая мебель, товары, бумаги и пр. При помощи войск удалось подавить восстание озверевших бедняков, бросавших палки и топоры в солдат.

Таковы были события, воспроизведенные в знаменитой драме Гауптмана, который сам был внуком силезского ткача. «Милый отец, — говорит он в посвящении, — твой рассказ о деде, который в юности бедным ткачом, как изображенные здесь, сидел за ткацким станком, послужил зерном моего произведения, и, способно ли оно к жизни, или сердцевина у него гнилая, оно является лучшим, что может дать «такой бедняк, как Гамлет».

«Ткачи» — общественная драма, это драма не индивидуальной, а массовой психологии. Как в шекспирском «Юлии Цезаре» трагизмы сосредоточен на борьбе принципов, на конфликте стихийных стремлений, а не на столкновении страстей или частных интересов, так рабочий вопрос встает здесь во всем своем грозном значении. У Жорж-Санд и Диккенса фабрикант и рабочий еще не осмыслили своего положения, противники еще не пробовали своих сил, еще не вступали в решительный бой. В их отношениях еще много недоразумений, литература еще не осветила во всех деталях этих отношений. Фабрикант еще не укрепился во всех пунктах поля битвы, он оставляет еще многие пункты открытыми, удобными для нападения. Против его могущества еще не поднято знамя восстания. Еще он сам и многие другие верят в его спасительную миссию, еще многие убеждены в возможности паллиативов и частных улучшений. Не таков Дрейсигер в «Ткачах». У него слишком много врагов. На него ополчается история; он чувствует себя в положении полководца, который ведет войну сразу на нескольких фронтах; на него поднимается все прогрессивное, все лучшее в обществе. От него требуется больше искусства, больше ума и энергии. Он на высоте положения. Он знает силу общественного мнения, значение слов

о справедливости и гуманности, и он научился пользоваться ими не хуже передового оратора и публициста. Он знает, что пользуется слишком многим, что слишком много интересов, людей и принципов страдают от его могущества, и этому естественному союзу своих врагов он противопоставляет обдуманную и сложную систему борьбы. Бондерби и Кардонне пугают только конкуренты и рабочие, Дрейсигеру приходится считаться кроме того с судом, с печатью, с общественным мнением, и он предусматривает все, он всегда на чеку, всюду поспевает во-время. У него всегда готовы аргументы против многочисленных обвинений, которые сыплются на него.

Фабриканта обвиняют в том, что он эксплоатирует бедняков. Послушайте, как защищается современный фабрикант. Он не выстает больше напоказ своих преимуществ, как это делал Бондерби, который цинично заявлял, что его гордость в том, что он эксплоататор. Дрейсигер умнее своего предшественника. Он знает, что опасно ссыльаться на свою силу и наглость в оправдание эксплоатации. И он предпочитает прикинуться жертвой, вместо того чтобы открыто кичиться ролью палача. «Что у этого человека (т. е. фабриканта), — говорит он, — есть заботы и бессонные ночи, что он берет на себя громадный риск, о котором у работника нет никакого представления, что у него другой раз голова идет кругом от деления, сложения, умножения и бесконечных вычислений, что он тысячу вещей должен обдумать, сообразить и бороться с конкуренцией не на жизнь, а на смерть, что ни один день не проходит для него без огорчений и убытков, — об этом, небось, молчат!. А какое бремя лежит на фабриканте, сколько народу сосет его и живет им... Нет, вот посидели бы хоть раз в моей шкуре, — в другой бы раз не захотели!» Дрейсигер не только приготовился хорошо к защите, он владеет и наступательным оружием. У его помощников всегда в запасе целый ряд фактов, свидетельствующих о пьянстве, невежестве и неаккуратности ткачей. Дрейсигер умеет нападать на тех, во имя кого нападают на него. Ткачи голодны, но добросовестные и трудолюбивые всегда наработают столько, сколько нужно для сносного существования. Он искусно обходит тот факт, что пьянство и неаккуратность развиваются благодаря притупляющему труду и невежеству. Он умеет каждый факт обращать в аргумент против своих противников. В его кабинете, где ткачи сдают свою работу, восьмилетний мальчик падает без чувств от голода. Он прислан издалека бедняком-отцом, у которого девять детей, а «десятый еще ожидается». Когда очнувшийся малютка шепчет: «есть хо...чу», Дрейсигер бледнеет и быстро прерывает ткачей, расслышавших шепот ребенка, словами: «нельзя разобрать, что он говорит». Дрейсигер понимает значение этого инцидента, он знает, что «какой-нибудь писака уж тут как тут и дня через два могут расписать во всех газетах целую трагическую историю». Дрейсигер при всех велит перенести мальчика к себе на диван, дать ему коньяку. Одного боится Дрейсигер: распорядиться в присутствии посторонних о том, чтобы ребенка накормили. Дрейсигеру неудобно публично удостоить тот факт, что работающие в его деле голодают до бесчувствия.

Он разражается негодящей филиппикой против родителей ребенка: «Это бессовестно. Ребенок как стебелек. Как эти люди могут быть так безрассудны! Навьючили на него два тюка занки, а дороги — добрых полторы мили... А виноватым-то в конце концов останется, конечно, фабрикант... Отец, родители, которые посылают такого ребенка... да, боже упаси, разве они виноваты?! Фабрикант во всем виноват, он — козел отпущения». Бондерби велел бы вышвырнуть бедного мальчугана за дверь; Дрейсигер слишком умен для того, чтобы поступить таким образом. Он тоже по-своему заражен научным духом своего времени. Он признает возмутительный характер того, что случилось, но он ищет ближайшей причины его. Он предупреждает выводы своих противников. Прошли те времена, когда фабрикант опирался только на силу. Теперь он тоже записался в ряды марающей братии, он борется современным оружием, в оправдание своей эксплоатации он исходит из тех же гуманных принципов, как и его противники. Он жесток и неумолим к беднякам, но он никогда не сознается в этом. В его кабинете раздаются мольбы и стоны; там обсчитывают бедняков, стараясь вычесть лишний грош за малейшую неисправность; оттуда безжалостно выгоняют ткачиху, у которой болен муж и которая не смыкает глаз за работой, за то, что она просит вперед несколько пфеннигов. Он сам, Дрейсигер, никогда никому не отказывает; он никогда не произносит слова «нет» в ответ тем, кто обращается к нему с просьбой. Он просто отсылает к своему экспедитору, а экспедитор Пфейффер хорошо знает свое дело и умеет дать надлежащий отпор слишком назойливым просителям. Словом, эксплоатация, прежде открытая и циничная, теперь прикрыта культурною внешностью и красивыми словами. Дрейсигер знает цену внешнему декоруму. Он выжимает у несчастных бедняков лживую клятву, он спрашивает их, может ли работник, знающий свое дело, жить у него без особенной нужды, и забитые, запуганные ткачи дают утвердительный ответ на этот иезуитский вопрос.

Среди многочисленных героев капитала, выведенных в европейской литературе XIX века, Дрейсигер занимает особое место. Автор нарисовал эксплоататора последней формации, культурного, умного и хорошо вооруженного для борьбы. Не только капиталист, но и рабочие обрисованы у Гауптмана иначе, чем у писателей предшествовавшего периода. Перед нами не отдельные типы, с тонко разработанной психологией, а стихийная масса. В ее действиях нет видимой последовательности, но из этого не следует, что эту толпу можно направить в любую сторону. Как ни забиты ткачи, как они ни покорны и ни запуганы, но нарастающий дух протеста прорывается в отдельные минуты, и наблюдатель, более проницательный, чем Дрейсигер, мог бы догадаться о предстоящей опасности. Автор не щадит красок для обрисовки приниженнего состояния ткачей. Их дети пухнут с голода; старики и старухи, еле передвигающие ноги, не разгибают спины до последнего издыхания; здоровые молодые работники и работницы после нескольких лет работы превращаются в скелеты. «А каково смотреть мне на них, — говорит

о справедливости и гуманности, и он научился пользоваться ими не хуже передового оратора и публициста. Он знает, что пользуется слишком многим, что слишком много интересов, людей и принципов страдают от его могущества, и этому естественному союзу своих врагов он противопоставляет обдуманную и сложную систему борьбы. Бондерби и Кардонне пугают только конкуренты и рабочие, Дрейсигеру приходится считаться кроме того с судом, с печатью, с общественным мнением, и он предусматривает все, он всегда на чеку, всюду поспевает во-время. У него всегда готовы аргументы против многочисленных обвинений, которые сыплются на него.

Фабриканта обвиняют в том, что он эксплоатирует бедняков. Послушайте, как защищается современный фабрикант. Он не выставляет больше напоказ своих преимуществ, как это делал Бондерби, который цинично заявлял, что его гордость в том, что он эксплоататор. Дрейсигер умнее своего предшественника. Он знает, что опасно ссыльаться на свою силу и наглость в оправдание эксплоатации. И он предпочитает прикинуться жертвой, вместо того чтобы открыто кичиться ролью палача. «Что у этого человека (т. е. фабриканта), — говорит он, — есть заботы и бессонные ночи, что он берет на себя громадный риск, о котором у работника нет никакого представления, что у него другой раз голова идет кругом от деления, сложения, умножения и бесконечных вычислений, что он тысячу вещей должен обдумать, сообразить и бороться с конкуренцией не на жизнь, а на смерть, что ни один день не проходит для него без огорчений и убытков, — об этом, небось, молчат!.. А какое бремя лежит на фабриканте, сколько народу сосет его и живет им... Нет, вот посидели бы хоть раз в моей шкуре, — в другой бы раз не захотели!» Дрейсигер не только приготовился хорошо к защите, он владеет и наступательным оружием. У его помощников всегда в запасе целый ряд фактов, свидетельствующих о пьянстве, невежестве и неаккуратности ткачей. Дрейсигер умеет нападать на тех, во имя кого нападают на него. Ткачи голодны, но добросовестные и трудолюбивые всегда нарабатывают столько, сколько нужно для сносного существования. Он искусно обходит тот факт, что пьянство и неаккуратность развиваются благодаря притупляющему труду и невежеству. Он умеет каждый факт обращать в аргумент против своих противников. В его кабинете, где ткачи сдают свою работу, восьмилетний мальчик падает без чувств от голода. Он прислан издалека бедняком-отцом, у которого девять детей, а «десятый еще ожидается». Когда очнувшийся малютка шепчет: «есть хо...чу», Дрейсигер бледнеет и быстро прерывает ткачей, расслышавших шепот ребенка, словами: «нельзя разобрать, что он говорит». Дрейсигер понимает значение этого инцидента, он знает, что «какой-нибудь писака уж тут как тут и дня через два могут расписать во всех газетах целую трагическую историю». Дрейсигер при всех велиит перенести мальчика к себе на диван, дать ему коньяку. Одного боится Дрейсигер: распорядиться в присутствии посторонних о том, чтобы ребенка накормили. Дрейсигеру неудобно публично удостоверить тот факт, что работающие в его деле голодают до бесчувствия.

видит причину зла не там, где она действительно скрыта. Прежние фабриканты верили в бога не больше нынешних. Но наступил момент, предсказанный Марксом. Наступил момент, когда заработка перестает охранять рабочего от смерти. «Не все ли равно мне, — говорит Беккер, — за станком с голоду изыхать или в канаве». Не пропаганда смутьянов, а это ясное сознание неизбежной гибели воспламеняет ткачей и вызывает восстание. В этом неизбежном конфликте все значение гауптмановской драмы. Ни Дрейсигер, ни ткачи не могут предотвратить столкновения. Причины конфликта лежат вне частных усилий; они коренятся в самых условиях капиталистического производства. Это — столкновение, вытекающее неизбежно из противоположности классовых интересов. Ни Диккенс, ни Жорж-Санд никогда не ставили так ясно и определенно вопроса. Гауптман своей драмой положил конец иллюзиям романистов, как классовая борьба — мечтам утопистов. Сен-Симон и Оуэн не могли больше рассчитывать на успех после Маркса, а сентиментальные рабочие Диккенса — после «Ткачей». Гауптмана обвиняли в том, что в его драме нет героя. Фридрих Шпильгаген отвечал обвинителям: «Вы ищете героя. Я нашел его. Этот герой — нужда» (P. Schlenther, цит. соч., стр. 145). «Ткачи» были поставлены в первый раз в Берлине 25 сентября 1894 года и в следующие три года выдержали более двухсот представлений. Интерес к пьесе возрастал с каждым днем благодаря тому, что она сделалась предметом ожесточенных споров, дававших постоянно новую пищу вниманию публики. Министр фон-Келлер выступил в прусском ландтаге с речью против тенденций пьесы, из провинции то и дело приходили известия о запрещении «Ткачей» полицейскими властями, — словом, правительство приняло все меры для того, чтобы еще усилить и без того неотразимое впечатление, произведенное замечательной драмой Гауптмана.

В конце восьмидесятых годов в Европе начинается кризис натурализма. Возникает реакция против культа масс в пользу аристократической личности, с одной стороны, а с другой — реакция против научных методов в литературе в защиту фантастики, «свободы творчества», старых романтических богов. Самым ярким выражением первого течения было ницшеанство, второго — символизм.

ОТДЕЛ ШЕСТОЙ

Ницшеанство и символизм. Ибсен. Метерлинк.

XX.

Ницше и немецкое общество. — Сверхчеловек. — Отношение Ницше к демократии и к идеи равенства. — Мораль господ и мораль рабов. — Отношение к женщине. — Отголоски ницшеанства в литературе. — Фальк в романе Пшибылевского «Homo Sapiens». — Магда в «Родине» Зудермана. — Мастер Гейнрих в «Потонувшем колоколе».

Немецкое общество, в котором философия Ницше получила широкую известность в девяностых годах, не раз до Ницше увлекалось гордыми проповедниками необузданного индивидуализма. Мятежные гении эпохи *Sturm und Drang*'а с беспорядочной энергией опровергали авторитет и традицию, требовали безграничного простора для развития человеческой личности, презирали и ненавидели общественные оковы. Но лишь у немецких романтиков можно встретить ту «свободу» нравственных воззрений, которая нашла такое блестящее обоснование в парадоксальной книге Ницше. Разве автор книги «По ту сторону добра и зла» не подписался бы под следующими словами Фридриха Шлегеля: «Первое правило нравственности — это восстание против положительных законов, против условий порядочности. Нет ничего глупее моралистов, когда они упрекают вас в эгоизме. Они безусловно неправы: какого бога может чтить человек кроме того, кто является его собственным богом». Разве греза о сверхчеловеке уже не обрисовывается в другой фразе того же автора: «Настоящий человек будет все более и более превращаться в бога. Быть человеком и превращаться в бога — два равнозначащие выражения» (D-r Hans Landsberg, *Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur*, Leipzig, 1902, стр. 57).

Философия Ницше не явила в готовом виде, как Афина из головы Зевса. Она подготовлялась в течение всего XIX века. В то время как демократическая идея совершила свои завоевания и эгоистические стремления личности отступали перед интересами масс, в сердцах «умственных аристократов» кипело возмущение против «нивелирующих» тенденций века; их ум не мог помириться с демократическими стремлениями, они требовали подчинения со стороны слабых и не хотели отказаться от своего первородства. В 1845 году вышла книга Макса Штирнера: «Der Einzige

und sein Eigentum». В этом сочинении можно найти главные идеи автора «Заратустры», и притом эти идеи выражены почти так же ярко, как и в творениях Ницше (А. Лихтенберг, Философия Ницше, пер. под ред. Неведомского, стр. 215). Таким образом, за сорок лет до Заратустры другой пророк ополчался уже на религию сострадания и идею равенства; но накануне 1848 года подобная проповедь не могла иметь успеха, имя Макса Штирнера осталось в тени, и только в наши дни появление Ницше заставило вспомнить об его забытом предшественнике.

Самого Ницше Германия встретила враждебно; общество не хотело больше видеть на сцене «героев», с тех пор как Маркс объявил, что не гений и деяние одного, а масса и экономические отношения определяют ход всех событий. Старшее поколение девяностых годов обрушилось на безнравственного философа, который, по выражению Вильгельма Иордана, уничтожил все, что еще оставалось «от веры в честь, в ценность и обязанности человека». Вильбранд (в романе «Die Osterinsel», 1895. См. Hans Landsberg, там же, стр. 38 и 39), плохо поняв Ницше, в одном своем произведении дал сверхчеловеку в руки перо публициста и с тайным наслаждением изображал, как рушились планы философа Адлера, бежавшего на уединенный остров и мечтавшего основать там страну нового человечества. «Христианство — великое наше несчастье! — восклицает ницшеанец Адлер. — Оно превращает мир в госпиталь для ничтожных, больных и слабых, оно желает всех нас сделать их братьями. Оно поет нам песню о долине плача, вместо того, чтобы укреплять в нас жизненные силы, земное стремление к созидательной работе! Буддисты и пессимисты, уничтожающие мир, являются, когда народы утрачивают здоровую грубую силу, стареют и умнеют. Человечество желает итти вперед. Это не сон, не греза!»

Попытки Адлера терпят фиаско. Смертью расплачивается за ницшеанскую «мораль господ» и герой шпильгагенского романа «Faustulus». Он женится на дочери коммерции советника. Но для достижения этого счастья ему приходится разбить сердце соблазненной им простой рыбачки; его постигает справедливая кара: он гибнет от руки ее жениха. Швейцарский писатель Видеман выступил против Ницше с драмой, которая носила название капитального произведения философа: «По ту сторону добра и зла». Видеман выводит героя, долго изучавшего историю княжеского рода Малатеста ди Римини. Эти занятия заставили его увлечься моралью эпохи Ренессанса, принципом господства силы, стремлением отыскать самого себя. Один из родственников героя выражает основную мысль драмы: «Разве новому человеку *fin de siècle*'я нужен человек эпохи Ренессанса, какой-нибудь Маккиавелли, для возведения в теорию безграничного эгоизма, царящего в наше время? Об этом твердят наши собственные поэты и философи, которые вот уже целое десятилетие стараются установить нравственный мир на основах силы и слабости вместо прежних основ добра и зла. Они называют это переоценкой морали, точно драгоценнейшие бриллианты человеческого рода можно разменивать подобно ходячей монете»

(Landsberg, там же, стр. 41). Герой возвращается в конце концов к старым воззрениям благодаря сну; он возвращается к истинам, которыми в течение веков держались нравственные устои человечества, и вновь познает, что истинный героизм таится в глубине доброго сердца.

Так встретило Ницше старшее поколение, воспитавшееся на демократических идеях средины века, отдававшее свои силы и дарования на служение эксплуатируемому и страдающему человечеству. Газеты и журналы кричали об опасности нового учения и предостерегали молодежь от «обаяния» проповеди, так много говорившей «горячим сердцам» и беспокойным умам.

Проповедь Ницше была проповедью индивидуализма и аристократизма, но не того аристократизма, который провозгласили романтики, а аристократизма нового, родившегося после столетия, исповедывавшего культ масс, предъявлявшего к личности строгие требования, возлагавшего на эту личность ответственность за происходящее. Сверхчеловек Ницше жесток и не знает сострадания, он не любит толпы и презирает ее, он стремится к самоопределению и выше всего ценит собственную личность, но он не эпикуреец, он много страдает. Самое одиночество его было плодом страстных исканий истины, плодом мучительной думы о ней. «Величие человека заключается в том, что он — мост, а не цель; человека можно любить именно за то, что он — переход и гибель» (Fr. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig, 1902, стр. 16). «Я люблю того, кто трудится и думает над тем, чтобы построить дом сверхчеловеку и приготовить ему землю, животных и растений; ведь так поступая, он хочет своей гибели» («Also sprach Zar.», стр. 16). Подобно тому как человек с презрением смотрит на обезьяну, так некогда сверхчеловек будет с презрением смотреть на человека. Таким образом, новый аристократ — не аристократ недавнего прошлого, любящий только свои привилегии, но забывший свои обязанности. Заратустра подвергает строгому допросу всякого, кто вступает на этот путь. «Ты хочешь ити путем своей печали, который есть путь к себе самому? Так покажи мне, что у тебя есть право и сила на это. Танцуй ли в тебе новая сила и новое право? — первое движение? — само собою катящееся колесо? Сколько честолюбцев тянетя ввысь. Докажи, что ты не принадлежишь к ним» («Also sprach Zar.», стр. 91). Заратустра нет дела до того, от чего свободен человек, ему важен вопрос, для чего он свободен («Also sprach Zar.», стр. 92). Он любит того, кто приносит себя в жертву земле для того, чтобы она стала когда-нибудь владением «сверхчеловека» («Also sprach Zar.», стр. 16). Человек должен быть укротителем самого себя, властителем своих чувств, господином своих добродетелей («Also sprach Zar.», стр. 102). Ницше ненавистен демократический век.

«Смотрите! я покажу вам *последнего человека*, — говорит Заратустра. — Что такое любовь? Что такое творчество? Что такое стремление? Звезда? — спрашивает последний человек и моргает глазами. Земля стала маленькой, и по ней скачет последний человек, делая все маленьким. Его род неистребим, как земляные блохи;

последний человек переживает всех. Мы нашли счастье! — говорят последние люди, моргая глазами. Они ушли из стран, где жизнь сурова, потому что им необходимо тепло. Еще любят соседа и прижимаются к нему, потому что тепло необходимо» («Also sprach Zar.», стр. 19—20). Наступает царство застоя и мещанского покоя. Нет ни богатых ни бедных, — и то и другое слишком обременительно. Ссоры еще возникают, но люди спешат примириться, потому что ссоры расстраивают желудки. Торжество равенства, утверждает Ницше, знаменует гибель всего выдающегося,двигающего вперед. Счастье толпы—счастье лени и тупости. Жизнь является источником наслаждения, но этот источник отравлен, если к нему прикасаются нечистые уста толпы. «Я, — говорит Заратустра, — однажды спросил себя и почти изумился вопросу своему: как? неужели и толпа нужна для жизни?» Отвращение дало ему силы и крылья, унесшие его ввысь, к источнику наслаждения, к той жизни, к которой не прикасается толпа («Also sprach Zar.», стр. 141—142). Никогда еще аристократизм не забирался на более неприступные высоты, не ограждал свою кастовую неприкословенность более высокой стеной от остального человечества.

Философия Ницше — антидемократическая философия. Как всякое учение, оторванное от жизни, говорящее об идеалах, чуждых современности, она обречена на кратковременное существование. Та самая масса, которая стоит вне ницшеанского учения, дает рост и жизненную силу идеям. Только кровное родство с массами может обеспечить духовное бессмертие мыслителю. Успех Ницше, это—последняя яркая вспышка индивидуализма перед окончательным торжеством общественного начала. Отсюда — жестокая мораль этого учения.

Среди бесчисленных теорий морали Ницше намечает два основных типа морали: мораль господ и мораль рабов. Нравственные ценности, говорит Ницше, всегда или устанавливались господствующим племенем, или же эти ценности устанавливали покоренные, рабы и зависимые всех ступеней (Fr. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, 1894, стр. 243). Сильные создавали особую мораль; они считали добродетелью силу и могущество. Они чтили все суровое и жестокое и были далеки от той морали, которая в сострадании, в деятельности на пользу других видит проявление нравственного чувства. Они смеялись над беспомощностью (*Selbstlosigkeit*), им нечестиво сострадание («*Jenseits von Gut und Böse*», стр. 245). Иная мораль рабов. Они выдвинули и прославили те качества, которые служат к облегчению участия страждущих: сострадание, терпение, щедрое, отзывчивое сердце они провозгласили добродетелями, потому что эти качества были для них самыми полезными свойствами и почти единственным средством вынести гнет существования. Таким образом, мораль рабов есть в сущности мораль пользы. Тогда-то и возникло прославленное противопоставление между добром и злом. Злом прозвали все страшное, сильное,— говорит Ницше. Согласно морали рабов, «злой» внушает страх, тогда как мораль Господ учит, что именно «хороший» внушает и желает внушать страх.

Это учение о морали как нельзя более гармонирует с учением о сверхчеловеке и с аристократизмом Ницше. На принципе сострадания и на религии гуманности основаны демократические тенденции нашего времени. Ницше утверждает, что господствующая мораль нашего времени есть мораль «рабов, а не господ». Он обрушивается на идеи сострадания. Сочувствовать ближнему и жалеть его значит презирать его. «Видя страдающего человека, — говорит Заратустра, — я стыдился за него же, а помогая ему, я наносил удар его гордости». Сострадание делает воздух душным для всех свободных душ («Also sprach Zar.», стр. 273). Любовь к ближнему есть эгоизм: «Я, — говорит Заратустра, — предпочитаю бегство от близких и любовь к дальним» («Also sprach Zar.», стр. 88).

Этим высокомерием по отношению к слабому, этим глубоким убеждением в том, что мир должен принадлежать сильному, проникнуты и воззрения Ницше на женщину. Как ни стараются некоторые биографы (Лихтенберже, там же, стр. 11, 12 и сл.) смягчить жестокие суждения Ницше о женщине, глубокое презрение к слабому полу, лежащее в основе этих суждений, не может ускользнуть от слушателей Заратустры. Ницше ненавистна всякая попытка женщины эмансипироваться от традиционной роли игрушки и куклы. Если женщина чувствует склонность к науке, то она страдает, по словам Ницше, ненормальными отклонениями в половом отношении. Уже бесплодие женщины располагает ее к мужским вкусам («Jenseits von Gut und Böse», стр. 107). Слишком долго в женщине скрывалась раба и тиран. Поэтому женщина неспособна к дружбе, ей ведома только любовь. Любовь женщины соединяется с несправедливостью и ослеплением ко всему, чего она не любит. Женщины — еще кошки и птицы, в лучшем случае — коровы («Also sprach Zar.», стр. 82). Счастье мужчины выражается в словах: «я хочу». Счастье женщины: «он хочет». Мужчина должен воспитываться для войны, женщина для отдыха воина. Единственное назначение женщины — деторождение. Она должна быть игрушкой, чистой и красивой. Она должна, как брильянт, блестать добродетелями еще несуществующего мира. Она должна повиноваться мужчине. Мужчина — повелитель, но дело женщины принести себя в дар своему повелителю («Also sprach Zar.», стр. 95—98).

Такова мораль этой философии. В эпоху беспримерного развития социальных стремлений, среди проповеди равенства и человеческой солидарности она призывает к гордому одиночеству, утверждает власть избранных и создает идеал человека, отречившегося от общественных интересов. Среди могучего движения в пользу обездоленных и угнетенных она требует бессердечия и равнодушия, провозглашает эгоизм качеством избранных. Выбрасывая за борт те добродетели, которые он считал свойствами слабых, Ницше отнимал у человечества лучшую гарантию культурного существования и превращал землю в арену кровавой борьбы, в густой лес, населенный хищными зверями. В эпоху, когда женщина вместе со всеми угнетенными выступила на защиту своих человеческих прав, Ницше требовал узаконения ее бесправия, закрывал глаза на то, в чем

первые героини и мученицы женского освободительного движения убедили самых упорных скептиков, и продолжал твердить, что сама природа отвела женщине более узкую сферу, чем мужчине. Он разрушил старый мир отношений, но не пощадил и того, что служило залогом лучшего будущего. Вот почему ему, по справедливому замечанию Галльвица (Hans Gallwitz, Friedrich Nietzsche, Drezd. u. Leipzig., 1898, стр. 183), не удалось снова построить этот мир. Его постигла странная судьба: вечно борясь против течения, он был подхвачен течением моды и стал любимцем тех «слишком многих» (Vielzuviehen), одобрение которых он так презирал (Theobald Sigler, Fr. Nietzsche, Berlin, 1900, стр. 202).

«Н о т о С а р i e n s» Пшибыльского появился на немецком языке в 1895 году. Фальк — сверхчеловек в ницшеанском вкусе. «Я есмь я и в то же время собственный мир, и мне нет дела до того, соглашаются ли со мною, или нет», — говорит о себе Фальк (русск. пер. в изд. «Скорпиона»). Он любит «смелые натуры, могучие, сильные, которые все разрывают, топчут и идут туда, куда влекут их инстинкты; внутренняя, великая святыня человечества, это — сильные, могучие инстинкты». Он любит этих «благородных людей», у которых «достаточно мужества и достоинства, чтобы следовать своим инстинктам». Он бесконечно презирает «слабых моралистов, рабов, которые не смеют обладать инстинктами». Он не хочет демократии: «она нивелирует и опошляет человечество, делает его грубым и погружает в хозяйствственные интересы». С торжеством демократии настанет «царство лавочников, клеонов, кожевников и мужиков, которые ненавидят все прекрасное, все стоящее выше их». Он не хочет, чтобы «все плебейские инстинкты были направлены против вышестоящего». И в то же время он сочувствует социал-демократии, он раздает свои деньги для устройства стачек и для пропаганды революционных идей. Но он делает это скорее для забавы, чем из серьезных побуждений, потому что «жизнь его слишком мало интересует». Он экспериментирует, как предполагает один из его товарищей, ему хочется эстетических ощущений.

И гордые порывы Фалька разрешаются бесчестными романами и удовлетворением своей похоти. Он отбивает невесту у друга, и последний пускает себе пулю в лоб. Он совершает свой жестокий поступок не без колебаний. Он страдает за своего друга, он пробуетбежать от Изы, но возвращается к ней снова. Он женится на Изе и в то же время не порывает связи со своей любовницей Яниной и забывает приятеля. Его похоть не знает пределов. Его страсть к Изе возникла мгновенно: «Вдруг охватило его желание, как будто облако, заволокло его мозг и помрачило все мысли. Он чувствовал ее руку на своих губах. Чувствовал, как теплота ее тела разжигала его кровь, чувствовал, как звук ее голоса ласкающей волной плыл по его нервам». Он танцует с нею на балу. «Кровь сразу бросилась ему в голову, когда он прижал к себе ее стройное тело. Его схватил и понес какой-то водоворот. Чувствовал, что они срослись, что она стала частью его души, и он в бесконечном упоении несется вокруг самого себя, с собою вместе». Свое животное чувство он оправдывает

ницшеанскими доводами, поет панегирики инстинкту и заглушает голос совести. Не его вина, что он встретил женщину, которая ему «так знакома», — знакома больше, чем его другу. Разве он знает, почему он старался быть интересным, зачем завлекал ее. «Великое «Agens» завело пружины таким образом, что колеса неизбежно должны катиться в том, а не в ином направлении».

Через год после женитьбы на Изе он приезжает на короткое время к себе на родину и здесь «мимоходом» соблазняет «маленьку» Марит. Один за другим разбивает он традиционные принципы, которые свято чтила эта девушка, воспитанная на началах нравственности и религии. Она бессильна бороться с ним, хотя сопротивляется до последней возможности. «Я ухожу, — говорит Фальк, — я оставляю тебе свою мораль, свою веру, свою девственность и избавляю тебя от так называемого греха». Она молит его остановиться и становится его жертвой. Она узнает, что он женат, и благочестивая девушка находит в самоубийстве избавление от угрызений совести. И совершив это преступление для удовлетворения своей минутной прихоти, он снова находит оправдание себе, варьируя слова Заратустры: «Я — природа, я разрушаю и даю жизнь. Я шагаю через тысячи трупов, потому что я должен! И я зарождаю жизнь через жизнь, потому что я должен! Я — не я. Я — это вселенная, природа, — или кто бы то ни был, — ты вечная глупость, вечная насмешка! Я совсем не человек. Я — сверхчеловек: бессовестный, жестокий, прекрасный и добрый. Я — природа: у меня нет совести, у нее также нет ее... у меня нет жалости, у нее также нет ее... Да, я — сверхчеловек». Ницше требовал от сверхчеловека власти над своими инстинктами. Фальк упростил эту философию; он из свойств сверхчеловека заимствовал только те, которые открывали беспредельный простор грубым инстинктам его природы.

Когда дело коснется Изы, в нем просыпается деспот, человек прошлого, верный раб традиционной морали. Совесть Изы не была чиста перед Фальком. В минуту отчаяния, колеблющаяся между своим женихом, которого она жалела, и Фальком, которого любила, она уступила безумному порыву своего жениха, чтобы убедить его в своей любви. С холодною хитростью искусного сыщика Фальк выпытывал у нее ее тайну, и, сам обманывая ее на каждом шагу, он не мог всю жизнь простить ей ее невольного преступления. Он чувствует безумное желание «бросить эту женщину на землю, топтать ее ногами, исколотить своими кулаками». Он, так вдохновенно говоривший ей о свободной любви, приходит в бешенство при одной мысли, что она принадлежала другому; он, проповедывавший безграничное право инстинкта, чувствует, что «грех» Изы превратился для него в какой-то нарост с длинными отростками, которые «всасываются в каждую пору его души, с возрастающею яростью втихмистаются в каждое отверстие и пропитывают весь организм этим страшным ядом». Он, обвинявший в убийстве маленькой Марит не себя, а природу, которой «угодно было избрать его орудием убийства», — он не в силах теперь противостоять полету своей фантазии. Она разыгралась, она разрастается, как девственный

лес, становится «острой и ядовитой, как стрела индейца, изобретательной, как Эдисон, неутомимой, как Сократ». Он почти физически ясно представляет себе картину падения Изы, и его страданиям нет предела. Таков этот ницшеанец с земными слабостями и с софистической логикой. Он умеет искусно пользоваться учением о морали господ, каждый новый роман свой, каждую пошлую интригу он умеет оправдать по-новому, с новыми доказательствами, новыми психологическими тонкостями.

История Фалька — не только история того пути, по которому двинулись ницшеанцы известного типа: она изображает и печальный конец этих людей, пытавшихся освободиться от веками установленной морали. Его начинают терзать призраки его жертв. Он встретил однажды отца Марит и почувствовал толчок, точно в него ударила молния, — он услышал возглас старика: «Убийца!» Старик хотел броситься на него, но он во-время оттолкнул его. «С того времени это явилось... Есть что-то в душе, до чего не следует дотрагиваться, иначе человек делается сам не свой». Старик вскрыл это в душе Фалька, и с тех пор «она сочится кровью, не переставая». Он ищет смерти и кончает свою жизнь почти полным безумием.

Товарищ Фалька объясняет ему причины постигшей его катастрофы: «Вы вот теперь в отчаянии, умираете от тревоги и беспокойства, а почему? Потому что вы подошли к неприятному половому конфликту. Милый Фальк, есть страдание совершенно иное, которого вы не чувствуете, которое чувствует лишь тот, кто слился в одно со всем человечеством, в чьих жилах переливается целый ад страданий. Я знаю, что для вас не существует человечество. Душа ваша слишком мала, чтобы объять весь свет. Сердце ваше бьется только для ваших жен, возлюбленных и детей... К чему сводится ваша свод законов? Не пожелай жены ближнего твоего, не укради и не убий! К чему свелась ваша религия? Чтобы после трудов, обжорства и пьянства здесь, на земле, обеспечить вам спокойное место для пищеварения на том свете... Что такое ваша философия?.. Я читал вашего Штирнера, Ницше. Все это ложь, низкая, мелкая ложь. Нужно было устраниТЬ все великое, все трудное, и любовь, и страдание, и жертву, и человечество, и бога, потому что все это мешало вашему пищеварению. Жертву надо было представить смешной, потому что жертвовать собой так бесконечно трудно, потому что это стоит такой борьбы и отчаяния. К чему свелась ваша жизнь? К распутству и половой похоти». Эта жестокая критика фальковского ницшеанства хорошо выражает ту мораль, которая вытекает из гордой философии Заратустры. Фальк понял, что в его жизни не было ничего высокого и сверхчеловеческого, что он жалок и ничтожен перед теми, кто отдает свои силы общественному служению, чья деятельность согрета верой и любовью. «Это так странно, — говорит Фальк одному из членов социал-демократической партии, — что именно вы, вы — нивелировщики, вы — сострадатели, сверхчеловеки. Вера, любовь дают вам такую силу, мощь. А я? Я человек пытывающий. Я последний человек».

Через два года после «Homo Sapiens» появился другой роман

того же автора, «Satans Kinder», «Дети сатаны» — анархисты. Это тоже своего рода ницшеанцы; их цель — разрушение, уничтожение всего, что поддерживает власть и собственность. Их глава — Годон, пророк Сатаны. Он собирает вокруг себя всех потерянных. Около него группируются проститутки, разные неудачники, — словом, все либо выброшенные, либо сами бежавшие от общества. Они образуют естественный союз, они действуют заодно даже тогда, когда ничего не знают друг о друге. Роман полон преступлений; это — действительно царство сатаны. Такие разнообразные формы приобретало ницшеанство в Германии.

Немецкая литература девяностых годов выводила на сцену не только ницшеанцев, но и ницшеанок. Странно соединять с именем Ницше понятие о сверхженщине. Автор «Заратустры» отводил женщине пассивную и унизительную роль в процессе созидания совершенного человечества. Но с Ницше случилось то, что нередко повторялось в истории человеческой мысли: он «созидал» там, где хотел разрушить, и разрушал там, где стремился к созиданию. Фальк усвоил разрушительную часть его философии и прошел мимо ее «творческих», «созидаательных» принципов. Магда (Зудерман «Родина», рус. пер. в изд. С. Скирмуита) не только сумела порвать традиционные оковы, в которые заключила женщину немецкая добродетельная буржуазия: Магда покоряет себе окружающих и создает вокруг себя новое царство, новый мир, где она является вождем и законодателем. «Там все принято, что я делаю, — говорит она отцу, — потому что так делаю я». Знаменитой певицей вернулась Магда в родительский дом, откуда она много лет тому назад бежала робкой девочкой, спасаясь от мелких интересов этой филистерской семьи, от ее условной морали. Магда вернулась гордой и самостоятельной. Подобно Заратустре и Фальку, она восклицает: «Я — я! и не хочу себя ронять». На увещания пастора, склоняющего ее оставаться в родительском доме, она отвечает: «Если бы вы, г. пастор, имели понятие, что значит жить полною жизнью, что значит напрягать все силы, искупать каждую вину, что значит достигать высоты и ею наслаждаться, вы сами себе показались бы смешным в этой пастырской беседе». Она усвоила все отличительные черты истинного сверхчеловека. Она чувствует в себе влечение порабощать своим пением. Она поет или живет — для нее это одно и то же — так, что «каждый должен хотеть только того, чего хочет она». Она заставляет любить и страдать, и ликовать, и рыдать заодно с собой; она жестока с тем, кто вздумает противиться. «Я, — говорит она, — покорю его песней, порабощу, низвергну, пока он не станет рабом, игрушкой в моих руках». Она близка к ницшеанской морали, к морали господ: «мы должны быть грешны, если хотим вырасти; стать выше своих грехов — это выше той чистоты, которую вы проповедуете», — говорит она пастору. Магде приходится сделать тот шаг, который является самым опасным испытанием на пути в сверхчеловеческие высоты: ей приходится заглушить в себе чувство сострадания, смотреть спокойно на муки близких и дорогих людей и даже перешагнуть через труп отца; ей предстоит

разбить счастье многих для того, чтобы отдаваться влечению своих инстинктов и желаний. И Магда колеблется; она готова подчиниться требованиям, принести свою жизнь в жертву морали. А когда от нее требуют, чтобы она бросила своего ребенка, в Магде снова просыпается гордый и независимый человек. Она отказывается. «Пред кем я согрешила? Я была свободная птица... Я давно уже принадлежала к разряду тех созданий, которые без посторонней помощи, как мужчины, завися только от труда рук своих, толкуются на свете... Так если вы предоставляете нам право голодать, — а я голодала, — почему же отказываете вы нам в праве любить, как мы умеем, и в праве на счастье, как мы его понимаем».

Магда, подобно Фальку, усвоила только выгодные стороны ницшеанской философии. Они оба восприняли из нее глубокую ненависть к господствующей морали и страстный порыв к освобождению своей личности. Но они оба придали своим стремлениям эвдемонистическую окраску, которой нет в проповеди Заратустры. И Фальк и Магда в конце концов бессознательно жаждут только счастья. Они оба страдают, но оба тяготятся своими страданиями и стремятся к избавлению от них. Сверхчеловек Ницше — добровольный и сознательный страдалец. Он не бежит страданий, он знает, что они неразлучны с его «миссией», и не отказывается от них. Ни у Фалька, ни у Магды нет цели, лежащей вне их собственного «я». Истинно ницшеанский индивидуализм находил известное оправдание именно в существовании такой цели. В реальном мире не может быть такой цели. Вот почему ницшеанские герои в немецкой литературе девяностых годов лишены положительных, определенных «идолов». Отречившись от господствующей морали, стараясь подавить в себе чувство любви и сострадания, — словом, подготовляя в себе сверхчеловека, они не знают затем, куда направить свои силы или направляют их совсем не туда, куда звал Заратустра. Грэза о сверхчеловеке — миф, и только мифический сюжет, сказка, представлялся удобной формой, чтобы показать сверхчеловека в моменты его созидающей деятельности, а не разрушительной деятельности.

«Потонувший колокол» Гауптмана (русск. пер. К. Бальмента, в изд. С. Скирмунта) появился почти одновременно с романом «Homo Sapiens» и обозначил окончательный поворот в миросозерцании Гауптмана. Мастер Гейнрих работал «без отдыха и весело»; он отлил более ста колоколов. «На сотни башен голосом протяжным» они пели, гудя хвалу своему творцу и «проливая его души живую красоту над деревнями, селами, полями». Его последнее создание должно было достойно увенчать все его прежние работы; вновь отлитый им колокол снискал ему уважение сограждан «своим прозрачным звуком». Но злой дух погубил работу великого мастера: колокол упал и навсегда погрузился в волны в тот самый момент, когда его везли в горах, чтобы повесить на колокольню. Сам мастер Гейнрих разбился. Но здесь, в горах, ему явилась дивная фея Рautendelейн, и с тех пор он переродился. Он понял ничтожество своего прославленного создания, он понял, что его колокол хорош лишь для долин, а «не для царства

гор». Ни поклонение окружающих, ни уверения жены, ни речи пастора, — ничто не могло переубедить мастера Гейнриха, почувствовавшего в себе новые силы: «Он для долин, он не для гор высоких. Об этом знаю только я один. Об этом пастор ничего не знает». Он задается сверхчеловеческой задачей. Он хочет создать новый колокол: «в звуке труб его громовых потонут звоны всех колоколов, и, в ликованье гулком возрастая, он миру возвестит рожденье дня». Мастер Гейнрих не хочет больше служить долинам: его не удовлетворяет большая оценка их обитателей; подобно Заратустре, он отыскал новые критерии, неведомые и непонятные обыденной массе. С тех пор как он побыл среди высот, его дух беспрестанно стремится вновь к заоблачным вершинам. Горы — это та сторона, где он увидел сверхчеловека, долины — это современная земля, куда он привнес весть о нем. Этим сказочным сюжетом поэт избавил себя от необходимости более точно определить задачи и стремления мастера Гейнриха. Тот колокол, о котором грезит Гейнрих, воплощает собою идеал художественной творческой натуры.

Но аллегорический характер драматической сказки дал возможность поэту показать все перипетии борьбы, изобразить преграды, лежащие на пути к осуществлению возвышенных стремлений. Мастер Гейнрих — творец по природе; он создает то, чего еще не было и нет, чего даже нельзя определить; он называет свое будущее создание колоколом, но в действительности он знает, что творит то, «чему нет названия и что само должно себе названье дать». Он находится в состоянии неясного, но сладостного предчувствия окончательных результатов своей работы:

Мой звон в певучих страстно-нежных звуках
Сквозь воздух блещет звонкою игрой, —
В груди у всех, звенья, дрожит рыданье
От боли наслажденья: это — песня
Погибшая, забытая, родная,
Восставшая из ясной дали детства,
Найденная в глубоком роднике
Прозрачных сказок, — ведомая всем,
Но до сих пор не спетая ни разу.
И чуть она начнется, тихо, тайно,
То выражая муки соловья,
То воплощая нежный смех голубки,
В сердцах у всех внезапно вспыхнет лед
И вскроется, — и ненависть, и скорби,
И бешенство, и мрак тоски, и пытки
Растают в ласке теплых, теплых слез.

Мастер Гейнрих близок к идеалу Заратустры, потому что он умеет для осуществления своего идеала быть жестоким. Построив свою мастерскую в горах, он покинул там, в долине, жену и детей, и даже увещевающий его пастор, поминутно напоминающий о кротости и прощении, возмущен его «чудовищной жестокостью», тем равнодушием, с каким мастер Гейнрих принимает весть о страданиях брошенной семьи. Он с радостью осушил бы их слезы. «Но это невозможно, — восклицает Гейнрих. — Размыслия в часы тоски, я вижу это ясно: мне не дано уменьшить эту скорбь. Я — весь любовь,



Гергард Гауспман

я обновлен любовью, но от моих богатств избытком светлым я не могу с ней, скудной, поделиться, мое вино ей будет жечь и яд. И тот, чьи руки — кости хищной птицы, как может он ласкать лицо ребенка, когда он плачет».

Мастер Гейнрих презирает толпу, и толпа ненавидит его. Его таинственная работа в горах «повсюду возбуждает отвращение». Сверхчеловек Заратустры взбирался на высоты и пил из источников, к которым не прикасались нечистые губы толпы. Мастер Гейнрих покинул долину для гор, чтобы не осквернять своего идеала близостью к толпе. Непонимание толпы не страшит его, — он не смущен угрозой пастора: «народ, в своей святыне вами оскорбленный, толпой ворвется в вашу мастерскую и беспощадно разгромит ее». Тем хуже для толпы. Если тот, кто терпит жажду, выбивает чашу из руки, подающей ему вино, то пусть терпит жажду. Если толпа проникнется слепой злобой к тому, кто готовил ей облегченье, если она «накинется свирепо, чтоб загасить огонь его души», он «в последний раз взметнет свой молот» и разобьет колокол, который «будет сделан искусством низкой черни».

Мастер Гейнрих напоминает идеал Заратустры, потому что он перестал разуметь язык толпы и она перестала понимать его язык. Он и пастор, представитель традиции, выразитель настроений массы, говорят на разных языках. И мастер Гейнрих и пастор ищут бога, и служитель церкви рад, что их идеалы совпадают. Только при дальнейшем развитии мыслей Гейнриха пастор понял, какое недоразумение происходит между ними. Бог пастора совсем не тот, кого-гого ищет мастер. Для пастора всего важнее формальная сторона вопроса. Он требует, чтобы возвышенные порывы Гейнриха облеклись в традиционные формы, установленные церковью; он запрещает стремление к добру и идеалу, отступающее от путей, указанных церковью. Когда Фауст развивал перед наивной Гретхен свои пантеистические идеи, она грустно ответила ему: «почти то же самое говорит наш пастор, а все-таки мне тяжело, что ты не ходишь в церковь». В эзотерически-простой Гретхен сущность христианской религии сводилась к обрядовой стороне, дух и смысл религии играл в ее глазах второстепенную роль. Гауптмановский пастор еще более непримирим. Он грозит небесной карой за самостоятельные порывы к небу. Он приходит в восторг, когда Гейнрих славит бога, но сердцем его овладевает тревога, когда он узнает, что Гейнрих не предназначил своего будущего творения для определенной церкви. Он радуется исцелению Гейнриха, но он стоит в недоумении, когда мастер объясняет ему характер этого исцеления:

О, да!

Я исцелен, я обновлен! Я слышу
Дыханье возрождения во всем.
В моей груди, исполненной блаженства,
Как будто в ней расцвел веселый май, —
В моей руке, как будто бы железной
И в пальцах, напряженных, точно когти
Могучего орла, что, в пустоте
Паря, их разжимает и сжимает:
Творить, творить, лишь только бы творить.

Мастер Гейнрих близок к идеалу Заратустры потому, что он страдает. Его работа — неисчерпаемый источник не только наслаждения, но и муки. Он сковывает железной дисциплиной гномов, он следит за каждым их движением, за каждою деталью, он работает из последних сил и не раз падает, обессиленный и усталый. Его сердце мучительно сжимается при неудаче, но «освобожденным взором он измеряет простор небесных далей» и снова с усиленной энергией принимается за работу. Наконец, мастер Гейнрих и Заратустра сходятся в своей страстной жажде борьбы. «Борьба живит, победа закаляет», — говорит мастер. В борьбе с непониманием окружающих он находит новые силы для продолжения своей работы. Нападение толпы вливает в него могучую бодрость. «Рев толпы мне кстати, — восклицает он. — Когда бы ангел с лилией в руке ко мне спустился с неба, убеждая быть твердым, я не понял бы тогда всю ценность неземных моих созданий, все содержанье замыслов моих так ясно, как теперь, когда я слышу рычанье этих мерзких голосов».

И тем не менее мастер Гейнрих гибнет. Человеческие чувства берут в конце концов верх над сверхчеловеческими. Ему являются призраки его детей. Они приносят ему кувшинчик, наполненный соленою и горькой влагой: то — слезы его жены, нашедшей успокоение «среди водных лилий». Раздается звон потонувшего колокола, знаменующий торжество земного над небесным в его душе. Он с ненавистью отталкивает от себя Раутенделейн, впервые пробудившую в нем «высокие замыслы», и шлет проклятие своим созданиям. Ему никогда уже не подняться на «высоту».

Так кончают гибелью все герои, образы которых навеяны проповедью Заратустры. Эту проповедь встретили враждебно. Демократическое общество увидело опасность в возрождении аристократизма и индивидуализма. Демократические органы старались оградить молодежь от ее влияний. Но сознательные противники Ницше не нанесли его философии такого решительного удара, какой причинили ему писатели, поддавшиеся обаянию его учения. Не Шпильгаген и Видеман, а художественные образы Фалька и мастера Гейнриха доказали несостоятельность индивидуалистических идеалов и морали господ; их гибель говорила о могуществе земного, о могуществе совести, об инстинкте человеческой солидарности сильнее, чем вся антиницшеанская критика. Именно они, стремившиеся уйти от человечества, доказали, что только в слиянии с человечеством можно черпать силы для сознательной работы, дающей удовлетворение.

XXI.

Генрик Ибсен. — Национальный элемент в его драмах. — Основной мотив его произведений. — Особенности его индивидуализма и аристократизма. — Пессимизм и воинствующий дух Ибсена. — Его схематичность. — Символизм в его произведениях. — «Когда мы, мертвцы, пробуждаемся». — Главные факты его биографии. — Его личность. — Типы: Бранд, Нора, доктор Стокман. — Общественное значение Ибсена.

Гауптман чутко воспринял и научные и социальные веяния эпохи и те индивидуалистические романтические тенденции, которые в

восьмидесятых и девяностых годах начинают снова проникать в литературу, как протест против нивелирующих и сухих требований натурализма. Гауптман не был чистым натуралистом или символистом, как не был только демократом или индивидуалистом. Уже в первых его произведениях пробиваются индивидуалистические и символические струи, а, с другой стороны, и после «Потонувшего колокола» Гауптман не перестает писать натуралистические драмы вроде «Розы Бернд», где он снова возвращается к грубо-материалистическому взгляду на человеческую природу. Но в индивидуалистах Гауптмана не было величия и силы.

Эти гордые и одинокие образы во всей своей красоте вызваны к жизни другим поэтом, который стал в наше время самым могучим выразителем индивидуализма в театре и литературе. Генрик Ибсен¹ царит над современным европейским театром. Рожденный в стране, литература которой почти не интересовала европейское общество, он сумел приковать к скандинавскому творчеству внимание всего мира. Он не справлялся с литературными традициями, он начал творить, прислушиваясь только к своему внутреннему голосу, подчиняясь лишь своему поэтическому капризу, — словом, все предвещало этому драматургу маленькой страны скромную участь безвестного работника. Но Ибсен сумел покорить европейскую публику, создал направление, прочно утвердившееся на европейской сцене под именем ибсенизма. Природа Скандинавии породила людей, быть может более всего приближающихся к его идеалу. Дыханием севера веет от драм Ибсена. В них чувствуется угрюмый холод и жуткий плач выюги, в их героях живет молчаливое упрямство и сосредоточенность здоровых, нетронутых людей, близких к природе, спокойных и вдумчивых. Эти герои еще не отравлены болезненными испарениями огромных городов, нездоровыми наслаждениями утонченной общественной жизни. Им не нужна шумная улица, залитая светом электрических фонарей, запруженная экипажами и нарядной толпой. Они медленно сближаются и предпочтуют болтовне одиночество и молчаливые думы.

Разнообразные герои ибсеновских драм являются воплощением этого сурового типа. Ибсен озарил новым светом типичные моменты и бесконечной борьбе человеческой личности с природой, обществом и с самой собою.

¹ «Норвежский крестьянин никогда не был крепостным, и это обстоятельство — как и в Кастилии — накладывает свою печать на все развитие. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и следствие этого он — настоящий человек по сравнению с жалким немецким мещанином. Точно так же норвежская женщина из мелкобуржуазной среды стоит неизмеримо выше немецкой мещанки. И каковы бы ни были недостатки ибсеновских драм, в них все же отображен — хотя и маленький, среднебуржуазный, — но неизмеримо выше немецкого стоящий мир, в котором люди еще обладают характером, способны к инициативе и действуют самостоятельно, хотя часто и причудливо с точки зрения иноzemного наблюдателя». (Ф. Энгельс, Письмо Иоганну Эрнесту, Лондон, 5 июня 1890 г., Сб. «Маркс и Энгельс об искусстве», Изд. «Искусство», 1938, стр. 30). — Ред.

Мироизречение Ибсена проникнуто трагизмом и воинственным настроением. Жизнь ему представляется в виде суровой борьбы темных сил против всего выдающегося и героического. Большинство его произведений посвящено разработке этого конфликта. Его герои представляют видоизменение одного и того же типа. По справедливому замечанию Брандеса, Ибсен обладает особенною способностью варьировать одни и те же мотивы (Брандес, Генрик Ибсен, в изд. Фукса, т. I, стр. 18). Ибсен считает мир дурным, слабым и погрязшим во зле. Но этот пессимизм далек от безнадежной философии Леопарди. Ибсеновский пессимизм не говорит о том, что зло и страдание — неизбежные элементы жизни, а потому борьба и вера бесплодны и нелепы. Ибсен видит красоту и смысл жизни именно в борьбе возвышенного со злом и пошлостью. Он — певец самых стремлений, самых усилий героической натуры. «Если бы бог, — говорил Лессинг, — держал в правой руке истину, а в левой — стремление к ней, я схватился бы за левую руку». Если бы Ибсену предложили на выбор победу или неустанную борьбу ради победы, он, несомненно, выбрал бы второе. Ибсен доходил до того, что восторгался гнетом, потому что гнет возбуждает «любовь к свободе». Когда поэт узнал о взятии Рима итальянскими войсками, он писал: «Чудное стремление к свободе исчезло бесследно. Я лично должен во всяком случае сказать, что единственное, что мне нравится в свободе, это — борьба за нее; обладание ею меня мало интересует» (Брандес, там же, стр. 60). Такова основная черта всего мироизречения Ибсена. Его больше всего занимает вопрос о развитии человеческой личности. Общественная и политическая борьба, происходящая вокруг, интересует его не сама по себе, не по тем результатам, которые достигаются ею в интересах человечества, — эта борьба важна для него только по тому могучему перевороту, который она производит в умах и сердцах ее участников. В невзгодах и борьбе, познавая и отдаваясь «счастью битвы», люди закаляются. В невзгодах и борьбе определяются мощные характеры, проявляется личность героя, освещаются все уголки его души. Личность, вступившая в борьбу с обществом, подвергается испытанию; во время борьбы выясняются люди, способные к переживанию. Ибсен не задумывается пересвернуть вверх дном наши обычные представления о том или другом историческом факте, лишь бы создать сюжет, позволяющий ему поставить героя в необходимые для его целей условия. В первом произведении, написанном еще на школьной скамье, он выбирает героем Катилину. Было бы бесполезно в этом произведении искать следов исторической правды, освещения взаимных отношений различных групп общества, принимавших так или иначе участие в знаменитом заговоре; художник иного склада сосредоточил бы внимание на самых перипетиях исторической трагедии, воспроизвел бы исторические причины, обусловившие неудачу Катилины, наконец, постарался бы восстановить эту историческую фигуру. Для Ибсена все это второстепенные вопросы. Ни историческая, ни общественная сторона события его не интересуют. Они для него только аксессуар, только обстановка, в которой живет и

борется могучий дух. Ему безразлично, кого осудила история, кто прав, кто виноват в этой борьбе с точки зрения исторического процесса. Это событие захватило его еще незрелое воображение потому, что в нем он прежде всего увидел мощное стремление сильной личности. Он сделал из Катилины сверхчеловека, рвущегося ивысь среди всеобщего падения и пошлости римского общества. Психология борца, та сила и красота, которые расцветают в могучем духе во время борьбы, — вот что захватывает Ибсена. Любое из лучших произведений Ибсена подтверждает эту мысль. Перенесемся в небольшой приморский норвежский городок, где ведет свою борьбу доктор Стокман. Интересы маленького городка — не судьбы Римской республики, а скромное дело доктора — не заговор Катилины. В этой маленькой трагедии нет, казалось бы, материала для изображения великих подвигов, для возвеличения героизма. Ни один писатель не выбрал бы подобного сюжета, если бы захотел показать торжество сильной личности над окружающим обществом. Здесь нет материала для внешних эффектов, нет грандиозных препятствий, которые предстоит победить. Но с той индивидуалистической точки зрения, с какой Ибсен смотрит на значение борьбы, этот сюжет не менее интересен, чем потрясающие исторические события. Ибсен выводит продажную провинциальную газетку, обличает тупость «сплоченного большинства», выясняет своеокрытие общественных деятелей. Но было бы глубокой ошибкой видеть в Ибсене общественного писателя, публициста, обличающего общественное зло во имя тех или других положительных идеалов. Он и не думает о поднятии уровня печати, о реформе городского самоуправления, о контроле над общественными деятелями. Напротив, темные стороны жизни нужны ему для более яркого освещения борца, сильной и могучей личности. В борьбе с тьмой эта личность живет полной интенсивной жизнью, а только эта жизнь и представляет интерес с точки зрения Ибсена. Вот почему Ибсен не разбирается детально в отрицательных явлениях жизни, не старается проникнуть в их взаимоотношение, не пытается отыскать средства к их устраниению. Они занимают его постольку, поскольку от них зависят страдание, совершенствование и самоопределение одинокой и гордой личности. Тщетно стали бы мы искать в «Кукольном доме» защиты женских прав, попытки разрешить женский вопрос. Не это составляет главную сущность драмы. Весь смысл ее, весь интерес ее заключается в перерождении Норы. Трудно даже сказать, в какой мере сочувствует Ибсен экономическому и политическому освобождению женщины. Быть может, подчиненное положение женщины, ее жизнь беззаботной порхающей птички столь необходимы автору «Кукольного дома» потому, что именно эти печальные явления вызвали тот конфликт, который разбудил в Норе независимого человека, побудил ее к самоопределению, вызвал ее на борьбу. Эта тема повторяется во всех драмах Ибсена. И в «Строителе Сольнесе», и в «Джоне Габриеле Боркмане», и в «Бранде», — везде причина борьбы, конечная цель ее отодвигаются на второй план, зато яркими красками обрисованы психология борца, красота его

стремлений. Жизнь есть борьба за существование; сильные переживают и кладут основание новым усовершенствованным поколениям. Эта мысль Ибсена приводит его к неизбежному выводу, что борьба является необходимым условием совершенствования, сила — главным элементом борьбы. Цель слишком далека и туманна, но путь, ведущий к ней, ясен. Ибсен искал этих героев, рвущихся к светлому будущему. Он изображал их стремление, он раскрывал смысл их отношений к массе.

Ибсен — воинствующий писатель. «Я всегда любил бурю», — говорил он сам о себе (Dr. Emil Reich, *Henrik Ibsens Dramen*, Dresden u. Leipzig, 1894, стр. 268). Но воинственность эта, как мы видим, особого характера. Его воители — не поборники политического, социального или какого-нибудь другого ясного идеала. Это — мятежные духи, восстающие во имя смутного будущего. Нора — не поборница женской эмансипации, доктор Стокман — вовсе не врач, отстаивающий интересы здоровья, Бранд — не пастор, Боркман — не банкир. Если бы мы взглянули на них с этой точки зрения, мы должны были бы признать, что Ибсен нарисовал довольно бледную передовую женщину, плохого врача и странного банкира. Сила этих образов не в их реальном, а символическом значении. Ибсен — романтик особого рода. Он берет современные сферы жизни, но в конфликтах этой жизни он всегда видит что-то таинственное, загадочное. Его герой — продукт мыслителя, а не бытописателя-художника. Его образы, говорит Брандес, не хотят воплотиться и принять всесторонний жизненный характер; чувствуешь желание взять стереоскоп, чтобы рассмотреть хорошенъко эти фигуры. Мы подошли к чрезвычайно важной черте ибсеновского творчества — к его символизму. Ибсен — символист даже в наиболее реальных своих произведениях. Его образы — символы, воплощенные идеи и мысли, их человеческие очертания расплываются в абстракциях. Их контуры бледны и еле уловимы. Ибсен выводит врачей, художников, пасторов и т. д. Но идея каждого из его творений ничего не потеряла бы, если бы профессии перепутались и Бранд оказался бы доктором, а Стокман — пастором, потому что главное в его героях не то, что прикрепляет их к реальным условиям, а то, что поднимает их над этими условиями. Сам Ибсен прекрасно охарактеризовал сущность своего символизма в следующих словах: «Романтическое возврение на жизнь уступает свои права и значение рассудочному, но рядом с этим последним, над ним и сквозь него проходит таинственное, загадочное, неясное» (E. Reich, там же, стр. 270). Это — романтизм, который снова пропускает мир сквозь призму фантазии и мысли, но поэт берет теперь не сказочные несуществующие образы: он берет живых людей и почти сбрасывает с них их земную оболочку, сохраняя лишь слабую связь с действительностью. Самое яркое выражение ибсеновский символизм получил в пьесе «Когда мы, мертвцы, пробуждаемся». Ибсен написал ее на закате дней своих, в 1889 году, и назвал драматическим эпилогом как бы в знак того, что в ней он подводит итог великой духовной работе всей своей жизни. Несколько символы этой пьесы

возбуждали немало толков в критике, вызывали попытки истолковывать каждую отдельную фразу, уловить скрывающуюся за ней мысль. Но если отказаться от этих бесплодных попыток, если искать в символическом творении Ибсена только отражения бессознательных порывов и неясных настроений, тогда жалобы Рубека и туманные речи Ирены затронут многие струны в душе читателя. Рубек — творческая натура, — не в том его значение, что он скульптор, а в том, что он творец вообще. В его истории важны не детали, не отдельные моменты, а те неизменные законы, которые роковым образом царят над жизнью всякого творца и мыслителя, определяют его отношение и к себе самому, и к своим творениям, и к массе. Весь свет ничего не знает, говорит Рубек, свет догадывается о том, чего у меня и в мыслях не было, и этим главным образом и восхищается; не стоит стараться ради толпы, ради «всего света». Эта жалоба — старая жалоба тех, кто бросает миру новые идеи и образы и было бы бесполезно доискиваться, в чем причины неудовольствия Рубека. Незачем поднимать всю завесу, когда один уголок ее, поднятый поэтом, вызвал целый рой воспоминаний и мыслей, издали прошлого встали образы титанов и героев, осмеванных, непонятых... «Я болел тогда муками творчества, вынашивая идею величайшего своего произведения. Я хотел назвать его «Восстанием из мертвых», — говорит Рубек Ирене, — хотел воплотить его в образе молодой девушки, пробуждающейся от смертного сна... Пробуждающаяся дева должна была явиться прекраснейшею, чистейшею, идеальнейшею из дочерей земли. И вот я нашел тебя. Ты годилась мне во всех отношениях. И ты с такой охотой и радостью согласилась служить мне... Оставила дом, родных и последовала за мной... Ты стала для меня высшим существом, к которому можно было прикасаться лишь в мыслях... с благоговением. Я был ведь еще молод тогда, Ирена, и поддался суеверному предчувствию, что если я коснусь тебя, дам волю вожделению, я оскверню свою душу и мне уже не удастся воплотить свою идею». Образы добрых фей, вдохновляющих творческий гений, от Беатриче до Раутенденей, вражда духа и плоти, неудержимое стремление к идеалу, скорбь об утраченных грезах и много других видений и чувств, неясных и смутных, но знакомых и близких, отражаются в истории Рубека и Ирены. Это — не живые люди, а готовые схемы; но чем бледнее контуры этих фигур, тем легче можно уловить в них любое выражение и не видеть никакого выражения. Их речи — намеки, а в намеке глубина и широта идут в ущерб определенности. Чем более общий характер носит идея, вложенная в художественный образ, тем более придется поэту приблизить этот образ к абстрактной формуле, тем менее останется в нем индивидуальных черт, делающих его живым человеком. Драмы Ибсена страдают этойю схематичностью. По остроумному замечанию Брандеса, он вызывает духов, с которыми не в силах справиться. Его герои перескакивают через самих себя.

Этим основным особенностям ибсеновского творчества вполне соответствует и личность самого поэта. Он принадлежит к числу

тех цельных и законченных натур, которые проявляются во всем одинаково резко и независимо. В своем отношении к жизни он стоит на той же обособленной позиции; он озирает жизнь и житейские отношения с птичьего полета, не вмешивается в самую гущу и хранит здесь такой же вид воинствующего мыслителя, как и в своем творчестве. Самое лицо его, лицо скандинавского бога, говорит о его натуре, властной, угрюмой и молчаливой, о его гневе и суровости. Вот как описывает его внешность Брандес, хорошо знавший Ибсена: «Его походка медлenna, он держит себя с большим достоинством, манеры его отличаются благородством. Голова большая, очень интересная, с большой гривой седых волос, которые он носит довольно длинными. Лоб, господствующий над лицом, чрезвычайно крутой, высокий и широкий и носит на себе отпечаток величия и богатства мыслей. Рот, когда он молчит, скат, как бы без губ».

Он родился 20 марта 1828 года и был первым ребенком своих родителей, принадлежавших к торговым семьям города Скиена. Подобно англичанам, норвежцы — прирожденные мореплаватели; каждый более или менее состоятельный купец мечтает о своем судне, и эта близость моря развивает здесь дух предпримчивости, независимости и привычку полагаться на свои силы. Общество жило в Скиене веселой и светской жизнью. Большинство семей города были связаны между собой близким и дальним родством. «Балы, победы, музыкальные вечера, — рассказывает сам Ибсен, — непрерывно сменяли друг друга и зимою и летом. В город приезжали многие туристы, и так как гостиниц в Скиене не было, то они останавливались у родных и знакомых. Наша обширная квартира всегда была полна приезжими, особенно на Рождество и во время ярмарок» (Henrik Läger, Henrik Ibsen, 1828—1888, Dresden u. Leipzig, 1890, стр. 11). Когда Ибсену было восемь лет, эта веселая жизнь кончилась, его отец прекратил платежи, и в распоряжении семьи осталось только небольшое запущенное имение недалеко от города. Этот переход от веселой жизни к нужде и горю заронил в душу Ибсена первые семена пессимизма, пробудил в нем серьезность. По рассказам его младшей сестры, он уединялся с детства и не принимал участия в играх остальных детей. Учился Ибсен в скиенском реальном училище. Ему было четырнадцать лет, когда родители его снова переехали в город; ему пришлось подумать о заработке, и он становился аптекарским учеником в Гrimштадте. Незавидное общественное положение будило в бедном юноше честолюбивые желания, ему хотелось выбиться на вершины общественной лестницы. Февральские события 1848 года всколыхнули двадцатилетнего Ибсена, он приветствовал в своих юношеских стихотворениях освободительное движение, охватившее всю Европу, и когда в августе 1849 года венгерцы понесли решительное поражение, он написал пламенное стихотворение «К Венгрии», в котором изливал свою скорбь по поводу поражения свободы. Но и здесь уже сказалась основная тенденция ибсеновского миросозерцания. В конце стихотворения он утешается мыслью, что мученики и герои свободы будут служить примером для будущих поколений (Läger,

там же, стр. 24). Когда в том же 1848 году началась война в Шлезвиге и Гольштейне и Швеция и Норвегия пришли в волнение, Ибсен был возмущен насилием со стороны немцев. Но патриотический взрыв не пошел дальше митингов и речей, и Ибсен проникся презрением к своим слабым и лицемерным согражданам. В его первой пьесе «Катилина» отразилось это презрение ко всему тому, что составляет официальное общество.

В 1850 году Ибсен становится, наконец, студентом, о чем он не переставал мечтать в аптеке. Но литературные наклонности отвлекают его от занятий в университете, он затевает еженедельный журнал, много пишет, приобретает знакомства, и в 1852 году основатель Национального театра в Бергене, Оле Буль, приглашает Ибсена в качестве директора и драматурга. Ряд драм, написанных им для бергенского театра, приобретает ему известность в театральных сферах, и в 1857 году Ибсену поручают управление Норвежским театром в Христиании. Независимый и упрямый характер, презрение, которым Ибсен проникся к норвежскому обществу еще со временем шлезвигской войны, наконец новизна и смелый характер идей, с которыми он выступал в своих драмах, — все это создало ему много врагов, вызвало нападки в критике и печати. Эти нападки привели особенно острый характер, когда появилась его «Комедия любви».

Один из критиков объявил, что в основе пьесы лежит истинно мещанский взгляд на любовь. Основная точка зрения автора, по мнению критика, «несовместима не только с правдой и нравственностью, но и с поэзией», как и вообще всякое воззрение, которое «выставляет идеал и действительность непримиримыми врагами». Общество негодовало, и когда Ибсен просил о субсидии для поездки за границу, один из профессоров университета заметил, что «лицо, написавшее «Комедию любви», достойно палочных ударов, а не субсидий» (Läger, там же, стр. 128). Одновременно у Ибсена начались неприятности и по театру; артисты, которые были устранныы им, преследовали его через газеты; на него нападали со всех сторон. Еще более возмутился Ибсен отношением своих соотечественников к новой войне из-за Шлезвига между Данией и Германией. Война эта, вспыхнувшая в 1864 году, кончилась, как известно, утратой Шлезвиг-Гольштейна, причем сочувствие Норвегии по отношению к Дании ограничилось пламенными речами молодежи, которая за бокалом шампанского давала клятву пролить кровь за дело Дании.

Подобно Байрону и Гейне, Ибсен отряхнул прах родины со своих ног, и 2 апреля 1864 года, уехав из Христиании, отправился в Берлин, Триест и Рим. С этих пор Ибсен много путешествовал, пропадая иногда по нескольку лет в разных городах; он побывал в Мюнхене, в Дрездене, Копенгагене, Стокгольме и в других городах. В столицах Дании и Швейцарии его встретили с почетом. И в самой Норвегии отношение к изгнанинику, который мало-помалу начинал приобретать европейскую известность своими драмами, стало тоже изменяться. Десять лет прошло со времени отъезда Ибсена, и когда

он снова появился в 1874 году на родине, его встретили восторженно. В театре, на представлении одной из его пьес, вся зала рукошлескала знаменитому драматургу.

В жизни, как и в творчестве, он оставался тем же независимым характером, смотрел на жизнь и людей с высоты, слишком общим взглядом, и потому живые люди с их частными интересами отступали в его глазах на второй план перед их общим обликом, перед той общей идеей, которую схватывал Ибсен в каждом из них. Он не любил замыкаться в определенный круг интересов, отдаваться определенному занятию, изучать детали какого-нибудь дела. Этим объясняется его страсть к путешествиям, к перемене мест, его неуживчивость. Он как бы боялся занять определенное место в мире, чтобы не утратить возможности подниматься над ним и смотреть на него со стороны. «Он, — рассказывает Брандес, — жил точно в походе, в палатке, среди взятой на прокат обстановки, которая в день, назначенный для отъезда, могла быть отослана обратно; с 1864 года он ни разу не садился за собственный стол, ни разу не спал на собственной кровати. Покоя в настоящем смысле этого слова он ни разу не испытывал; он приучился чувствовать себя дома в бездомной обстановке... Даже теперь, сделавшись состоятельным человеком, он не чувствует никакой потребности в собственном доме, собственном очаге, а еще менее в усадьбе и поземельной собственности... Он расстался со своим народом, не занимается никакою деятельностью, которая бы связывала его с каким-нибудь учреждением, с какой-либо партией или даже просто с какой-либо газетой или журналом дома или за границею, — одним словом, это вполне одинокий человек».

«Бранд» — лучшее из произведений первого периода литературной деятельности Ибсена. Бранд — могучий дух, он не знает компромиссов и уступок. Он презирает людей, которые «и тем и сем» бывают понемногу, в которых ни добродетели, ни пороки не заполняют всего я. Им нужен бог, который бы «сквозь пальцы смотрел» на них. Бранд чтит иного бога. Он говорит Эйнару:

Бог *м о й* — он буря там, где ветер твой;
Неумолим, где твой лишь равнодушен,
И милосерд, где твой лишь добродушен;
Бог *м о й* — он юн; скорее Геркулес,
Чем дедушка. Бог *м о й* — он у Синай,
Как гром, гремел Израилю с небес.

Бранд не знает компромиссов, не мирится на малом. *Все или ничего* — этот девиз Фауста, Манфреда и Каина снова повторяется в устах Бранда. Чего же хочет Бранд? К чему он стремится? В чем его идеалы? Они неясны и смутны, как идеалы всех мечтателей с титаническими притязаниями. Его идеалы в отдаленном будущем, а не здесь, на земле, это — грезы о совершенном человеке, об определившейся всесторонне развитой личности, живущей полною духовною жизнью. Бранд хочет «из обрывков душ, обломков жалких духа воссоздать вновь нечто цельное, чтоб мог узнать в нем своего творения венец — Адама юного — господь творец». «Место, про-

стор и свобода личности цельной и верной себе — вот оно право народа. Лишь за него и стою я в борьбе». Таков титан конца XIX века, в отличие от мечтателей начала этого века. Он так же, как и они, полон грандиозных притязаний, и так же неопределенен его идеал. Но они, почувствовав свое бессилие для осуществления идеала, сознав ограниченность своей природы, бросили проклятие и творцу и людям и ушли от мира, между тем как Бранд идет в бой за свои идеалы. Они пассивны, он — воинственный, активный, творческий дух.

Бранду в его смутном стремлении ввысь приходится сталкиваться со всеми элементами, которые стоят на пути к великой цели. В «Потонувшем колоколе» представителем традиции, представителем сложившихся рутинных воззрений на жизнь служит пастор, здесь — фогт. Бранд и фогт говорят на разных языках. В нужде и голоде, от которого страдают крестьяне, фогт видит только нужду и горе. Бранд видит в этом могучий стимул к деятельности: лишения и беды разрушают то монотонное существование, «когда проходит день за днем, как в спячке, и похоронным шагом жизнь идет». Страдание служит духовному возвышению: «народ растет и крепнет от невзгод, и взгляд его тугой приобретает орлиный кругозор, и слабость силою становится, уверенной в победе». Это воззрение кажется насмешкой страдающей толпе. Но Бранду приходится считаться не только с отсутствием героизма, который несвойственен толпе, но и со своими собственными чувствами. Мастер Гейнрих разбил счастье своей семьи, Бранд тоже приносит в жертву возвышенной цели и мать, и жену, и ребенка. Его мать «согнулась и поседела вся», собирая для него состояние. Она оставляет ему наследство с одним условием, чтоб он берег и умножал его: он «должен жизнь беречь и постараться продолжить и упрочить род, чтоб шел за сыном сын». Но он иначе смотрит на вещи: коля материальное добро, она «божье добро растратила здесь на земле, ту душу, что от бога получила». Для ее спасения нужно, чтобы она умерла, «как Иов на гнойще — наг и нищ». И когда умирающая мать умоляет сына-пастора сослужить ей последнюю службу — причастить ее, Бранд отказывается. Она готова отдать половину своих богатств. «Половину только? Надо все! — говорит он ее посланному. — Вернись, скажи: он не придет, не даст причастья». Когда ему сообщают, что она готова пожертвовать девятьдесятого своего имущества, он говорит: «так мой ответ все тот же: священник не придет, не даст причастья». По его мнению, «обломок малый золотого тельца — все тот же идол». Но впереди сурового пути Бранда ждет новое, еще более сильное испытание. Он любит Агнес и женится на ней; у них есть ребенок Альф, радость и гордость обоих. Но в горном ущелье, где ведет свою суровую проповедь Бранд, природа грозит гибелью Альфу. «Здесь солнца нет, здесь ветер, как на полюсе, пронзает насеквоздь; здесь ~~стелется~~ густой туман; еще одна зима в таких условиях — и нежный ваш цветок совсем завянет. Спасти его хотите — прочь отсюда, и чем скорей, тем лучше». Так говорит Бранду и Агнес доктор. Но тот, кто отдался великой идее, должен отречься от всего, и Бранд остает-

ся, погубив малютку, вслед за которым умирает и его мать. Сверхчеловек должен быть одинок, и Бранд остался один.

Бранд ведет борьбу не только с традицией, не только с самим собою, с любимыми и близкими людьми. Самая тяжелая вражда грозит борцу Бранду со стороны тех, на служение кому он отдал свои силы. Совершенства массы он достигнет через ее же страдания. Он любит в этой массе тот совершенный образ человечества, к которому она придет. Он ненавидит в ней те отрицательные свойства, с которыми борется, — словом, он любит ее, потому что ненавидит, и ненавидит, потому что любит. Его красноречие воспламеняет их, и они следуют за ним. Фогт грозит ему протоколом, но толпа кричит Бранду: «Веди! Все мы идем за тобою!» Куда ведет их Бранд? Его речи опять скорее символический образ идеала, чем ясная программа:

Ввысь по застывшим волнам ледников,
Вниз по долинам, селеньям,
Вдоль-поперек мы всю землю пройдем,
Петли, силки все развязем,
Выпустим души, попавшие в плён,
Их обновим и очистим.
Дряблости, лени сотрем все следы,
Будем воистину люди,
Пастыри, — стертый чекан обновим,
В храм превратим государство!

Они идут за ним, но из их среды все чаще и чаще раздаются возгласы. «Отец мой старый утомился... Я со вчерашнего утра не ел... Насыть наш голод, жажду утоли...» Но он поддерживает в них силы обещанием награды. Измученные и усталые, они требуют, чтоб он, по крайней мере, сказал им, в чем будет заключаться эта награда. И только тогда, когда Бранд дает им ответ на этот вопрос, выясняется, какое глубокое недоразумение таилось в отношениях вождя и массы. Они думали, что борьба потребует от них жертв, но не всего дорогое в жизни. Он говорит, что им придется бороться «всю жизнь до самого конца», что их ждет «потеря всех богов мирских и духа раздвоенности, рабства всех цепей, блестящих, позолоченных, и вашей сонливой немощи пуховиков». Они подразумевали под наградой увеличение земных благ. Он разумел под нею «веры вдохновенье и воли, чистоту души, единство, ее готовность к жертвам и на чело из терниев венец». Они ждали скорого осуществления своих стремлений. Он объявляя им, что «первые ряды своим паденьем победу следующим доставляют». Из пророка Бранд превратился в глазах толпы в дьявола-искусителя. Они проклинают его, и когда фогт сообщает им о появлении громадной стаи сельдей у берегов, жадность овладевает ими, они забрасывают каменьями своего вождя и следуют за фогтом, представителем традиции. Бранд снова один, окровавленный, израненный. Невидимый хор поет ему о том, что он создан из праха и не может сравниться с творцом. Почти в тех же выражениях сто лет тому назад Мефистофель осмеивал титанические порывы Фауста: «Du bist, am Ende, was du bist», «ты — просто ты, ты — просто человек», злорадно твердил дух отрицания меч-

тателю XVIII века, глядевшему в даль будущего. И эту фразу повторяет мечтателью XIX столетия насмешливый хор: «С ним ты не можешь сравниться, бедный мечтатель, вовек, — будешь ли жертвовать, или скучиться; ты — сын земли, человек». И когда обрушившаяся снежная лавина погребает Бранда, сквозь раскаты грома слышится снова насмешливый голос: «Бог, он — *deus caritatis*». Не может быть никакого сомнения в том, что Ибсен не думал воспеть победу бога любви и всепрощения, как думали некоторые критики. Такое намерение противоречило бы всему ходу пьесы и всему миросозерцанию Ибсена: оно проникнуто воинственным духом, враждебно христианским идеям сострадания и милосердия. Изобразив гибель титанических стремлений, Ибсен вовсе не имел в виду высказать осуждение этим стремлениям. Бранд сделал то, что может сделать человек, глядящий в слишком далекое будущее. Все осталось в его приходе по-старому — те же мелкие интересы, та же вражда и житейская борьба, но в сердца заронена искра, которая не угаснет и когда-нибудь разрастется в священное пламя.

Он разбудил народ. Сознанья светоч
Зажег в душе людей, глаза открыл им
На язвы жизни и на ложь ее;
Народ проснулся и не помирится
Уж больше с жизнью той, какой он жил.

«Бранд» появился в 1866 году, пьеса «Кукольный дом» была написана в 1879 году. Тринадцать лет отделяют эти произведения друг от друга, но поэт остался верен основной задаче своего творчества — выяснению конфликта между личностью и окружающими ее условиями. Если традиция, предрассудки, косность общества, — словом, все, что мешает жизни развернуться могучим вольным потоком, нависло давящим кошмаром над всякой личностью, то женщина поставлена в этом смысле в особенно несчастные условия. Сильной женщине приходится разбивать двойные оковы: она не пользуется даже той ограниченной свободой, которая допустима в пределах общества, трагически скованного по рукам и ногам. Нарисовать картину пробуждения человека в существе, которому буржуазная традиция отводила роль куклы, — эта задача не могла не увлечь Ибсена, раскрывавшего всюду неумолимую супоставление рокового закона, царящего над человеческой свободой. Не поборником женской эмансипации в обычном смысле этого слова выступил Ибсен в «Кукольном доме». Та политическая и экономическая свобода, которую пользуются мужчины и о которой мечтают женщины, показалась бы мало удовлетворительной певцу титанических притязаний личности. Поэтому и на женский вопрос он взглянул по-своему; для него это — не одна из частей общей социальной проблемы нашего времени, а отражение трагической необходимости, нависшей над жизнью человечества, супового закона, власть которого может быть уничтожена только могучим неуклонным стремлением сильной личности к самоопределению и полному освобождению. Но *Гора* и *Гельмер* — идеальная чета с точки зрения буржуаз-

ного мироизрания. Благополучие кукольного дома построено на прочных основаниях. Гельмер получает прекрасное содержание. На службе он — добросовестный, исполнительный человек. Таков же он в деловых и личных отношениях. Дома в его бюджете царит строгое равновесие. Он никогда не делает долгов. «Ты представь себе, — говорит он Норе, — сегодня я займу тысячу крон, ты потратишь их на праздниках, а накануне праздников мне свалится на голову черепица с крыши — и готово!» Когда Нора замечает ему, что пострадают чужие, до которых ей нет дела, Гельмер останавливает ее: «Ты знаешь мои взгляды на этот счет. Никаких долгов! Никогда не занимай! На семейный очаг, основанный на займах, на долгах, ложится какая-то тень; он теряет свое приволье, свою красоту». Счастье этого очага, построенного на таких принципах, руководимого таким осторожным человеком, нерушимо иочно. И Нора счастлива, счастлива так, как только может быть счастлива беззаботная птичка. Ее заботы сводятся к тому, чтобы украсить к Рождеству елку и поразить каким-нибудь особенным сюрпризом своих детей. Ее маленькие тайны заключаются в том, чтобы секретно от мужа зайти в кондитерскую отведать варенья и погрызть миндального печенья, после чего Гельмер легко пожурит свою «маленькую мотовку», свою «милую птичку» и примется радоваться, что миновало время нужды, что его куколке не приходится сидеть за работой, «портить свои милые, славные глазки и нежные ручки». И вдруг порыв ветра разрушает этот карточный домик идиллического счастья, построенного, казалось, так прочно; неожиданный случай вскрывает всю глубину лжи, на которой покоилось это эфемерное довольство. Вскоре после женитьбы Гельмера и Норы, когда молодая чета еще терпела нужду, Гельмер захворал, и врачи объявили, что его необходимо отправить на юг, и тогда Нора решилась для спасения мужа на единственный самостоятельный поступок. Она заняла необходимую сумму и подписала на векселе имя своего отца. Гельмер был спасен, а Нора с тех пор секретно от мужа делала маленькие сбережения по хозяйству и постепенно выплачивала долг. От мужа она тщательно скрывала свою тайну, потому что не хотела оскорблять его мужского самолюбия. «Для него, — рассказывает она своей подруге, — было бы так мучительно, унижительно узнать, что он обязан мне чем-нибудь. Это перевернуло бы вверх дном все наши отношения. Прощай тогда наша счастливая жизнь». Эта куколка инстинктивно чувствовала, что благополучие ее дома зависит на ее безличии, на ее подчиненном положении. Эта подложная подпись, о страшном значении которой Нора не имела никакого понятия, переворачивает вверх дном все существование кукольного дома. Эта подпись, которую Нора сделала по наивности, потому что от нее непременно требовали подписи отца и потому что она собиралась к сроку уплатить по векселю, — эта подпись отдает счастье семьи в руки озлобленного неудачника Кроустадта. И вот Нора узнает, что невинная, безвредная хитрость может по человеческим законам оказаться страшным преступлением, что эти странные законы жестоко карают дочь, не желающую тре-

вожить старика отца, жену, горящую желанием спасти своего мужа от смерти. Нора поражена, темное облачко впервые появляется на ее беззаботном лице, впервые жизнь представляется ей не бесконечным ликующим праздником, а страшной бездной, ареной трагической борьбы. «Нет, этого не может быть! Я же сделала это из любви!» Это в новой форме прежний конфликт, который пережит уже Брандом: свободный порыв, непосредственный инстинкт личности и давящая сила внешних условий, неумолимых и нелепых. Нора окончательно пробуждается, когда страшная тайна обнаруживается и Гельмер обрушивается на свою жену градом упреков. Вместо сильного и мужественного человека, которого она охотно признала своим повелителем, Гельмер оказывается грубым эгоистом и трусом. Его первый порыв — эгоистическое опасение за себя, за свое положение. Его второй порыв — страх: он готов бежать к Кротгастадту, которому, как человеку с темным прошлым, добросовестный Гельмер отказал от места. Каждое слово Гельмера производит потрясающее действие на Нору. Целые годы беззаботного существования не могли сделать из нее человека, и она стала им в несколько мгновений. И когда подруга Норы улаживает дело и счастливый Гельмер «прощает» свою куколку и обещает ей вдвоем сильнее любить ее за ее милую беспомощность, — оказывается, что восстановить прежнее счастье кукольного дома уже невозможно. Нора поняла, какую унизительную роль она играла всю свою жизнь: «Из папиных рук я перешла в твои. Ты все устраивал по своему вкусу, и у меня стал твой вкус... Как оглянусь теперь назад, мне кажется, я вела здесь самую жалкую жизнь!.. Меня поили, кормили, одевали, а мое дело было развлекать, забавлять тебя... Я воображала, что была счастлива, но на самом деле этого никогда не было». Снова просто и ясно вырисовывается любимая идея Ибсена о несовместимости счастья и истинно-человеческих стремлений. Счастье — это смерть всяким порывам в выс, всякому смелому стремлению к совершенствованию. Страдание и борьба — истинная жизнь, в которой закаляется и определяется личность человека. И Нора уходит от своего мужа, потому, что узнала, что ранее всех других задач — поддержания семьи, воспитания детей и пр. — она должна решить самую главную задачу. «У меня есть другие священные обязанности, — это обязанности перед самой собою... Надо воспитать себя самое», — говорит она мужу. Она знает, что ее осудят, что большинство будет на стороне ее мужа и что «в книгах говорится в этом же роде». Но она уходит, потому что хочет сама разобраться во всем, она хочет проверить, правду ли говорит пастор, или, по крайней мере, может ли это быть правдой для нее. Она столкнулась с законами, с обществом, ее ум не может признать целесообразности в их требованиях, и она решила выяснить, кто прав — она или общество.

Таково решение женского вопроса у Ибсена. Как во всех своих требованиях, скандинавский драматург не знает компромиссов и срединного решения. Нигде Нора не протестует как существо, лишенное известных прав по сравнению с мужчинами. Ниоткуда не видно, чтобы Ибсен добивался этой небольшой задачи — уравнения

женщины в правах с мужчинами. Нора объявляет войну не законам, ограничивающим женщину, а законам вообще. Она выступает на защиту не женских или каких-нибудь других групповых прав, а на защиту человеческой личности вообще. В силу этого она не желает идти путями постепенного освобождения; она избирает свой особый путь, прислушиваясь только к голосу своего сердца.

В «Кукольном доме» личность пробуждается под влиянием того унизительного положения, в котором находится женщина-куколка. В 1882 году появилась драма «Враг народа», в которой Ибсен, по справедливому замечанию Горна, швырнул перчатку в лицо своим противникам, — тому обществу, которое негодовало на Нору за ее смелый поступок (Фредерик-Винкель Горн, История скандинавской литературы, М., 1894, стр. 335). Но и в этой пьесе общество, общественные деятели не являются, как мы уже указывали, специальным предметом сатиры Ибсена. Они — только один из эпизодов в общем жалком и комическом калейдоскопе, который развертывает жизнь.

Доктор Стокман, врач при курорте, сделал важное открытие: источники, из которых снабжается водою лечебница, кишат вредными бактериями, что ведет к заболеванию приезжающих пациентов. Это открытие, грозящее разорением курорту, приводит в волнение весь город, жители которого главным образом существуют доходами с приезжих. Все общество ополчается на доктора Стокмана с целью заставить его отказаться от своего открытия. Но Стокман остается непоколебимым, лишается места, предпочитает видеть разорение семьи, удаление своих детей из школы, преследование своих друзей, но не соглашается пожертвовать правдой.

Стокман наивен, как ребенок. Это — Дон-Кихот конца XIX века, с его быстрой сменой настроений, с его практическою несостоительностью, с его детскою доверчивостью, и с его недоумением в те моменты, когда трезвая действительность разбивает иллюзии, вторгается в мечты. Но за этой странной и комической фигурой скрыта непоколебимая внутренняя сила. Дон-Кихот и жалок и велик одновременно. Доктор Стокман тоже и велик и жалок. Он так же, как и странствующий рыцарь «Печального образа», одновременно и слаб и могуч: слаб своим непониманием людей и жизни, бесплодностью и нелепостью каждого своего практического действия; могуч тем ужасом, который распространяет таящаяся в нем правда на все окружающее, пропитанное ложью и фальшью. Когда подозрения доктора Стокмана относительно воды подтверждаются, он радуется, как дитя. Он убежден, что правление курорта, его брат, бургомистр Петер, — весь город будет в восторге от его открытия. Направив свой взор прямо, глядя вперед по направлению стоящей перед ним истины, он не видит того, что делается по сторонам, он и не подозревает, что рядом с одной общей неизменной истиной есть свои частные корыстные истины. Подобно всем идеалистам от Брута до Оуэна, он убежден, что стоит только сказать толпе правду, и торжество этой правды обеспечено. «А что по-твоему скажет дядя Петер, папа?» — спрашивает его дочь Петра. «Он-то что ска-



Генрик Ибсен

жет? — восклицает Стокман. — Да ему, верно, останется только радоваться обнаружению такой важной истины». Он не подозревает, что наносит смертельное оскорбление бургомистру, который состоит председателем правления курорта. Он не догадывается, что доставляет необыкновенное удовольствие Мортену Кийлю, богатому кожевенному заводчику, который не был избран в члены правления и потому радуется всяческому промаху нового правления. Словом, он не понимает, что та истина, которую он выносил как дорогого ребенка, будет размениваться на мелкую монету недобросовестными людьми, что эти жалкие, жадные, самолюбивые люди затащают ее, раздерутся из-за нее, сделают из нее орудие личных корыстных целей и будут копошиться, как открытые им бактерии. Он не понимает ничего в той буре, которая поднялась из-за его открытия. Из массы слов, которые раздаются вокруг него, он выхватывает слова правды, изредка ненароком проскальзывающие среди моря лжи. Он цепляется за эти слова, не сознавая, что люди, произносящие их, пользуются ими только как орудием для достижения своих целей. При каждом таком слове ему кажется, что истина найдена. Он в восторге, когда редактор местной газеты обещает ему свою поддержку. Еще в большее восхищение приводит его сочувствие, которое выражает ему владелец местной типографии, представитель «сплоченного большинства». Правда, доктору Стокману не совсем понятно, зачем нужны все эти приготовления к борьбе, когда дело так ясно и просто; впрочем, он особенно не вдумывается в детали, а просто радуется тому, что у него оказалась такая масса сочувствующих людей. Он, как ребенок, гордится тем, что на его стороне «свободомыслящая независимая печать» и «сплоченное большинство». Он радуется всему этому, как излишку, который хотя и не играет важной роли, но приятен в связи с главным, с самым открытием истины. И когда происходит первое столкновение с бургомистром, доктор Стокман с радостью вспоминает, что за ним стоит «сплоченное большинство».

Как наивна была радость Стокмана при проявлениях общественного сочувствия, так же наивны его изумление и негодование, когда общественное мнение, направляемое ловкой рукой бургомистра, обратилось против него. Стокман обладает поразительной способностью легко и быстро менять свои взгляды на окружающих людей, на отдельные факты. Но эта изменчивость только кажущаяся. Он изменчив с точки зрения той или другой частной правды. Люди подходят к нему со всех сторон, они стараются зачислить его в ту или иную из категорий, на которые распадается общество. Они хотят отыскать тайную пружину, которая руководит действиями Стокмана, и со всех этих точек зрения нельзя усмотреть последовательности в его действиях. Быть может, Стокман хотел понизить акции водолечебницы, а затем, скупив их, нажить состояние? Многие нападают на эту остроумную догадку, уже начинают восхищаться изобретательностью искусного спекулянта, и Стокман приобретает даже уважение наиболее влиятельных из своих сограждан. Но если таков был план Стокмана, то зачем акции скупают близкий

ему человек? Ведь такой откровенный способ действий может разрушить весь план. И умные люди недоумеваю. Быть может, Стокман хотел отомстить правлению курорта за то, что ему не прибавляют жалованья? Но тогда зачем он сердится, когда бургомистр намекает ему на возможность улучшения его положения? Словом, поступок Стокмана нельзя оправдать ни с одной точки зрения, которую могло бы понять изолгавшееся общество. И никому не придет в голову набрести на самый простой мотив. Никто не догадается объяснить поступок Стокмана простым стремлением к правде, которая проливает ясный свет на все действия наивного идеалиста, и при этом свете все его странные вых~~од~~ки и слова вдруг сливаются в стройную гамму, в систему мужественной, стойкой борьбы за истину. Стокман оказывается последовательным и верным себе с первого до последнего шага. Люди копошаются около него, приближаются и отдаляются, они стараются запутать его в свои корыстные интересы; он наивно и охотно следует за ними, даже становится орудием в их руках, пока дело не коснется добытой им истины, — тогда он вырастет в несокрушимого гиганта и все, что присосалось к нему, отлетает во все стороны при одном вздохе этого мощного человека.

Этот на вид бессильный, загнанный человек идет таким неумолимо правильным логическим путем к истине, что в своем шествии задевает и опрокидывает решительно все препятствия, и конечным результатом этого неуклонного движения должно неминуемо быть полное ниспровержение всего существующего строя жизни. Доктор Стокман начал с водолечебницы. Ему казалось, что мир обрадуется вместе с ним обнаружению истины, но когда он столкнулся с властями в лице бургомистра, он перенес на власти вину за уклонение общества от истинного пути и решил опереться на гласность, на общественное мнение. Но когда и здесь он не нашел поддержки, он не побоялся объявить войну и обществу и остался совершенно один. «Опаснейшие среди нас враги истины и свободы, — решил он, — это сплоченное большинство. Да, проклятое, сплоченное либеральное большинство... Большинство никогда не бывает право. Никогда, говорю я! Это — общественная ложь, одна из тех общепринятых лживых условностей, против которых обязан восставать каждый свободный и мыслящий человек. Из каких людей составляется большинство в стране: из умных или глупых? Я думаю, что все согласятся, что глупые люди составляют страшное, подавляющее большинство на всем земном шаре. Но правильно ли, чтобы глупые управляли умными?.. На стороне большинства *сила* к сожалению, но *не право*. Правы я и немногие другие единичные личности. *Меньшинство* всегда право». Эти единичные личности, по мнению Стокмана, «стоят как бы на аванпостах человечества так далеко впереди, что сплоченное большинство еще не добралось туда, и там боятся за истины, народившиеся в сознании еще слишком недавно, чтобы успеть сплотить вокруг себя какое-нибудь большинство».

Таков итог, к которому пришел доктор Стокман. «Сильнее всех в мире тот, кто более всех одинок». Эта фраза определяет и основу

мироздания самого Ибсена. Он — сильный, оригинальный мыслитель, окинувший жизнь новым взглядом. Но с высот мысли он не спускается в низины жизни: он сокрушает и темные силы, мешающие делу прогресса, и передовые, прогрессивные устремления нашего времени. В своем гордом стремлении к отдаленной правде он топчет временные и относительные «правды». Своекорыстие властей и принцип демократического большинства попадают в общую категорию темных сил. «Кто, — говорит Брандес, — стремясь к великим, решительным, широкообъемлющим переворотам, равнодушно или презрительно глядит на медленно совершающиеся небольшие изменения в ходе развития жизни, на постепенные, достигаемые шаг за шагом политические улучшения, на ассоциации, без которых для каждого, не могущего грубо повелевать, невозможно осуществить хотя бы одну из своих мыслей, — тот не должен и пальцем двигать в практической жизни; он может, подобно Бранду, только указывать на зияющую бездну, отделяющую действительность, среди которой мы действуем и живем, от идеала».

XXII.

Символизм. — «Сокровище смиренных» Метерлинка. — Символическое мироизрание: трансцендентальный мир и его проявление в мире явлений. — Молчание. — Символическая мораль и эстетика. — Теория символической драмы. «Intruse». — Символизм и декадентство и их общественная подкладка. — Заключение.

«Крайний позитивизм, царивший до сих пор, приходит к концу», — говорит Метерлинк в своем полуфилософском, полуэтическом произведении «Сокровище смиренных». Самый яркий представитель современного символизма пел отходную позитивизму и натурализму, подобно тому как Ницше своей индивидуалистической философией стремился нанести удар демократическим идеалам века. Демократическое движение в обществе и реалистическое направление в литературе, как мы видели, или рука об руку в течение всего XIX века. Поэтому неудивительно, что когда началась реакция против крайностей реализма и его «родного» детища — натурализма, эта реакция сказалась не только в проповеди аристократического индивидуализма, но и в повороте к романтическим идеалам, потому что символизм есть не что иное как новая форма романтизма.

Что такое символизм? Как и всякое литературное движение, символическое направление выражается не только в поэтических произведениях, но и стремится стать теорией, философской и эстетической доктриной. Упомянутая нами книга Метерлинка представляет собою наиболее полное изложение этой доктрины.

Символист прежде всего верит в возможность проникновения в тайну вечной абсолютной жизни, которая существует рядом с обычной, видимой жизнью. Позитивизм ограничивает сферу исследования миром явлений, феноменов, символист снова пытается проникнуть в мир нуменов, постигнуть тайну мировой жизни. Он снова перебрасывает мост из мира реального в мир трансценден-

talnyy, — мост, разрушенный было веком строго-научной работы. По его учению, рядом с обыкновенною жизнью существует «другая жизнь, где все становится значительным, все беззащитно, ничто не дерзает смеяться, царит самовластие, где ничто больше не забывается» (цитаты везде по изд. В. Саблина). Отношение человека к бесконечному и есть то, что отличает его от другого человека. Необходимо, чтобы каждый человек нашел лично для самого себя возможность жить высшей жизнью среди скромной и неизбежной повседневной действительности. Для человека нет более благородной задачи. «Если верно то, что творение не оканчивается человеком и что нас окружают высшие невидимые существа, то эти существа выше нас только тем, что имеют с бесконечным сношения, которых мы не можем себе представить».

В это учение о другом мире, об абсолютном и бесконечном, символизм не внес ничего по сравнению с теологическим или романтическим миросозерцанием. Новое в символизме заключается в его учении о проявлении этого бесконечного в мире явлений. Мы все, говорит Метерлинк, живем в общении с бесконечным, но это общение обнаруживается не в повседневной жизни, а в полусознательных, неясных ощущениях. Каждое самое простое, обыкновенное явление, помимо своего прямого значения, заключает в себе еще высший таинственный смысл. Именно в наше время мы наблюдаем в повседневной жизни среди наиболее смиренных возникновение таинственных и прямых общений, духовных явлений и сближение душ, о которых совершенно не было слышно прежде. Нынешняя психология, занимающаяся духовными явлениями, тесно связанными с материей, должна будет вскоре уступить место высшей психологии, «занимающейся непосредственным сношением душ, чувствительностью и чудесным присутствием нашей души». В прежние времена мало останавливались на вопросах «о предчувствии, о странном впечатлении от встречи или взгляда, о решении, принятом в области, недоступной для человеческого разума, о вмешательстве необъяснимой, непостижимой силы, о тайных законах антипатии или симпатии, о сознательных или инстинктивных влечениях, о преобладающем влиянии невысказанного». В прежние времена, говорит Метерлинк, никто не подозревал, каким «чудодейственным бременем» тяготеют они над жизнью; теперь эти духовные явления волнуют не только выдающиеся умы, но даже самых ничтожных людей. Если вы не добры, то ваше присутствие обнаружит это во сто раз яснее, чем два-три века назад. Таковы две основные идеи символизма. Над материальною жизнью существует другая — духовная. Эта высшая жизнь проявляется в полусознательных, неясных движениях нашего духа, а не в тех обычных наших страстиах или внешних событиях, в которых мы можем дать себе отчет.

Отсюда вытекает третья идея Метерлинка: чем меньше проявляем мы себя в обычных словах и действиях, тем больше возвышаемся мы над материальной жизнью и живем высшей духовной жизнью. Метерлинк доходит до того, что высшим моментом выра-

жения души считает молчание. Душа человека обнаруживается именно тогда, когда он молчит, а не тогда, когда говорит: «Как только уста засыпают, души пробуждаются и начинают действовать; ибо молчание — это стихия, полная неожиданностей, опасностей и счастья, в которой души свободно отдаются друг другу. Если вы действительно хотите отдаваться кому-нибудь, молчите». По мнению Метерлинка, во время молчания душа человека обнаруживается настолько, что молчания боятся многие люди, которые не боятся ничего. «Есть существа, с которыми не осмелился бы молчать величайший герой». Один из друзей поэта написал ему, что они оба еще не знают друг друга, так как они еще «не осмеливались молчать вместе». И это было действительно так, добавляет поэт: «мы так глубоко любили друг друга, что боялись этого сверхчеловеческого испытания». Иначе говоря, молчание может обнаружить то, чего не в состоянии обнаружить долгие годы любви, дружбы и разговоров. Две души, казавшиеся дружественными и любящими, могут обнаружиться в истинном свете во время молчания и оказаться враждебными. «Насколько все слова схожи между собой, настолько разнятся все молчания». Отсюда ясно, как бледен и лжив наш обычный язык, как неспособен он передать то, что творится за гранями «этой жизни», а с другой стороны — каким великим выразителем духовной жизни является язык молчания и неясных намеков. «Мысль изреченная есть ложь», — сказал наш поэт. Метерлинк выражает ту же мысль: «высказывая что-нибудь, мы странным образом профанируем это».

С этим учением о «высшей» жизни тесно связано и этическое учение Метерлинка. Земная мораль оказывается ничтожной перед мистической моралью. Если бы наша душа вдруг стала видимой и ей пришлось бы пройти среди других душ без покровов, набросила ли бы она длинное покрывало своих волос на бесчисленные прегрешения плоти? Она не знает их, и они даже не касались ее никогда; они совершались за тысячи верст от ее престола. «Она ни во что не вмешивалась, она жила своею жизнью около света, и только об этой жизни она и помнит». Словом, между мистической моралью и земной нет связи. По мнению Метерлинка, «душа может остаться чистой в ужасном убийстве; часто она превращает во внутреннее сияние все зло, при котором она приуждена присутствовать». Жизнь души и наши поступки не находятся в зависимости друг от друга: «человек может совершить самые низкие преступления, и самое большее из преступлений даже на мгновение не уничтожит аромата свежести и духовной чистоты, окружающей его». Словом, и в сфере морали, как и в сфере постижения мира, жизни и человека, Метерлинк уничтожает обычные земные пути и устанавливает новые, туманные и неопределенные, якобы ведущие к познанию в высшей атмосфере, где совершается особая жизнь, существует таинственная истина, более «глубокая», чем материальная. При свете этой «истины», с точки зрения этого «общего отечества, куда мы приходим, где встречаемся и откуда возвращаемся без труда», наша жизнь получает причудливые цвета. Нравственное в земном

смысле слова может оказаться убийственным для души, приближение мученика или мудреца может «погрузить нашу душу в невыносимый мрак», и наоборот: убийство совместимо с «ароматом свежести и духовной чистоты».

В связи с общим учением символистов находится и то важное значение, которое они придают женщине и любви. Это чувство, по самой природе своей, должно занять видное место в философии полусознательных душевных движений и настроений. Женщина, по учению Метерлинка, больше мужчины подвержена року. Она никогда искренно не борется с ним. «Она еще ближе к богу и с большей покорностью отдает себя во власть непорочной тайны». Поэтому события нашей жизни, в которых принимает участие женщина, приводят нас «почти к самым истокам рока». Около этих событий ощущаешь иногда «светлое предчувствие» жизни. Герои познавали «силу и неизменность своей звезды» на груди женщины, человек, «не отыхавший никогда у сердца женщины, не в состоянии предчувствовать будущее» и т. д. И в любви, как во всем, для Метерлинка не интересны слова и поступки; все это жалко и ничтожно «перед тайнами». «Взгляд, поцелуй, уверенность в невидимом могучем присутствии — этим все сказано».

Эстетическая доктрина символизма вытекает из его общего учения. Именно красота открывает того «бога», которого обязан подкарауливать каждый человек. По учению Метерлинка, естественные и первичные отношения души к душе суть отношения красоты. «Красота — это единственный язык наших душ. Другого они не понимают. У них нет другой жизни, они не могут создать ничего другого, они не могут интересоваться ничем другим». Это — культура красоты, какого не знают даже романтики. Красота стала для символиста тем, чем религия служила для верующего. Она заменяет откровение. Через нее познается высшая духовная жизнь. Уже романтики ставили поэзию выше действительности. Для символиста поэзия становится почти единственным важным и значительным элементом нашего существования, потому что поэты более внимательны, чем остальные люди, к «бесконечной тени». В сущности высшая поэзия в том и заключается, чтобы сделать проеажими «широкие дороги, ведущие от того, что мы видим, к тому, чего мы не видим». Самым важным элементом поэтического произведения Метерлинк считает «идею, охватывающую все произведение и создающую ему одному присущее настроение, т. е. собственное представление поэта о неизвестном, где витают существа и предметы, вызванные им из таинственного мира, который господствует над ними, судит и управляет их судьбой. Поэтическое произведение почти всегда своей красотой и величием обязано «намеку на тайны судьбы человеческой, какой-нибудь новой связи видимого с невидимым, временного с вечным».

Определив задачи новой поэзии вообще, Метерлинк делает попытку создать новую символическую драму. Задача этой драмы — передать трагическое, которое существует в повседневной жизни, которое легко почувствовать, но нелегко показать, потому что

основа трагизма здесь не материальна. Дело заключается в том, чтобы показать, «что есть удивительного в простом факте жизни». Символическая трагедия должна передать то таинственное и бесконечное, что чувствуется в каждом повседневном явлении. Метерлинк считает прежнюю трагедию неудовлетворяющую своему назначению: «Наши сочинители трагедий и посредственные художники полагают интерес своих произведений в силе воспроизведенного сюжета и желают развлекать нас тем же самым, что доставляло удовольствие варварам, для которых злодеяния, убийства и измены были обычным явлением. А между тем большинство наших жизней проходит далеко от крови, криков и шпаг, а слезы людей стали молчаливыми, невидимыми, почти духовными». То, что наполняет современную трагедию: обманутый муж, убивающий жену, сына, мстящий за отца, убитые короли и пр., — все это поверхностное, материальное величие, — величие крови, внешних слез и смерти. Существа, охваченные навязчивой идеей, существа, которым некогда жить, потому что надо убивать соперника или любовницу, ничего не могут сказать зрителю. «Я, — говорит Метерлинк, — пришел в надежде увидеть что-нибудь из жизни, связанной со своими источниками и тайнами, связанной узами, которые я не имею возможности и силы постоянно замечать. Я пришел в надежде хоть на мгновение взглянуть на красоту, величие и значение моего скромного будничного существования. Я надеялся, что будет обнаружено чье-то присутствие, какая-то сила или некое божество, обитающее со мной в одной комнате. Я ждал каких-то высших минут, которые я, не подозревая этого, переживаю в самые ничтожные часы, а видел чаще всего только человека, который долго рассказывал мне, почему он ревнив, почему он отравляет других или убивает себя».

Прежний театр, таким образом, не удовлетворяет Метерлинка. Возвышенные герои, действующие под влиянием обыкновенных, хотя и могучих, страстей, ниже самого обыденного героя нашего времени, если в его будничных мало эффектных поступках раскрывается мировой трагизм. «Мне, — говорит Метерлинк, — случалось думать, что старик, который сидит в кресле и просто ожидает при свете лампы, прислушивается, не зная их, ко всем вечным законам, царящим вокруг его дома, познаст, не понимая, что творится в молчании дверей и окон, и в слабом голосе света ощущает присутствие своей души и своей судьбы, склоняет немного голову, не подозревая, что все силы этого мира являются и бодрствуют в комнате, как внимательные служанки, не зная, что само солнце поддерживает над пропастью маленький стол, на который он опирается, и что нет ни одного светила в небе и ни одной души, равнодушных к движению опускающихся век или возносящейся мысли, — мне случалось думать, что этот неподвижный старик жил в действительности жизнью более глубокой, более человеческой и более общей, чем любовник, который душит свою любовницу, капитан, одерживающий победу, или супруг, мстящий за свою честь». Задача символического поэта-драматурга особенно трудна. Лирический

поэт-символист может оставаться чем-то вроде теоретика неизвестного и может держаться самых общих широких и неясных идей. Драматургу необходимо свести свое представление о неизвестном к повседневной реальной жизни, ему приходится сочетать бесконечное с реальным, и, по мнению Метерлинка, некоторым драматургам уже теперь удается осуществить эти принципы драмы будущего. Таковы Ибсен и Лев Толстой. Мы чувствуем, что высшие силы, действующие в ибсеновских «Привидениях» и в толстовской «Власти тьмы», тяготеют над нашей судьбой. «В драме Толстого нас заставляет трепетать не христианский бог, а бог, находящийся в человеческой душе, более простой, более чистой и более великой, чем все прочие».

Такова туманная теория символизма, которую Метерлинк пытался осуществить в своих небольших одноактных пьесах. Остановимся на одной из них — «*Intruse*», приобретшей наибольшую популярность у нас, в России, и появившейся в многочисленных русских переводах под разными заголовками («Втируша», «Непрощенная», «Вторжение смерти»).

В этой драме перед нами те два мира, о которых говорит Метерлинк: мир обыденности, будничных забот и тревог, в которых спит душа, и мир бесконечного, где душа расправляет свои крылья и живет вышею жизнью. Мы в мрачном зале старинного замка. В соседней комнате помещается больная. Дед, отец, дядя, три дочери встревожены положением больной, они обмениваются самыми обыкновенными словами, переходят от надежды к опасениям, обсуждают слова докторов. Словом, перед нами будничная, серая картина, одна из тех картин, которые встречаются в любой семье и которые неспособны были привлечь внимание драматургов прежних времен, искавших эффектных коллизий и выдающихся страстей. «Опасность прошла, теперь уже она спасена», — говорит отец (цитаты по изданию В. Саблина). «А мне кажется, что ей плохо», — возражает дед. «Но раз доктора говорят, то мы можем быть спокойны». К этим словам дядя прибавляет: «Сегодня после обеда у нее был очень хороший вид... И сейчас она крепко спит». И так до конца драмы. Они говорят о ребенке, который только что родился и является причиной страданий больной, о кормилице, которая очень устала, о старой сестре, которую все ждут, которая обещала притти и почему-то долго не идет, о лебедях, которые видны из окна на освещенном луной пруду и которые чего-то испугались. Словом, если подойти к пьесе просто, останется только удивляться, зачем понадобилось переносить на подмостки театра эту будничную сценку и этих будничных героев с их мелкими тревогами и повседневными заботами.

Но поэт задавался не этой задачей. Среди этих обыкновенных героев есть еще одна героиня, присутствие которой незримо чувствуется. Она-то и является той центральной фигурой, ради которой написана пьеса. Эта героиня — смерть. Ее страшное дыхание чувствуется не в словах, которые произносятся действующими лицами, а в их молчании, в их недомолвках, в их жестах и неожиданных

возгласах. Рядом с будничной сценой приподнимается занеса бесконечного. Каждое движение, каждое явление, происходящее на сцене, имеет два смысла: один — простой и ясный, другой — смутный и великий. Пусть эти люди говорят обыденные речи, пусть утешаются тем, что опасность миновала, — между ними стоит нечто неизбежное, неотвратимое. Оно сильнее их простых речей, оно заглушает эти речи, и они все это чувствуют. В то время как уста их говорят друг другу одно, души их говорят между собой другое. Приведем два-три примера того, как достигает Метерлинк своей цели. — Отец. Затвори-ка дверь! Уж поздно! Дочь. Сейчас, папа. Я не могу ее закрыть. Дед. Что случилось, девочки? Дядя. Нечего говорить это таким ужасным голосом... Я помогу вам! Стارшая дочь. Мы не можем ее закрыть совсем плотно! Дядя. Она отсырела... Попробуем вместе захлопнуть ее! Между дверцами, должно быть, что-нибудь попало. Отец. Завтра плотник поправит. Дед. Разве плотник придет завтра? — В этой сцене нет ничего необыкновенного. Дверь испорчена, ее нельзя запереть, и завтра она будет исправлена. Тысячи раз в день происходят подобные сцены, и никто не обращает на них внимания. Но Метерлинк придал простым словам участвующих в этой сцене такие оттенки, что в них чувствуется, помимо их прямого смысла, другой, более значительный смысл. Никто не упоминает о нем, но все души вкладывают в этот факт порчи дверей таинственное и важное. Почему слова «что случилось, девочки?» дед произнес, по выражению дяди, «ужасным голосом»? Зачем это переспрашиванье относительно прихода плотника? Дед ослеп, он обладает поэтому особенно чуткостью по отношению к внутреннему голосу. Поэтому он всегда первый будит тревогу. Ему страшно, а вслед за ним этот страх охватывает всех. Все чувствуют, что неподатливость дверей напоминает о той страшной гостье, которая уже застрияла в дверях. Ее ждут все, это ожидание наполняет всех и все в зале, хотя никто не говорит о ней. И в то время, как уста просто говорят о порче двери, души трепещут и преисполнены ужаса перед смертью, которая уже приблизилась, от которой нельзя запереться, которой нельзя изгнать, как ни стараются все закрыть глаза на это самое главное. Она стоит, могучая и неустранимая, она становится главным действующим лицом; внешняя драма бледнеет, и перед зрителем развертывается настоящая внутренняя драма, происходящая в душах присутствующих.

Возьмем следующую сцену. Снаружи неожиданно раздается звук натачиваемой косы. — Дед (вздрагивая). Ах! Дядя. Что это такое? Дочь. Я сама не знаю наверно... Должно быть, это садовник. Я не могу хорошенько разглядеть... Он, должно быть, в тени от дома. Отец. Просто, садовник, собирается косить. Дядя. Разве он косит ночью? Отец. Завтра, должно быть, воскресенье? Ну, конечно! Я заметил ему, что трава вокруг дома очень высока. — Снова ничего необыкновенного. Мало ли таинственных звуков раздается в лесу в ясную лунную ночь, и мало ли теней причудливых и фантастических ложится от дома, от деревьев,

от каждого предмета! Но почему именно звук, который человеческое воображение веками привыкло соединять с мыслью о смерти, вызвал такую тревогу среди присутствующих? Почему этот вопрос подвергается такому всестороннему обсуждению? Почему все так жадно ищут причины таинственного звука, так спешат, точно не веря себе самим, подыскать успокоительное объяснение? Почему тревога растет с неимоверной быстротой по мере того, как дочери, стоящие у окна, не удается отыскать глазами садовника? И снова дед, этот слепой чуткий дед, поднял тревогу. Да, все говорит, что страшная гостья с косой уже здесь. Этого еще не знают уста и сознание присутствующих, но это уже хорошо известно душе каждого из них. Беспокойство растет: каждый скрип двери, каждый непонятный звук — словом все, что гармонирует с чувством душ, находящихся в зале, вызывает жуткую тревогу. Души реагируют только на эти явления: внешняя, видимая жизнь, мир явлений, превращается только в аксессуар невидимой жизни бесконечного. В момент, когда на часах раздается последний удар полночи, тревога превращается в панический ужас. Всем вдруг почудилось, что кто-то встал из-за стола. Во внешнем мире опять ничего особенного, но душа знает, что ужасное совершилось. Взоры всех в немом ужасе прикованы к двери, ведущей в комнату больной. На пороге показывается сестра милосердия в черной одежде. Она наклоняется и крестится в знак смерти больной. Незримая гостья сделала свое страшное дело и удалилась. Внутренняя драма окончена, мы очутились лицом к лицу с проявлением бесконечного в конечном.

Символическая драма, как и символическая поэзия вообще, хочет стать путем к философским или религиозным откровениям, она стремится открыть мистические истины, чуждые позитивному точному знанию. Такая поэзия не может найти пищи в реальном мире, найти слов в человеческом языке. Ей приходится уходить все более и более в область туманного и непонятного, искать таинственного смысла в сочетании звуков и слов не по их прямому, а по особому мистическому значению. Этот путь должен неизбежно привести к тому концу, к которому приходит всякое литературное направление, отказывающееся черпать содержание поэзии из бесконечно разнообразного источника реальной жизни: сторонникам символизма приходится культивировать только форму. И та школа, которая получила название декадентской школы, усвоила именно только формальную сторону символизма: туманность образов, намеренную отчужденность от реальной жизни и крайнюю изысканность поэтических приемов. Метерлинк, веривший в будущность символизма, признавал, что эта поэзия трудно воспринимается современным человечеством, воспитанным на идеях реализма и точного знания. «В настоящее время, — говорит он в предисловии к своим драмам, — все непостижимое, сверхчеловеческое, бесконечное — какое бы имя мы ему ни дали — сделалось почти недоступным для разработки, с тех пор как мы не признаем больше а priori божественного вмешательства в человеческие поступки, так что даже гению не часто приходится иметь дело с ними»:

Справиняется, каким путем воинств и развивалась эта более-менная поэзия рядом с мощным реалистическим и социальным движением европейской мысли и литературы? Эта поэзия — признак упадка буржуазии. «Героический период» в истории этого класса закончился. Буржуа-отцы, добывши миллионы, уступили свое место сыновьям, которым эти богатства достались в готовом виде. Их нужно тратить, нужно изобретать искусственные средства для траты энергии, которая остается праздной у потомков Бондерби и Кардонне. Огромному большинству чаших буржуа до одури скучно. Хористками и шампанским нельзя заполнить всей жизни. Выродок-буржуа, с детства окруженный роскошью и развратом, с расстроеннымми нервами, не знает цели в жизни, неспособен к здоровым наслаждениям. «Между тем за ним капитал; по щучьему велению в его руки текут миллионы; он, этот несчастный полуидиот, — один из могучих хозяев жизни. Буржуа-выродок сам не выдумал бы декадентства, но когда оно было выдумано, он восторженно оказал ему покровительство» (А. Луначарский, Морис Метерлинк, «Образование», 1902, X). Запросам этого типа символизм и особенно декадентство отвечали как нельзя более. Они льстили ему, утверждая, что его пошлая жизнь не мешает красоте и величию его высшего духовного существования; они украшали блестящей позолотой серые камни, придавали вид благородства той жизни, в которой не было ничего, кроме грязи. Словом, декадентство стало и оправданием и украшением вырождения, равнодушис к пороку превратило в апофеоз порока.

В начале XX века, как и сто лет назад, литература снова является ареной борьбы между самоотверженюю преданностью страждущему человечеству, с одной стороны, и бесплодными порывами к бесконечному — с другой. Но силы воюющих сторон изменились. Сто лет тому назад мировые поэты пели о трансцендентальных стремлениях и проклинали земные заботы, а реализм и демократическое движение делали первые неуверенные шаги. Теперь потусторонние идеалы воплотились в большой поэзии, а изучение жизни и борьба за счастье человечества стали девизом величайших талантов.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Алексис Поль 238
Альфиери 20
Анакреон 19
Анфантен 89, 91, 218, 219
Аркрайт 9
Арнум 224
Арсеньев 243
- Базар 86, 91
Байрон 18, 21, 28, 37, 44, 46, 59, 99, 121, 154, 204, 289
Бальзак 49, 50, 81, 114, 117, 119—129, 132, 134—136, 138—143, 145, 178, 237—239, 242, 243, 246, 256
- Барер 10
Бейль 227
Беккариа 20
Бём 120
Беранже 180
Бернар Клод 242, 243, 246
Берне 199, 213, 215, 220, 221, 224
Бодлер 49, 118, 127, 128, 145, 176, 179—194
Бомарше 121, 129, 132
Бональд 29—31, 81, 123
Бонапарт 15, 16, 162
Бонапарт Жозеф 148
Бонапарт Иосиф 21
Бонвиль 176, 177, 182
Бопп 205
Брандес 30, 126, 284, 286, 288, 290, 299
Браун Лили 90, 91
Брентано 223, 224
Бронте Шарлотта 44
Буало 15, 168, 170, 171, 242
Бурбоны 16, 149
Бэкон 14, 30, 115, 195
Бюффон 13, 230
- Вейнберг П. 203, 206
Вейтлинг 200
Видеман 271, 282
Виктория 150
Вильбранд 271
Винбарг 215, 216
- Виппер 30, 83—87
Вольт 12
Вольтер 15, 20, 31, 33, 168, 180, 210
Вольф 205
- Гальвани 11, 12
Гальвиц 275
Гаргривс 8, 9
Гаскель 44
Гауптман 229, 258—264, 267, 269, 279, 283
Гегель 194, 196, 204
Гейне 28, 92, 93, 145, 194, 198—228, 289
Гете 67,
Гогенгаузен 204
Гольц Арно 260, 261
Гораций 24
Гори Фредерик-Винкель 296
Готье 176, 181, 185, 186, 227
Гrimm 155
Гуд Томас 39, 42, 43, 237
Гумбольдт 227
Гуцков 215, 216
Гюго 32, 118, 145, 146, 147—157, 161—172, 175, 176, 178, 179, 184, 238, 242, 259
- Данте 126, 172
Дарвин 126, 229, 230, 232, 242, 260
Де-Виньи 150
Де-Гуж Олимпия 90, 91
Де-Местр 28—31, 34, 38, 81, 123, 184
Дешан 149
Дидро 168
Диккенс 39, 44, 45—51, 55—57, 60, 62—67, 69, 70, 80, 145, 178, 237, 246, 265, 269
Доппельмайер 148
Дрейфус 239, 241
Дружинин 66
Дюма 150, 227
Дюма-сын 259
Дюпон 185

- Жорж-Санд** 15, 50, 81, 92, 93, 95—
 100, 102—105, 109—111, 113, 114,
 122, 140, 143, 145, 148, 237, 265,
 269
- Зингер** 86
- Золя** 92, 146, 229, 237—247, 248, 255—
 258, 261, 262
- Зудерман** 270, 278
- Ибсен** 283, 284, 285—290, 295, 296,
 299, 304
- Иордан** 271
- Кальдерон** 170
- Кант** 194—196
- Каренин** В. 95
- Карл V** 174
- Карл VI** 168
- Карл X** 16, 17
- Каро** 15, 113
- Кастилионе** 177
- Кирличников** А. 63
- Конт** 114, 115
- Коперник** 232
- Корнель** 116, 168, 170, 259
- Кроненберг** 196
- Крупская** 145
- Кудрин** Н. 242
- Кювье** 5, 12, 14, 30, 124—126
- Ламартин** 150, 162
- Ламмене** 29, 81, 103
- Лаубе** 215, 216
- Лафонтен** 121, 238
- Леконт де-Лиль** 185
- Леметр** 180
- Леопарди** 5, 17—28, 31, 54, 55, 92,
 99, 121, 178, 284
- Лессинг** 284
- Лихтенберже** 271, 274
- Локк** 195
- Луи-Филипп** 222
- Луначарский** А. 307
- Людовик XVIII** 16, 149
- Люк** 239, 242
- Люттер** 29
- Маккиавелли** 271
- Мальвецци** 17, 20
- Маркс** К. 32, 44, 114, 119, 200, 225,
 229, 232, 233, 234—237, 250, 269
- Мартен** С. 120
- Менцель** 215, 216
- Мерсье** 168
- Метерлинк** 270, 299—307
- Меттерних** 199, 209
- Микель-Анджело** 248
- Милль** 115
- Мильтон** 172
- Минье** 227
- Мирбо** 4
- Мольер** 121, 168
- Мональдо** 19, 20
- Монтейль** 156
- Монтэн** 238
- Мунд** 215
- Мюллер** 260
- Мюрат** 21
- Мюссе** 238
- Наполеон** 16, 21, 141, 149, 167, 169,
 198, 209, 210, 211
- Наполеон III** 150, 152
- Нерон** 153
- Нибур** 19
- Ницше** 270—279, 282
- Новалис** 92, 247
- Ньюкомен** 11
- Ньютон** 232
- Ожье Эмиль** 259
- Оле Буль** 289
- Оуэн** 39, 40, 41, 43, 63, 199, 229, 237,
 269
- Пальмерстон** 151
- Пелисье** 176, 177, 180, 193
- Пий VII** 15
- Плещеев** А. 45—47, 50
- Пшибытовский** 4, 270, 275
- Пьер Леру** 103
- Рабле** 238
- Раньери** 19
- Расин** 116, 168, 170, 175, 259
- Ритчи** 69
- Робеспьер** 184, 185
- Роган** 32
- Рошакелен** 32
- Руссо** 29, 33, 37, 92, 113, 205
- Сведенборг** 120
- Сент-Бев** 32, 179, 193
- Сент-Илер** 14, 30, 123, 125, 126, 230
- Сен-Симон** 14, 29, 41, 81—86, 91, 92,
 104, 107, 108, 122, 199, 200, 236,
 237, 269
- Сеньобос** 40
- Сервантес** 204
- Скотт** 155
- Соваль** 156
- Сократ** 277
- Соловьев Вл.** 197
- Спенсер** 115
- Сталь** 223
- Стефенсон** 11
- Сгороженко Н.** 42, 148
- Сю** 92
- Талейран** 89

Тальма 168
Теккерей 39, 44, 67—80
Тимирязев 14
Толстой Лев 304
Троллоп 68
Туган-Барановский 6, 8, 41, 84, 86, 87
Тьер 180
Тьери Огюстен 155, 180
Тьери Эдуард 179
Тэн 50, 57, 75, 125, 127

Уайльд 4, 60
Уатт 11
Уоллес 231, 232
Уорд 115

Фердинанд Неаполитанский 21
Фихте 196
Флобер 179, 180
Форстер 49
Франс А. 241
Фультон 11

Шальмейер 206
Шатобриан 5, 14, 18, 28, 32—38, 92,
153, 155, 178.
Шахов 33, 96
Шекспир 37, 59, 170, 177, 204
Шеллинг 196
Шиллер 194, 206
Шлаф И. 260
Шлегель 204, 270
Шницлер 4
Шпильгаген 269, 282
Штирнер 271, 277
Штродтман 222

Эдисон 277
Элиот Эбенезер 39, 42
Энгельс Ф. 8, 200, 223, 229, 233,
232—237, 250, 269
Энзе 204

Юм 195

Barbou 149, 155, 156, 162
Bourget 178
Brunetière 244

Crépet 182
Danneman 13
Dupuy 154
Flat 126, 143

Hanney 68
Hanstein 259

Iäger 288
Landsberg 270, 271
Proëlss Johannes 216, 221, 222
Proëlss Robert 205, 209

Rambaud 11
Reich 286

Schlenther 260, 269
Sigler 275

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- «Айвенго» Вальтер Скотта 155
«Американские заметки» Диккенса 48
«Аналитический опыт об естественных законах общественного порядка» Бональда 31
«Атала» Шатобриана 35
«Атта-Троль» Гейне 213, 225
- «Базар житейской суеты» (см. «Ярмарка щеславия») Текнерея 67, 69—74, 79
- «Баллады» Гюго 145, 153, 154
- «Бахерахский раввин» Гейне 201
- Биографический очерк о Гейне П. Вейнберга 203
- «Благословение» Бодлера 180, 181, 192
- «Бодлер, его жизнь и поэзия» 186
- «Божественная комедия» Данте 126
- «Бранд» Ибсена 286, 393
- «Валентина» Жорж-Санд 89, 95, 102
- «Введение к экспериментальной медицине» Клода Бернара 242, 243
- «Вертер» (см. «Западня») Золя 254
- «Вестник Европы» журнал 242
- «Власть тьмы» Льва Толстого 304
- «Внутренние голоса» Гюго 154
- «Восточные мотивы» Гюго 145, 153, 154
- «Враг народа» Ибсена 296
- «Втируша» Метерлинка 304
- «Вторжение смерти» Метерлинка 304
- «Гамлет» Шекспира 170
- «Германия» Гейне 213, 225, 226
- «Гимн красоте» Бодлера 192
- «Гимн Нептуну» Леопарди 19
- «Грех г-на Антуана» Жорж-Санд 103, 104
- «Гюго. В. и его время по запискам, воспоминаниям и рассказам близких свидетелей его жизни» пер. с франц. Доппельмайера 148, 149
- «Давид Коннерфильд» Диккенса 45
- «Дарвинизм» А. Уоллэса 231
- «Девяносто третий год» Гюго 32, 148
- «Деньги» Золя 240, 242, 251
- «Дети сатаны» Пшибышевского 278
- «Джон Габриэль Боркман» Ибсена 285
- «Доктор Паскаль» Золя 240
- «Домби и сын» Диккенса 51, 57, 63, 67
- «Дон Кихот» Сервантеса 204
- «Дух христианства» Шатобриана 28, 34, 35
- «Душа вина» Бодлера 193
- «Евгения Гранде» Бальзака 129
- «Жалобы Икара» Бодлера 191
- «Как» Жорж-Санд 102
- «Женский вопрос» Лили Браун 89
- «Жерминаль» Золя 257
- «Жизнь Диккенса» А. Плещеева 45—47, 50
- «Завоевание Англии» Огюстена Тьери 155
- «Западня» Золя 254
- «Заратустра» Ницше 271, 278
- «Земля» Золя 257
- «Изложение доктрины Сен-Симона» Базар 81, 86
- «Из области литературы» Н. Стороженко 42
- «Илиада» Гомера 157
- «Индиана» Жорж-Санд 89, 95, 96, 99, 102, 104
- «Испытание полночи» Бодлера 191
- «Истинна» Золя 241
- «Исторический опыт о революциях» Шатобриана 34
- «История английской литературы» Тэн 75
- «История парижских древностей» Соловия 156
- «История скандинавской литературы» Фредерика-Винкель Горна 296
- «История Самуила Титмарта и Великого Гогарта Диаманда» Текнерея 68

«К Амуру» Леопарди 19
«К Анжело Маи» Леопарди 22
«Кара» Гюго 150, 155
«Карьера Ругонов» Золя 240, 247
«Катилина» Ибсена 290
«К Венгрии» Ибсена 288
«Кипящий горшок» Золя 242, 252, 257
«К истории религии и философии в Германии» Гейне 205, 223
«К Италии» Леопарди 22
«Книга песен» Гейне 194, 204, 207, 211
«Когда мы, мертвцы, пробуждаемся» Ибсена 282, 286
«Комедия любви» Ибсена 289
«Континентальные дела» Ф. Энгельса 92
«Крестьяне» Бальзака 122
«Критические этюды» К. Арсеньева 243
«Кромвель» Гюго 161, 168, 169, 172
«Кубок» Шиллера 206
«Кукольный дом» Ибсена 100, 285, 293, 294, 296
«Курс позитивной философии» Огюста Канта 115

«Лебедь» Бодлера 189
«Легенда веков» Гюго 145, 155
«Ле-Гран» Гейне 201
«Лелия» Жорж-Санд 89, 95, 98, 99, 104
«Ленин о культуре и искусстве» Н. Крупская 145
«Литературный консерватор» журнал Гюго 149
«Лурд» Золя 240
«Лучи и тени» Гюго 154
«Людвиг Берне» Гейне 225
«Лютеция» Гейне 214, 215

«Мадлен Фера» Золя 239
«Маленький Наполеон» Гюго 150
«К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» Сборник 44, 114, 119
«Мартин Чезльйон» Диккенса 60
«Мечта» Золя 240, 257
«Морис Метерлинк» А. Луначарского 307
«Мост вздохов» Томаса Гуда 43
«Мученики» Шатобриана 155
«Мученица» Бодлера 186

«Нана» Золя 240, 242, 251, 257
«Насущные задачи современного естествознания» Тимирязева 14
«Натурализм в театре» Гауптмана 258, 259
«Немецкое обозрение» газета 215, 216
«Неожиданное» Бодлера 192
«Непрощенная» Метерлинка 304
«Несчастные» Гюго 150, 161, 162

«Николай Никльби» Диккенса 46, 64, 68
«Новая весна» Гейне 212
«Новое христианство» Сен-Симона 84
«Новый взгляд на общество, или опыты о принципах образования человеческого характера» Оуэн 40, 41
«Нью-Йоркская трибуна» газета 44
«Ньюокомы» Теккерей 67, 75—80

«Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX веков» Вильпера 30
«О Германии» Гейне 218, 223
«Огюст Конт и позитивизм» статьи Милля, Спенсера и Уорда 115, 116
«Одинокие» Гауптмана 263
«Оды» Гюго 145, 153
«Оливер Твист» Диккенса 68
«О папе» де-Местра 29
«О разводе» Бональда 30
«Осенние листья» Гюго 154
«Отец Горио» Бальзака 129, 132
«Очерки из новейшей истории политической экономии» Туган-Барановского 6, 8, 84
«Очерки литературного движения в первую половину XIX века» Шахова 33
«Очерки по истории западноевропейской литературы» П. С. Когана т. I, 17, 59, 92, 154, 168, 170, 232

«Париж» Золя 240, 257
«Педагогические очерки» А. Кирличникова 63
«Пейзаж» Бодлера 193
«Перед восходом солнца» Гауптмана 258, 261
«Песни Нibelungов» 204
«Песнь о рубашке» Томаса Гуда 42
«Песни о хлебных законах» Эбенезера Эллиота 39, 42
«Песни сумерек» Гюго 154
«Пиквикский клуб» Диккенса 45, 68
Письмо Генриху Гейне К. Маркса 225
Письмо Паулю Эрнсту (о драмах Ибсена) Ф. Энгельса 283
Письмо Ф. Энгельсу 26 октября 1854 г. (о Шатобриане) К. Маркса 32
«Плодовитость» Золя 241
«Плодородие» Золя 257
«Пляска Смерти» Бодлера 187
«Погибшие мечтания» Бальзака 122, 129, 133, 134
«Поездка на остров Цитеру» Бодлера 187
«Политическая история современной Европы» Сеньобоса 40
«Положение рабочего класса в Англии» Ф. Энгельса 8, 200

- «Потонувший колокол» Гауптмана 263, 270, 283, 291
 «По ту сторону добра и зла» драма Видемана 271
 «Поэтическое искусство» Буало 168
 «Праздник примирения» Гауптмана 263
 «Предисловие к Кромвелю» Гюго 242
 «Преступление и наказание» Беккера 20
 «Привидения» Ибсена 304
 «Происхождение видов» Дарвина 126, 229
 «Промышленная система» Сен-Симона 84
 «Путевые картины» Гейне 194, 208—211
 «Путешествие» Бодлера 190
 «Путешествие на Гарц» Гейне 201
- «Разбитый колокол» Бодлера 193
 «Разговоры» Леопарди 22
 «Разгром» Золя 240
 «Рассвет» Бодлера 189
 «Реакция во Франции» Брандеса 30
 «Рене» Шатобриана 28, 35, 38
 «Рим» Золя 240
 «Роза Бернда» Гауптмана 283
 «Родина» Зудермана 270, 278
 «Романисты-натуралисты» Золя 242
 «Романтическая школа» Гейне 204, 205, 212, 213, 223
 «Романтическая школа во Франции» Брандеса 126
 «Ругон-Макары» Золя 237—239, 247, 257, 261
 «Русская мысль» журнал 4
 «Рюи Блас» Гюго 175
- «Сказание о Меровингах» Огюстена Тьери 155
 «Смерть бедняков» Бодлера 192
 «Собор Парижской Богоматери» Гюго 145, 155—162
 «Созерцания» Гюго 150, 155
 «Сокровище смиренных» Метерлинка 299
- «Allgemeine Zeitung» газета 92, 217
 «Al conte Carlo Pepoli» Леонарди 24
 «Also sprach Zarathustra» Nietzsche 272—274
 «A Silvia» Леопарди 23
 «Allgemeine Zeitung» газета 214, 222
 «Brief Memoir of Thackeray» James Hanney 68
- «Causeries du Lundi» Saint-Beuve 179
 «Charles Baudelaire» Theophile Gautier 181
- «Сон леди» Томаса Гуда 43
 «Справедливость» Золя 241
 «Строитель Сольнесс» Ибсена 285
 «Счастье дам» Золя 256
- «Тереза Ракен» Золя 239
 «Ткачи» Гауптмана 258, 264, 265, 269
 «Тридцатилетняя женщина» Бальзака 129, 140
 «Труд» Золя 241, 257
 «Тяжелые времена» Диккенса 51—55, 64—66
- «Утроба Парижа» Золя 256
- «Философия Гегеля» Вл. Соловьева 197
 «Философия Канта» Кронненберга 196
 «Философия Ницше» А. Лихте нберже 271
 «Французские дела» Гейне 213
 «Хмель убийцы» Бодлера 191
 «Цветы зла» Бодлера 118, 176, 179
- «Человек-зверь» Золя 240, 257
 «Человеческая комедия» Бальзака 119, 125, 126, 129, 239
 «Четыре евангелия» Золя 241
- «Шагреневая кожа» Бальзака 128
- «Эдинбургское обозрение» журнал 69
 «Экспериментальная медицина» Клода Бернара 243
 «Экспериментальный роман» Золя 242—246
 «Эмиль Золя» Н. С. Кудрина 242
 «Эпиграф к одной осужденной книге» Бодлера 188
 «Эрнани» Гюго 161, 172—175
- «Юлий Цезарь» Шекспира 265
- «Ярмарка тщеславия» Теккерея 67, 69—74, 79
- «Châtiments» Виктора Гюго 145
 «Comédie humaine» Бальзака 125
 «Cromwell» V. Hugo 169, 170
- «Das Junge Deutschland» Pröelss Johannes 216, 221, 222
 «Della Natura e di un Anima» Леопарди 27
 «Der Einzige und sein Eigentum» Макса Штирнера 270, 271
 «Dialoge della Natura e di un Islan-
dese» Леопарди 25

- «Dialoge di Tasso e del suo Genio familiare» Леопарди 27
«Die Osterinsel» Вильбрранда 271
«Die Zukunft» журнал 258
«Di un Fisico e di un Metafisico» Леопарди 26
«Di Ttistano e di un Amico» Леопарди 27
«Docteur Cabanès» Balzac 124
- «Emil Zola» Paul Alexis 238—240
«English Men of Letters» Anthony Trollope 67
«Essais de psychologie contemporaine» Paul Bourget 178
«Essais historique sur les Révolutions» Шатобриана 34
«Essais sur Balzac» Paul Flat 126, 143
«Etude biographique» Eugène Crépet 182
«Evénement» 239
- «Faustulus» Шпильгагена 217
«Figaro» 239
«Fleurs du mal» Бодлера 179
«Friedrich Nietzsche» Hans Gallwitz 275
«Fr. Nietzsche» Theobald Sigler 275
«Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur» Landsberg 270—272
- «Gerhart Hauptmann» Adalbert von Hanstein 259
«Gerhart Hauptmann» Paul Schlenther 260, 269
«Glossaire» Монтейля. 156
«Grundriss einer Geschichte der Naturwissenschaften» Fr. Danneman 13
- «Henrich Heine» Robert Proëlss 205, 209
«H. Heine's Leben und Werke» Adolf Strodtmann 203, 206, 209, 211
«Henrik Ibsen» Henrik Jäger 288
«Henrik Ibsens Dramen» Emil Reich 286
«Hist. de la civilisation contemporaine» A. Rambaud 11
«Homo Sapiens» Пшибышевского 270, 275, 277, 279
- «J'accuse» Золя 240
«Jenseits von Gut und Böse» Fr. Nietzsche 273, 274
- «Il primo amore» Леопарди 23
«Intruse» Ибсена 304
- «La cousine Bette» Бальзака 243
«La genestra o il fiore del deserto» Леопарди 23
«L'Assomoir» Золя 242, 254, 257
«La Vendée» Гюго 153
«Le Meunier d'Angibault» Жорж-Санд 113
«Le mouvement littéraire au XIX siècle» G. Pellissier 35
- «Le péché de monsieur Antoine» Жорж-Санд 104, 113
«Le père Goriot» Бальзака 130
«Le poème du Haschisch» Бодлера 183
«Le roman naturaliste» Ferdinand Bruneau 244
«Le Salut public» газета 242
«Lettres à l'étrangère» письма Бальзака к Ганской 128
«Les fleurs du mal» Бодлера 193
«Les Funérailles de Louis XVIII» Гюго 153
«Les Châtiments» Гюго 150
«Les Contemporaine» Jules Lemaitre 180, 248
«Les Misérables» Гюго 150, 161
«Les Paradis artificiels, opium et haschisch» Бодлера 183
«Louis XVII» В. Гюго 153
- «Mon coeur mis à nu» Бодлера 179, 182, 184
- «Nelle nozze della sorella Paolina» Леопарди 23
«Nouveaux essais de critique» H. Taine 127
- «Oeuvres complètes de V. Hugo» 169
«Oeuvres posth.» Эдгар По. Письмо к M. Armand Fraisse 185
- «Palinodia al marchese Gino Capponi» Леопарди 24
«Papa Hamlet» 261
«Pot-Bouille» Э. Золя 252
- «Recherches sur les ossements fossiles» Жоржа Кювье 12
- «Satans Kinder» Пшибышевского 278
«Sopra il monumento di Dante» Леопарди 22
- «Thackeray» Anthony Trollope в серии «English Men of Letters» 67, 68, 69
«The Gownsman» журнал 67
«The Life of Charles Dickens» John Forster 45, 47, 49
«The National Standard» газета Теккерей 68
«The Snob» журнал 67
«Traité de l'héritage naturelle» д-ра Люка 239
- «Ultimo canto di Saffo» Леопарди 23
- «Vanity Fair» Теккерей 69
«Victor Hugo et son temps» Alfred Barbou 149
«Victor Hugo l'homme et le poète» Ernest Dupuy 154
«Vor Sonnenaufgang» Гауптмана 261

Литературные манифести французских реалистов, под ред. М. Клемана.
Б. Р е и з о в, Творчество Бальзака.
П. С у х о т и н, Бальзак.

ДЛЯ ЧЕТВЕРТОГО ОТДЕЛА

Романы Г ю г о в многочисленных русских переводах.
В. Г ю г о и его время, пер. Допнельмайер, с пред. Н. Стороженка, М., 1887.

Статья Д е ш а н а о Гюго в книге Йюльвиля.

Стихотворения Б о д л е р а в пер. П. Я. и статья о Бодлере переводчика, т. II, СПБ, 1902. Другой перевод Эллиса.

Полное собрание сочинений Г. Г е й н е, под ред. П. Вейнберга, изд. 2-е. А. Ф. Маркса, 1904. Новое изд. «Academia», Гослитиздат.

ДЛЯ ПЯТОГО ОТДЕЛА

Ф л о б е р, «Мадам Бовари», «Бувар и Пекюше», «Сентиментальное воспоминание», Гослитиздат.

М о п а с с а н, «Милый друг», «Жизнь» и новеллы.

Э. З о л я. Полное собрание соч., изд. Фукса в Киеве; Гослитиздат.

Б а р б ю с, Золя.

Н. Е. К у д р и н, Эмиль Золя, «Русск. богатство», X, 1902.

З. В е н г е р о в а, «Литературные характеристики», СПБ, 1897. (Статья о Золя, Гауптмане, Ибсене и других новейших писателях.)

Г. Г а у п т м а н, Полное собрание соч., Пер. под ред. К. Бальмонта в трех томах, М., 1902—1905, изд. С. Скирмунта. Имеются и другие переводы.

З у д е р м а н, Собрание драматических сочинений, Пер. под ред. К. Бальмонта в двух томах, М., 1902—1903, изд. С. Скирмунта. Имеются и другие переводы.

ДЛЯ ШЕСТОГО ОТДЕЛА

Г. И б с е н, Полное собрание соч., Пер. с датск. А. и П. Ганзен, изд. С. Скирмунта, М., 1903—1905. К каждой драме приложены критические отзывы европейских критиков Ибсена. Имеются другие многочисленные переводы.

П л е х а н о в, Ибсен.

Г. Б р а н д е с, Г. Ибсен в собрании соч. Брандеса, изд. Фукса.

М. М е т е р л и н к, Полное собрание соч., изд. Пирожкова. Имеются другие переводы.

А. Л у н а ч а р с к и й, Маркс и Метерлинк, «Образование», 1902.

З и на и да В е н г е р о в а, «Литературные характеристики», СПБ, 1905, книга вторая. (Статья о Метерлинке и других современных писателях.)

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Н о в а я и с т о р и я, Соцэкиз, 1939.

Ш. С е н ь о б о с, Политич. история совр. Европы, Пер. под ред. Поссе, СПБ, 1899.

Т у г а н-Б а р а н о в с к и й, Очерки из истории новейшей политической экономии.

А. R a m b a u d, *Histoire de la civilisation contemp.*, Paris, 1888.

Ф. Г. D a n n e m a n, *Grundriss einer Geschichte der Naturwissenschaften*, Leipzig, 1898.

E p i s t o l a r i o di G. Leopardi tacco l o e ordinato da Prospero Vanii, Firenze, 1892.

O p e r e di G. Leopardi, Leipzig, 1877.

F. A. A u l a r d, *Essai sur Giacomo Leopardi*, Paris, 1887.

H. G r i m m, *Giacomo Leopardi's hundertjähriger Geburtstag*, Deutsche Rundschau, Mai, 1898.

УКАЗАТЕЛЬ ПОСОБИЙ

ДЛЯ ОБЩЕГО ЗНАКОМСТВА С НАУЧНЫМИ, СОЦИАЛЬНЫМИ, ПОЛИТИЧЕСКИМИ И ЛИТЕРАТУРНЫМИ ИДЕЯМИ

К. Маркс и Ф. Энгельс, «Коммунистический манифест», «Развитие социализма от утопии к науке», «Революция и контр-революция в Германии 1848—1849 гг.», «Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта», «Гражданская война во Франции», «Людвиг Фейербах».

К. Маркс и Ф. Энгельс, «Об искусстве», изд. «Искусство», 1938.

Р. Виппер, «Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX вв.», СПб., 1900.

А. Луначарский, «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах».

Меринг, «Литературно-критические статьи», М., 1936.

Лафарг, «Избранные литературно-критические статьи», М., 1936.

А. Шахов, «Очерки литературного движения в первую половину XIX в.», СПб., 1898.

Пти де Жюльвиль, «Иллюстр. история новейшей французской литературы», Пер. под ред. Ю. Веселовского, М., 1899—1900.

Жорж Пелисье, «Литературное движение в XIX ст.», Пер. Доппельмайер, М., 1895.

Г. Лансон, «Французская литература XIX в.», два русских издания «Образование» и Солдатенкова, т. II.

Г. Брандес, «Главные течения в европейской литературе XIX в. (Существуют многочисленные переводы. Укажем два: Неведомского, М., 1881 и последнее издание Фукса).»

ДЛЯ ПЕРВОГО ОТДЕЛА

Вл. Штейн, «Граф Джакомо Леопарди и его теория infelicità», СПб., 1891. Стихотворения Леопарди изданы в пер. Помяна, но перевод неудовлетворительный. Лучше пер. Ив. Тхоржевского: Леопарди — «Песни и отрывки», СПб., 1908. В «Пантеоне литературы» за 1888 г. переведены «Разговоры» Леопарди и помещены некоторые стихотворения в хороших переводах.

Из сочинений Шатобриана достаточно прочесть «Рене» и «Мученики». Имеются в русском переводе.

ДЛЯ ВТОРОГО ОТДЕЛА

Романы Диккенса и Теккерея, имеются в многочисленных русских переводах. Некоторые стихотворения Томаса Гуда и других английских поэтов переведены в сборнике Гербеля: «Английские поэты в биографиях и образцах», СПб., 1875.

О Диккенсе и Теккереес:

И. Тэй, «История англ. литературы, т. V, Современники», пер. П. Когана, М., 1904.

Плещеев, «Жизнь Диккенса», «Сев. вест.», 1890.

Статья Дружинина в V т. его «Сочинений».

О поэтах, Статья И. Стороженки: «Английские поэты нужды и горя» в его книге «Из области литературы», М., 1902.

ДЛЯ ТРЕТЬЕГО ОТДЕЛА

Сочинения Жорж-Санд и Бальзака, изданы в многочисленных русских переводах.

Стендаль, «Пармский монастырь», «Красное и черное», «Красное и белое», изд. «Время», Гослитиздат.

Е-Каро, Жорж-Санд, пер. Масловой, М., 1899.

Влад. Каренин, Жорж-Санд, ее жизнь и произведения, два тома.

И. Тэй, Бальзак, Этюд, «Библ. европ. писат.».

- Emil Krantz, *Le pessimisme de Leopardi*, Revue philosophique, Octobre, 1880.
Г. Брандес, Реакция во Франции.
G. Pellissier, *Le mouvement littéraire au XIX siècle* и русский перевод Доппельмайер.
Э. Дезесар, Шатобриан (в Ист. франц. лит. под ред. Жюльвили).
John Forster, *The Life of Charles Dickens*, Leipzig.
Статья Кирпичникова о Диккенсе-педагоге в сборнике «Педагогические очерки», того же автора.
Anthony Trollope, *Thackeray*, в серии *English Men of Letters*, 1892.
James Hanney, *Brief Memoir of Thackeray*, Edinbourg, 1864.
Роман Жорж-Санд «Le pêché de monsieur Antoine», оставленные в разных русских переводах.
Paul Flat, *Essais sur Balsac*, Paris, 1894.
Paul Flat, *Seconds essais sur Balzac*, Paris, 1894.
Docteur Cabanès, *Balzac ignore*, Paris, 1899.
H. de Balzac, *Lettres à l'étrangère*, Paris, MDCCCXCIX.
Alfred Barbou, *Victor Hugo et son temps*, Paris, 1881.
Ernest Dupuy, *Victor Hugo, l'homme et le poète*, Paris, 1887.
Рене Думик, Романтический театр, в той же серии.
V. Hugo, *Cromwell*. В *Oeuvres complètes de V. Hugo*, Paris, Hetzel. (Отсюда предисловие к «Кромвелю»).
Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*.
Ch. Baudelaire, *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*, Paris, 1887.
Eugène Crépet, *Etude biographique в Oeuvres posthumes*.
Théophile Gautier, *Charles Baudelaire* в издании «Les fleurs du mal» 1884.
Saint-Beuve, *Causeries du Lundi*.
Ch. Baudelaire, «Les fleurs du mal», 1884 и русск. пер. Н. Я. во втором издании «Стихотворений» Н. Я.
Adolf Strodtmann, *H. Heine's Leben und Werke*, Hamburg, 1884.
Robert Proëlss, *Heinrich Heine*, Stuttgart, 1886.
Johannes Proëlss, *Das Junge Deutschland*, Stuttgart, 1892.
Legras Jules, *H. Heine poète*, 1897.
К. Тимирязев, Чарльз Дарвин и его учение.
Альфред Уоллес, Дарвинизм, М., 1898.
Paul Alexis, *Emil Zola*, Notes d'un ami, Paris, 1882.
Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, 1893.
Статья Zola в *Die Zukunft*, 11 okt. 1902.
К. Арсеньев, Критические этюды. (Статья об экспериментальном романе).
Adalbert von Hanstein, *Gerhart Hauptmann*, Leipzig, 1898.
Paul Schlenther, *Gerhart Hauptmann*, Berlin, 1898.
Fr. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Leipzig, 1902.
Fr. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, 1894.
Пшибышевский, *Homo Sapiens*, изд. «Скорпион».
Leo Berg, *Der Uebermensch in der modernen Litteratur*, Paris, Leipzig, Münch., 1897. (Русск. пер. Л. Горбуновой: «Сверхчеловек в современной литературе», М., 1905.).
Фредерик-Винкель Горн, История скандинавской литературы, М., 1894.
Dr. Emil Reich, *Henrik Ibsens Dramen*, Dresden u. Leipzig, 1894.
Henrik Iäger, *Henrik Ibsen*, 1828—1888, Dresden u. Leipzig, 1890.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

- Предисловие 5

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

Разочарование и реакция. Леопарди. Шатобриан.

- I. Главные культурные факторы на заре XIX века. Промышленный переворот. — Машины. — Капиталистический способ производства. — Рабочий вопрос. — Три стадии в истории борьбы рабочих с предпринимателями. — Феодал и крепостной средних веков; капиталист и рабочий XIX века. — Открытия и изобретения. — Пар и электричество. — Железные дороги, телеграф и их влияние. — Кювье и успехи естествознания. — Конкордат. — Реакция. — Общее заключение о первой половине XIX века 5
- II. Пессимизм в начале века. — Граф Джакомо Леопарди. — Его научные занятия. — Графиня Мальвецци. — Борьба за освобождение Италии и отношение Леопарди к этой борьбе. — Патриотизм и любовь в лирике Леопарди. — Отношение к веку, к росту промышленности и успехам техники. — Философия Леопарди. — Закон всеобщего страдания. — Человек и природа. — Сущность жизни. — Наука и масса. — Личность и масса. — Последовательность Леопарди и цельность его миросозерцания 17
- III. Положительные идеалы писателей реакции. — Жозеф де-Местр и Бональд. — Отражение просветительского века в сочинениях Жозефа де-Местра. — Шатобриан. — Главные черты его характера. — «Дух христианства» и эстетический католицизм. — Содержание «Рене». — Тенденция рассказа. — Монастыри. — Ложь и правда «Рене» 28

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

Социальная и реалистическая литература в Англии. Диккенс. Теккерей.

- IV. Экономическое и политическое положение рабочих в Англии в начале века. — Хлебные законы. — Роберт Оуэн. — Критическая и положительная часть его учения. — Чартизм. — Борьба против хлебных законов. — Поэты нужды и горя. — «Песни о хлебных законах» Эллиота. — Томас Гуд. — Чарльз Диккенс 39
- V. Фабричный город у Диккенса. — Роман «Тяжелые времена». — Изображение капиталиста. — Бондерби, его отношение к социальным вопросам, его женитьба. — Изображение рабочих в «Тяжелых временах». — Стэфен. — «Домби и сын». — Гордость английского негоцианта. — Пекниф. — Изображение лицемерия у Диккенса. — Дети в произведениях Диккенса. — Алиса Марвуд, Луиза и Том, Давид Коннор-фильд. — Сентиментальность, приторность и довольство Диккенса 51

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

Социальная и реалистическая литература во Франции. Сен-Симон. Фурье. Жорж-Санд. Бальзак.

- VII. Проповедники обновления человечества. — Ламмене. — Сен-Симон. — Наука и авторитет в учении Сен-Симона. — Начало научной социологии. — Идеалы общественного строя. — Праздные и работающие. — Отношение Сен-Симона к промышленности и к рабочим. — Сенсимонисты. — «Изложение доктрины Сен-Симона». — Учение Фурье. — Организация фаланги.

VIII. Женский вопрос во время революции. — Олимпия де-Гуж. — Кондорсе. — Анфантен. — Воспитание Жорж-Санд и основные черты ее характера. — Развод ее с мужем. — Женские типы в романах Жорж-Санд. — Индиана, Валентина, Лелия. — Мотивы мировой скорби. — Типы мужчин. — Дельмар. — Жак.

81

IX. Второй период литературной деятельности Жорж-Санд. — «Грех г. Антуана». — Кардонне-отец. — Главные черты капиталиста и его идеалы. — Кардонне-сын и его идеалы общественного строя. — Представители аристократии у Жорж-Санд. — Антуан. — Представители крестьянства. — Жан. — Переход Жорж-Санд к изображению сельских идyllий в последний период литературной деятельности.

89

X. Реалистическое направление в литературе. — Огюст Конт и позитивное направление в философии. — Главные черты реализма. — Роль писателя. — Замена чувства и фантазии научным анализом. — Детальность и фактическая точность. — Форма. — Тип нового писателя. — Бальзак. — Основные черты его характера и особенности его литературного творчества.

103

XI. Герои «Человеческой комедии». — «Отец Горио». — Растиньяк. — Нравы парижской аристократии. — Вотрен. — Тип рабочего XIX века. — «Погибшие мечтания». — Литературные нравы. — Исповедь Лусто. — Люсиен и его карьера. — «Евгения Гранде». — Денежный мир. — Скупец. — Женские типы у Бальзака. — «Тридцатилетняя женщина». 129

114

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

Романтизм и «чистая поэзия» во Франции. Переход от романтизма к реалистической и социальной поэзии в Германии. Гюго. Бодлер. Гейне.

- XII.** Особенности творчества Гюго. — Его личность. — Его отношение к империи, к реставрации, к буржуазной монархии и республике. — Его лирика. — «Оды», «Баллады», «Восточные мотивы». — Позднейшие сборники. — «Легенда веков». — «Собор Парижской Богоматери». — Историческая правда и исторический вымысел в этом романе. — Типы: Эсмеральда, Квазимодо, Клод Фролло. — Романтический историзм. . 145

XIII. «Несчастные». — Задачи, которые преследовал Гюго в этом романе. Преступник Жан Валькан, проститутка Фантина и полицейский надзиратель Жавер как элементы современного социального строя. — Положительные идеалы Гюго. — Монсеньор Бьевенвю и мэр Мадлен. — Драматическая реформа. — Предисловие к «Кромвелю». — «Эрнани». — Драмы Гюго. 161

XIV. Теория искусства для искусства. — Основные черты характера Бодлера. — Искусственность. — Отношение к женщинам. — Дендицизм. — Отношение к политическим и социальным вопросам. — «Цветы зла». —

Мотивы его поэзии. — Картины порока. — Болезненные образы. — Страдающее человечество. Моменты падения и просветления. — Эстетические и религиозные мотивы. — Бодлер и его последователи.	176
XV. Развитие метафизической философии в Германии. — Кант и его учение о формах познания. — Гегель и его главные идеи. — Германия в первой половине XIX века. — Генрих Гейне. — Влияние немецкой действительности. — Французское влияние. — Наследственные черты, семья и частная жизнь. — «Путевые картины». — «Книга песен». — Отношение Гейне к романтизму. — Июльская революция и отъезд Гейне в Париж.	194
XVI. Французский период литературной деятельности Гейне. — Отношение к родине. — «Молодая Германия» и отношение к ней Гейне. — Преследование германского правительства. — Гейне и сенсомонисты. — Гейне и немецкие эмигранты. — Гейне и Берне. — «Французские дела». — «Романтическая школа». — «Атта-Троль» — «Зимняя сказка». — Болезнь и смерть Гейне.	213
ОТДЕЛ ПЯТЫЙ	
Натурализм и социализм. Дарвин. Маркс. Золя. Гауптман.	
XVII. Дарвинизм. — «Происхождение видов». — Закон эволюции. — Борьба за существование. — Естественный подбор. — Культурно-историческое значение дарвинизма. — Исторический материализм. Взгляд Маркса и Энгельса на взаимное отношение между буржуазией и пролетариатом. — Эмиль Золя. — Главные факты его биографии. — Дело Дрейфуса.	229
XVIII. Натурализм. — Теория экспериментального романа и связь этой теории с «Введением в экспериментальной медицине» Клода Бернара. — Отношение натурализма к изображению явлений, к детерминизму, к морали, к идеализму, к личности писателя, к форме. — Классы общества и герои в романах Золя. — Аристократия. — «Нана». — Банкиры и капиталисты. — «Деньги». — Средняя и мелкая буржуазия. — «Килящий горшок». — Пролетариат. — «L'Assomoir». — Другие романы и типы Золя.	242
XIX. Натурализм в театре. — Гергарт Гауптман. — Основные черты его творчества. — «Перед восходом солнца». — Изображение порока и вопрос о наследственности. — Лот. — Нервные люди. — Иоган Фокерат. — «Ткачи». — Дрейсигер. — Изображение толпы. — Значение «Ткачей».	258
ОТДЕЛ ШЕСТОЙ	
Ницшеанство и символизм. Ибсен. Метерлинк.	
XX. Ницше и немецкое общество. — Сверхчеловек. — Отношение Ницше к демократии и к идеи равенства. — Мораль господ и мораль рабов. — Отношение к женщине. — Отголоски ницшеанства в литературе. — Фальк в романе Пшибылевского «Номо Сapiens». — Магда в «Родине» Зудермана. — Мастер Гейнрих в «Потонувшем колоколе».	270
XXI. Генрик Ибсен. — Национальный элемент в его драмах. — Основной мотив его произведений. — Особенности его индивидуализма и аристократизма. — Пессимизм и воинствующий дух Ибсена. — Его схематичность. — Символизм в его произведениях. — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». — Главные факты его биографии. — Его личность. — Типы: Бранд, Нора, доктор Стокман. — Общественное значение Ибсена.	282
XXII. Символизм. — «Сокровище смиренных» Метерлинка. — Символическое мироусердание: трансцендентальный мир и его проявления в мире явлений. Молчание. — Символическая мораль и эстетика. — Теория символической драмы. — «Intruse». — Символизм и декадентство и их общественная подкладка. — Заключение	299
Именной указатель	308
Предметный указатель	311
Указатель пособий.	315
Дополнительный указатель литературы	316