

ФРАНЦ ШИЛЛЕР

ФРАНЦ
ШИЛЛЕР

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
НОВОГО
ВРЕМЕНИ

И С Т О Р И Я
ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
НОВОГО ВРЕМЕНИ

1

ТОМ

ГОСЛИТИЗДАТ

ФРАНЦ ШИЛЛЕР,

**ИСТОРИЯ
ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
НОВОГО ВРЕМЕНИ**

**ТОМ
I**

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1937**

ОТ АВТОРА

Настоящее, второе издание первого тома «Истории западноевропейской литературы нового времени» печатается без существенных перемен, если не считать уточнения характеристики некоторых писателей, отдельных, небольших дополнений и незначительных редакционных изменений. Указатель литературы пересмотрен и дополнен новыми книгами и пособиями. Все фактические данные (даты рождения и смерти писателей, год выхода первого издания упоминаемых произведений и пр.) проверены по наиболее авторитетным биографическим и библиографическим справочникам на языках соответствующей литературы. Таким образом удалось исправить ряд неточностей, вкравшихся в первое издание.

Москва. Январь 1937

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Предлагаемая вниманию читателя работа ставит своей задачей обзор и характеристику основных этапов в развитии западноевропейских литератур нового времени. Работа рассчитана на три тома и хронологически охватывает литературу от эпохи Просвещения, то есть периода подготовки Буржуазной французской революции 1789 года, до мировой войны. В основу исследования положен конспект курса, читанного автором в 1927—1934 годах в различных московских высших учебных заведениях.

При обработке лекций периодизация и общее построение сохранились в соответствии с программой Наркомпроса РСФСР, но исследуемый литературный материал по сравнению с объемом вузовского курса расширен приблизительно в два раза.

Первый том состоит из трех частей:

1) эпоха Просвещения XVIII века и Первой французской революции,

2) романтизм начала XIX века и

3) революционная литература 30—40-х годов XIX века. Кроме того, для лучшего уяснения литературных явлений эпохи Просвещения и Французской революции, первой части предпосланы вступительные главы о классицизме XVII—XVIII веков.

Из богатейшего наследства, оставленного нам западноевропейскими литературами нового времени (реализм XVIII—XIX веков, революционный романтизм и революционно-демократическая литература), могли быть отобраны лишь наиболее крупные произведения и писатели. Каждая часть «Истории» построена на определенном материале, наиболее характерном и представляющем наибольшую для нас ценность в смысле переработки и критического усвоения нами литературного наследия прошлого. При отборе, подчеркивании или особом выделении

тех или иных литературных явлений всегда принималась во внимание оценка их со стороны классиков марксизма-ленинизма. Но вместе с тем этот отбор был произведен таким образом, чтобы не нарушался с и с т е м а т и ч е с к и й, исторический ход литературного развития и борьбы классов. То же самое относится к выделению крупнейших писателей, характеристике творчества которых посвящено около двух третей всей работы. И здесь автор старался не ограничиваться т о л ь к о мировыми именами, но исследовать творчество также тех менее значительных писателей, которые расчищали путь для гениев или которые в своих трудах развивали достижения великих мастеров художественного слова. Ибо марксистский историк литературы не должен разбирать творчество гениев изолированно, — он должен изучать это творчество как явление, возникшее на почве, подготовленной многочисленными писателями, имена которых не пользуются мировой славой. Это относится особенно к революционно-демократической литературе прошлого и к истокам социалистической литературы, обычно игнорируемым буржуазными литературоведами.

При обзоре огромного литературного материала основных стран Западной Европы и Америки нового времени автор, само собой разумеется, использовал имеющиеся марксистские труды по этому вопросу. Но в этой области есть еще очень много неясных и спорных проблем (прежде всего — периодизация истории литературы, оценка различных литературных течений и писателей и т. д.), которые до сих пор слабо или совершенно не разработаны. И автор вполне отдает себе отчет, что даваемые им трактовка и оценка не могут считаться бесспорными и окончательными.

При дальнейшем исследовании материала некоторые вопросы могут быть пересмотрены и уточнены, и возможные критические замечания по поводу данной работы будут, конечно, приняты во внимание.

Автор считает бесполезным издание работы в настоящем виде, так как потребность в расширенной истории западноевропейской литературы остро ощущается не только преподавателями, аспирантами и студентами высших литературных учебных заведений, но и начинающими писателями и широкими слоями советской интеллигенции.

В конце каждого тома прилагается список критической литературы на русском и иностранных языках. Этот список не претендует на библиографическую полноту; в него включены лишь

те труды, которые в той или иной степени использованы автором, а также ряд историко-литературных и критических работ, могущих служить пособием при более углубленном изучении западноевропейской литературы соответствующего периода. Все указанные работы на иностранных языках принадлежат перу не марксистов, что необходимо иметь в виду при пользовании литературой.

Москва. Ноябрь 1934

КЛАССИЦИЗМ XVII — XVIII ВЕКОВ.

С падением Западной Римской империи, с «великим переселением народов», установлением феодализма и господства церкви, если не окончательно погибли, то на целое тысячелетие из европейской культуры почти что исчезли памятники античной письменности и искусства. Правда, на протяжении всего средневекового периода в монастырях хранились и переписывались рукописи античных авторов. Но на эти рукописи смотрели как на мертвый груз и изучали их исключительно с филологической точки зрения. Исследование их, как и всякая другая научная деятельность в ту эпоху, должно было служить интересам богословия, должно было помочь человеку оторваться от мира земного. Действительное «открытие» и «возрождение» античного искусства началось лишь тогда, когда духовная диктатура средневековой церкви была сломлена. Тогда только «языческий мир» античности был вновь «открыт» и получил новое толкование.

Первой страной, давшей толчок возрождению и новому толкованию античности, была Франция. Провансальская нация в эпоху расцвета «дворянской республики» «стояла во главе европейского развития. Она выработала первая из всех новейших наций литературный язык. Ее поэзия для всех романских народов, и даже для немцев и англичан, служила тогда недостижимым образцом... она... воскресила даже среди глубочайшего средневековья отблеск древнего эллинизма» (Энгельс).¹ Но начавшийся в XI веке процесс широкого влияния провансальской литературы на литературу других стран Западной Европы еще нельзя назвать началом гуманизма и Ренессанса. Колыбелью Ренессанса была Италия, «первая капиталистическая нация». Как общеевропейское течение, гуманизм и Ренессанс датируются со второй половины XV столетия; в Италии же оно началось еще в XIV веке. Королевская власть, опираясь на горожан, сломала мощь феодального дворянства и основала крупные национальные монархии, в которых получило свое развитие буржуазное общество. «В спасенных при гибели Византии рукописях, — пишет Энгельс в 1880 году в старом введении к «Диалектике природы», — в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая

древность; перед «классическими... [...] пластическими» светлыми образами ее исчезли призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература; Англия и Испания пережили вскоре затем свою классическую литературную эпоху. Рамки старого *orbis terrarum* были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и положены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, явившуюся, в свою очередь, исходным пунктом современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве приняли протестантизм, между тем как у романских народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнеутверждающее свободомыслие, подготовившее материализм XVIII века. Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». ²

При изучении истории литературы нового времени нужно постоянно иметь в виду это всемирно-историческое значение эпохи Возрождения в области экономики, политики, философии, науки, литературы и искусства. После Реформации, гуманизма и Ренессанса наступил период реакции, во время которого «греческая жизнеутверждаемость», строгие линии и реализм были вытеснены религиозной тематикой, мистикой и аристократическим — в основном — искусством XVI и начала XVII века — барокко.

Как в области архитектуры, скульптуры и живописи строгие линии и полнокровный реализм эпохи Возрождения уступают место беспокойным, судорожно извилистым линиям и нагроможденному орнаменту, так и в литературе барокко на первом месте стоит любование эффектной декорацией, языковым орнаментом, звукописью и виртуозностью в описании красочных деталей, особенно экзотики Востока и вымышленного пастушеского пейзажа Аркадии. Представители литературы барокко рисуют галантные нравы высшего аристократического мира, изображают князей и дворян в пастушеских одеждах. Мир для них — ярко освещенный, богато украшенный дворцовый зал, открытый лишь для избранных; речь украшается пространными метафорами и самыми прихотливыми риторическими фигурами, рассчитанными на величавую эффектность; самодержавие и феодальная знать прославляются как опора общества.

Но рост мануфактуры и меркантилизма, вызвавший необходимость хозяйственной и политической централизации, создания

сильной монархии, развития точных наук, — выдвинул со всей силой и новые эстетические требования, которые отвечали бы запросам сложившегося абсолютизма. И в эпоху абсолютизма писатели опять обращают свои взоры к античному искусству и истолковывают его по-новому; они, — пишет Маркс в своем письме к Лассалю от 22 июля 1861 года, — «понимали грехов именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства». ³ Классические тенденции, которые были живы и в XVI веке, опять получают решающее значение в особой своей разновидности в XVII—XVIII веках. Как самый абсолютизм, так и классицизм по социальной своей природе явление сложное: классицизм означает некоторое снижение дворянской культуры, вынужденной считаться с интересами развивавшейся буржуазии. Французская абсолютная монархия XVII века была в своей основе дворянским государством. Дворянство, находившееся в союзе с крупной буржуазией, получило все выгоды от абсолютизма. Но по мере развития промышленности, торговли и кредита возрастали удельный вес и политическое влияние буржуазии. Тем не менее, буржуа, не пролезший в дворянство, оставался — кроме отдельных крупнейших фигур — «черной костью», существом, во многом бесправным и низким по сравнению с привилегированным дворянским сословием.

В эту эпоху образуется новая аристократически-буржуазная олигархия, вкусы которой являются решающими: центр ее — двор короля. Придворно-дворянский классицизм направлен не только против своеволия Фронды, но и против демократических низов общества; поэтому он разрушает не только дворянское барокко, но и «низкие» жанры народного искусства, и тщательно охраняет язык салонов от языка улицы. Этими же чертами характеризуются и основные эстетические требования этого классицизма. Если он, базируясь на строжайшей регламентации и централизованном единстве в области политики и экономики, устанавливает эти же принципы и в искусстве, выступает против всякого своеволия, превращает индивидуальные характеры в ходячие добродетели или пороки и т. д., то эта тенденция опять-таки направлена не только против Фронды и барокко, но и против масс и их «низкого», с точки зрения придворного общества, искусства. Правда, все эти черты получили свое законченное выражение лишь во Франции. В Англии и Германии классицизм этого периода носил в значительной степени подражательный характер и играл несколько иную политическую и литературную роль, нежели во Франции. В конкретной истории литературы той эпохи мы увидим специфический характер этого классицизма в различных странах.

Разрушая провинциальную ограниченность, патриархальные традиции, подчиняя личность установленным правилам, дворян-

ский классицизм, по крайней мере во Франции, имел крупное прогрессивно-историческое значение при формировании классового сознания буржуазии. Но это только на определенном историческом этапе. Ибо, способствуя в данный период развитию буржуазии, абсолютизм одновременно и задерживает это развитие, так как вся система его господства неотделима от сословного строя и нуждается в сохранении дворянства. Поэтому само собой разумеется, что наиболее революционные писатели «третьего сословия» в XVIII веке видят тормоз для эмансипации буржуазии не только в хозяйственно-политической системе абсолютизма, но и в классицизме, и резко ополчаются против него (Дидро, Руссо, Лессинг и др.). По мере того, однако, как буржуазия приближается к «эпохе революционных кризисов», она вызывает, — как пишет Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта», — «к себе на помощь духов прошедшего»,⁴ чтобы скрыть от самой себя «буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы». ⁵ В конце XVIII века мы наблюдаем в западноевропейской литературе (французской, итальянской, немецкой) новое мощное возрождение искусства античности — буржуазный революционный классицизм. Наиболее заостренные формы он принимает в эпоху Первой французской революции; в Германии же он, в соответствии со слабостью буржуазного общества, интерпретируется как гармония форм и примирение противоречий, достигая своего кульминационного пункта в творчестве Гёте и Шиллера. От Ренессанса до Гёте — вот исторический диапазон классицизма, одного из крупнейших художественных течений эпохи раннего буржуазного общества. Дальнейшие, весьма умеренные отголоски этого течения в XIX веке не могут идти ни в какое сравнение с мощным развитием его в предыдущую эпоху.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЦИЗМ XVII ВЕКА

В течение XVII века королевская власть во Франции укрепляется, превращаясь в абсолютную монархию. Вследствие медленности экономического развития Франции по сравнению с Англией дворянство ее не успело обуржуазиться, а торгово-промышленная буржуазия не успела превратиться в самостоятельную силу. Абсолютная монархия, достигшая своего апогея в царствование Людовика XIV, уравнивала друг против друга дворянство и буржуазию, как кажущаяся посредница между ними, и употребляла буржуазию против дворянства с намерением ослабить одно сословие посредством другого.

Попытки непокорной части дворянства и пестрого блока городских классов (заговор Фронды 1648—1653 годов) воспротивиться централизации государства кончились полной неудачей: Ришелье и Мазарини беспощадно подавили эти восстания и завершили процесс централизации могущественной монархии. Крупное дворянство окончательно превратилось в придворную знать, которой было предоставлено право грабить народ, но которая политически была всецело подчинена королю.

Французский классицизм складывался в течение XVII века, как мы говорили, в борьбе на два фронта: против искусства феодального дворянства и против всяких «низких» жанров искусства демократических низов. Процесс формирования классицизма начинается в первые годы XVII века и расцветает пышным цветом в середине и второй половине века в творчестве Корнеля, Расина и Мольера.

Из предшествовавших французскому классицизму литературных групп, в известной мере подготовивших классическую поэтику, нужно отметить «Плеяду» — группу поэтов позднего Возрождения, проводивших реформу поэтического языка и жанров. «Плеяда», которую возглавлял Ронсар, стояла за создание общенационального литературного языка (манифест «Плеяды»: «Защита и прославление французского языка», написанный видным поэтом группы, дю Белле, вышел в 1549 году) и призывала к обогащению литературы путем подражания античным и итальянским поэтам. Но эти теоретические требования сочетались на практике с аристократическим презрением ко всякой общедоступной поэзии и с культом лжеученого, возвышенного искусства. Литература «Плеяды» замыкалась в узком кругу придворной знати и, особенно в творчестве ее эпигонов (Депорт, Берто, Дюперрон и др.), вырождалась в холодное манерничанье и холопское подражание готовым образцам. Поэтому представители классицизма XVII века выступали против «Плеяды».

Родоначальником французского классицизма нужно считать Франсуа Малерба (Malherbe, 1555—1628). В начале своей литературной деятельности он находился еще под сильным влиянием писателей «Плеяды»; к концу жизни он стал придворным поэтом Генриха IV и выражал в своем творчестве идеи централизирующейся абсолютной монархии и нового искусства — классицизма. Пишет он по преимуществу оды и стансы в верноподданническом духе, восхваляя французский государственный строй как залог мира и процветания страны после длительных гражданских войн. Он ведет решительную борьбу с индивидуализмом, эмоциональностью эпигонов «Плеяды» и требует рассудочной организации поэтического материала. Выступая против «вдохновения», суживая рамки поэзии и ограничивая ее тема-

тику чувствами и мыслями, лишенными всякой субъективной окраски. Малерб опирался на требования «разума» как упорядочивающего принципа, требования, выдвинутые современными философами, последователями Монтэня — Шарроном (1541—1603) и Дювером (1556—1621). Вместе с ними Малерб настаивает на сочетании античности и христианства: каряду с образами и картинами из древней мифологии он в своем переложении псалмов затрагивает ортодоксальные темы о тленности и бренности земного существования и величия. Значение Малерба для классицизма (помимо политического содержания его од) состоит главным образом в его теоретических комментариях (1606), где он осуждает хаос композиции и ученый педантизм школы «Плеяды», ратует за строгую рационалистическую форму, за речь, очищенную от всяких провинциализмов и иностранных слов, и устанавливает незыблемые правила стихосложения. Таким образом Малерб сделался родоначальником французского классицизма, каковым его и признал будущий крупнейший теоретик этого течения, Буало.

Требования Малерба, направленные одновременно как против стародворянской, так и против «кабацкой» литературы, вызвали в обоих этих лагерях ожесточенные нападки. Особенно резко ополчается против него в своих сатирах Матюрен Ренье (Régnier, 1573—1613), последователь «Плеяды», увлекающийся красочным стилем и сознательно противопоставляющий свои произведения произведениям Малерба.

В это время достигает также большого расцвета и аристократический пасторальный роман (самый известный из них «Астрея» Оноре д'Юрфэ), отличающийся в основном вычурностью, театральностью и утонченностью, хотя в творчестве ряда его представителей наблюдается уже тенденция к примирению с классицизмом. Этому аристократическому роману противостоит сатирико-авантюрный, реалистический роман. Первым значительным представителем этого течения во Франции был Шарль Сорель (Sorel, 1597—1674); его роман «Франсион» (1623) представляет собой, в сущности, излюбленные в XVI—XVII веках фарсы, собранные в крупное произведение. Это история одного молодого человека, который попадает в «дурное общество» и после ряда приключений «исправляется». Мотив этот надолго укрепился затем в буржуазной литературе XVIII века. Автор рисует много самых разнообразных типов (например, поэта, книготорговца, крестьян и т. д.), но, чтобы добиться большего комического эффекта, он часто искажает характеры и события до гротеска. В другом своем романе «Экстравагантный пастух» («Berger extravagant», 1627) Сорель, используя мотивы «Дон Кихота», дает резкую пародию на аристократический пасторально-героический роман, причем ненависть к классицизму

и всяческому подражанию, хотя бы даже и шедеврам, доходит до того, что он подвергает беспощадной критике даже величайших представителей мировой литературы.

Многочисленные ученики Сореля стоят значительно ниже его. Высокого мастерства в сатирически-реалистическом романе достиг Поль Скаррон (1610—1660) в своем «Комическом романе» (1651—1657); изображая жизнь провинциального города и странствующей труппы актеров, он дает ряд блестящих сцен и характеристик. В образах старого актера Ла Ранкюна, маленького адвоката Раготана, полицейского офицера и других отражается современная Скаррону действительность, во всей ее многогранности, без прикрас и покровов, и на этом пестром и грубом фоне вырисовывается идеальная любовь двух счастливых пар, чувство которых изображено сильными и сочными мазками, ничего общего не имеющими с трактовкой любви в галантных романах аристократии. Но и для Скаррона характерен преувеличенный комизм, иногда превращающий его персонажей в карикатуры.

В борьбе со стародворянскими и демократическими течениями в литературе классицизм все более и более укреплял свои позиции и находил рьяных последователей и защитников. В подготовке реформы французского языка и основании «Академии» большую роль сыграли литературные салоны, где собирались высшие литературные, научные и светские круги Парижа. С 1620 по 1650 год они являлись своего рода инициаторами многих из тех реформ, которые потом проводила Академия, основанная Ришелье в 1634 году. Ришелье возложил на Академию функции очищения литературного языка и установления общеобязательного канона устной и письменной речи, который отвечал бы централизованным принципам абсолютной монархии. Кроме того Ришелье рассчитывал при посредстве Академии руководить всей литературной жизнью и устранить из нее влияние непокорного дворянства и «литературы улицы».

Если не считать Малерба в ранний период его деятельности, значительную роль в развитии теории классицизма играл Шаплен (1595—1674), один из самых последовательных «академиков» и защитников литературной политики Ришелье: по прямому заданию Ришелье он написал свою монархически-католическую эпопею «Девственница» («Pucelle», 1656). Критические работы Шаплена представляют собой апофеоз государственного долга, христианского смирения, дисциплины, твердых правил, заимствованных у античных авторов. Но как поэт он мало интересен, и вещи его не выходят за границы ремесленничества и подражания. Гораздо большее значение в подготовительном периоде классицизма имеет творчество Гез де Бальзака (Balzac, 1594—1654); он — член Академии и автор многочисленных писем, рисующих эволюцию французской художественной прозы.

начиная с барокко. Бальзак упрекает «Плеяду» и Ронсара в отсутствии у них «порядка, сжатости, выбора» и по существу продолжает деятельность Монтэня и Малерба, хотя, в соответствии с формирующимся абсолютизмом и его идеалами католическо-национальной монархии, он, по сравнению с Монтэнем, делает особый упор, кроме культа разума, также и на христианство (морально-политические трактаты «Христианский Сократ», 1652, и «Государь», 1631).

Бальзак находился в тесном общении с Рене Декартом (1596—1650), который, как и философ-материалист Пьер Гассенди (1592—1655), оказал огромное влияние на всю теорию классицизма. Оба они, наряду с англичанином Бэконом, являются родоначальниками философии нового времени. Гассенди возродил атомизм Эпикура в свете научных взглядов своей эпохи. Атомистическая философия причудливо сочетается у него с богословскими элементами: он утверждает, что атомы, в определенном количестве, созданы первопричиной — богом. Но так как они — зачаток всех вещей, то при объяснении различных явлений уже нет надобности прибегать к божественному провидению. Это напоминает бога Декарта, который, образовав две субстанции — тело и душу, больше ни во что не вмешивается, довольствуясь ролью перводвигателя. В своей теории познания Гассенди был сенсуалистом и выступал против теории врожденных идей Декарта и против его рационализма. Эпикуреизм Гассенди и его этика, согласно которой цель жизни — счастье, достигаемое путем добродетели, оказывали разнообразное влияние на представителей тогдашней литературы (например, на Сирано де Бержерака и особенно на Мольера).

Но вполне естественно, что властителем дум классицистов должен был стать Декарт, который в «Рассуждении о методе» (1637) дал методологию рационализма, а в «Трактате о страстях» (1649) изложил понятие героизма, воспринятое классицистами-драматургами. Кроме того Декарт в ряде других своих сочинений и писем (особенно в трех письмах к Гез де Бальзаку) заложил основы рационалистической эстетики, впоследствии сформулированной и систематизированной Буало.

Одно из важнейших положений картезианства (философии Декарта) состоит в требовании выработки строгой систематизации, канонов и правил, под которые подводится вся деятельность разума. Отсюда вытекают и суровое регламентирование художественного процесса и множество эстетических предписаний, подчиняющих искусство разуму. Такая же регламентация вводится в понятие жанра; смешение жанров или внесение в определенный художественный жанр каких-либо элементов другого воспрещено самым строжайшим образом. Разум главенствует над чувством, дисциплина и организованность — над свое-

волием и субъективизмом, рассудок — над страстью. Все эстетические каноны устанавливаются априорно, все с той же целью утверждения господства разума, провозглашаемого единственным критерием истины. Математика, основная и ведущая наука, по Декарту, есть наука универсальная, объединяющая все человеческие знания. Требования ясности, четкости, острого анализа, необходимые для математических и естественных наук, Декарт распространяет и на эстетику. Художник должен излагать свои мысли рационалистическим языком, должен строить композицию своих произведений по твердо установленным, непоколебимым принципам. Кроме того Декарт требует, чтобы художник защищал определенную идею, ибо назначение искусства прежде всего убеждать. Теория Декарта послужила основой для эстетики французского классицизма.

Характерными чертами французского классицизма XVII века таким образом являются: ориентация на античность, рационалистическое построение отвлеченных идей и образов, подчинение литературы строгим логическим правилам композиции, трактовка событий вне определенной исторической среды и обрисовка характеров без их конкретной индивидуализации. Эти рационалистические требования классицизма применялись во всех жанрах и выставлялись как непреложные, вечные каноны «подлинной» поэзии: в драматургии они получили свое выражение прежде всего в законе о трех единствах; в области повествовательной литературы — в требовании строгой эпической композиции, не допускавшей «лирических вольностей»; в лирике — в четко установленных законах стихосложения. Наиболее полно и последовательно все эти требования были сформулированы в «Поэтическом искусстве» Буало.

КОРНЕЛЬ

Если «Трактат о страстях» Декарта представляет собой гениальнейшее утверждение рационализма и прославление государственного долга в теоретической его форме, то высшее художественное выражение этих же идей мы находим в классической трагедии, причем первые из них — трагедии Пьера Корнеля (Corneille, 1606—1684) — были написаны еще до появления названной книги Декарта.

При оценке и анализе как трагедий классицизма в целом, так и трагедий Корнеля нельзя упускать из виду той роли, которую сыграла для них драма эпохи Возрождения. В 1498 году появилась впервые в переводе с греческого оригинала «Поэтика» Аристотеля с ее требованием единства времени, места и действия. «Фабула, служащая подражанием действию, — пишет Аристотель в восьмой главе своей «Поэтики», — должна быть

изображением одного и притом дельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого». Об единстве времени Аристотель пишет в пятой главе: «Трагедия особенно старается вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии». Таким образом, закон о «трех единствах», которые классицисты на основании неправильно понятой греческой трагедии выводили из положений Аристотеля, требовал от драматурга: 1) чтобы главное действие не оттеснялось параллельными действиями и эпизодами (единство действия); 2) чтобы действие протекало в пределах одних суток (единство времени); 3) чтобы место действия не менялось (единство места).

Теоретики драмы эпохи Возрождения «дополнили» учение Аристотеля. Единство действия понималось ими как сужение фабулы до размеров одной основной ситуации. Уже драма Ренессанса отличается делением на акты, в которых давалась симметрическая грация напряжения. Драма эта возникла в Италии («Софонизба», 1515, и «Поэтика» Триссино, 1529), но получила свое завершение во Франции. В 1572 году Жан де ла ТAILLÉ опубликовал трактат «Искусство трагедий», где требует изображения в качестве героев только лиц знатного происхождения и постепенного гармонического развития действия; он же сформулировал закон о трех единствах словами: «Нужно всегда представлять историю или сюжет совершающимся в один и тот же день, в одно и то же время и в одном и том же месте».

В эпоху барокко правила классической трагедии, само собой разумеется, не соблюдались, но рационалистическая теория драмы французского классицизма, со своей защитой строго логической, рассудочной структуры, со сжатым расчленением непрерывно развивающегося действия, возвращается в поисках обоснования своих требований к поэтике античной трагедии и эпохи Ренессанса. Уже один из крупнейших предшественников Корнеля, Мэре, в предисловии к изданию 1631 года трагедии «Сильванира» (1625—1631) настаивает на восстановлении трех единств, или хотя бы единства времени и действия, и оформляет эти требования в трагедии «Софонизба» (1635). Подобные же положения, правда, далеко не всегда последовательные, выдвигаются рядом других драматургов начала XVII века, чтобы затем получить свое совершеннейшее творческое выражение у Корнеля, а теоретическое обоснование — у Буало, который сформулировал закон о трех единствах словами: «В едином месте, в день один должно свершиться одно событие, и пьесой будут наслаждаться все, переполняя зал».

Пьер Корнель по происхождению — сын адвоката; образование получил в иезуитской школе, изучал право и работал как адвокат парламента в Руане. Первая его пьеса — комедия «Мелита» (1629) и следующие за ней другие шесть пьес («Клиандр», «Вдова», «Галерея суда» и др.) представляли собой в значительной степени перепевы старых образцов, но и в них уже проявляются большое дарование автора и искание новых путей. После 1633 года Корнель переезжает в Париж и сближается с Ришелье. Эти отношения, однако, были вскоре прерваны: драматург хотел сохранить свою независимость. Он отказывается от пенсии и уезжает обратно в Руан, где пишет свою первую создавшую ему славу трагедию «Сид» (1636). Следуя по существу правилам классицизма, Корнель все же несколько свободно обращается с триединством (так, например, «единство двора» он заменяет «единством города»; действие разворачивается не в двадцать четыре часа, а в тридцать и т. д.). Но даже такого «нарушения» триединства было достаточно для того, чтобы Ришелье организовал целый поход против «Сиды», — поход, вызвавший много памфлетов за и против этой трагедии. Французская академия по настоянию Ришелье устроила суд над «Сидом» и вынесла ему обвинительный приговор. Против этой трагедии, получившей огромную популярность, ополчились главным образом не из-за формального «нарушения» триединства и даже не из-за выбора сюжета (прославление испанского национального героя), — причины лежат гораздо глубже. Дело в том, что Корнель в «Сиде» критиковал «святое святых» абсолютной монархии — принцип централизации и регламентации как в политико-экономической, так и в умственной жизни: он сочувственно изображает бунтаря-феодала, отца Химены, и возводит в герои Родриго, подчиняющегося монарху, но остающегося также, по существу, феодалом. Не в духе искусства абсолютизма Корнель трактует и проблему страсти и долга: если Родриго разрешает этот конфликт победой долга над страстью, то в конце трагедии последняя все же одерживает верх над первым, ибо Химена во имя любви прощает убийцу своего отца. Само понятие «долг» в драме трактуется в духе феодальной чести, родовой мести и т. п. И именно эта трактовка «долга» и «чести» была неприемлема для Ришелье и его Академии. Корнель в это время не примирился еще окончательно с абсолютной монархией.

В дальнейших своих трагедиях, в апогее своего творчества, Корнель примиряется с ней и становится ее классическим драматургом. Это трагедии — «Гораций» (1640), «Цинна» (1640) и «Полиевкт» (1644). В первой он разрабатывает древнеримский сюжет и строго, по правилам Академии, соблюдает триединство; тема пьесы — борьба семейного, личного долга с гражданским,

государственным, и в этой борьбе берет верх последний. В двух других трагедиях понятие государственного долга расширяется. В «Цинне» автор отрекается от своей прежней оппозиционности: республиканец Цинна становится сторонником монархии. И, наконец, в «Полиевкте» Корнель воспекает стойкость веры, не останавливающейся перед мученической смертью.

Корнель был создателем классической французской драмы XVII века. Вместо мертвой риторики, примитивной психологии характеров, чрезмерной и хаотической перегруженности несвязанными с основной темой эпизодами и рабского подражания античным образцам у своих предшественников в эпоху позднего Ренессанса — Корнель дал сжатую и строго рационалистическую драму с подлинным нарастанием действия, с глубокими конфликтами, с героями, исполненными стремления к достижению определенной цели, в данном случае — к установлению победы государственного долга над правами личности. Но эта же направленность его трагедий стирает индивидуальность характеров и превращает личность в носительницу абстрактной идеи, понимаемой в духе идеала государственности абсолютной монархии. Эти трагедии отличаются особой строгостью и ясностью композиции, но зато герои их предстают перед нами как величавые статуи, в поступках и речах своих не выходящие из состояния возвышенно благородного покоя. Не то чтобы они были совсем безжизненными или бесстрастными: совершая великие деяния, исполняя гражданский долг, они борются с сильными страстями и препятствиями; но опираются они всегда на всемогущий разум и этику, от них они отталкиваются при разрешении всяческих конфликтов. «Разрешение» же дается Корнедем шаблонно, переживания личности раскрыты слабо. Он беспомощен перед сложными психологическими конфликтами и пытается скрыть свою слабость под напыщенной декламацией и примитивной театральностью. С этими особенностями его трагедий находится в связи и неровность его языка: логическая ясность и чистота стиля перебивается пышными фразами, частыми повторениями чисто риторических вопросов, путем которых подчеркиваются особенно важные положения и идеи; спокойная, плавная речь пронизана антитезами и исполненными ложного пафоса сентенциями.

В духе того же классицизма выдержаны и последующие, художественно уже менее значительные трагедии: «Смерть Помпея» (1643), «Теодора» (1645), «Родогуна» (1646) и др. Сюжетом их всех служит защита национально-монархической идеи, религии и т. д.

В 1647 году Корнель был избран в Академию, с 1662 года до самой смерти он жил в Париже. Старческие его трагедии, хотя и интересные для эволюции его творчества, не имеют уже значения прежних. Корнель подпал под влияние иезуитов и за-

нялся религиозно-поэтической деятельностью. В 1659 году его «Эдип» как будто возвращает ему некоторый отблеск прежней популярности, но дальнейшие его пьесы все больше выражаются в пустую риторику.

Из последователей Корнеля никто даже в отдаленной степени не достиг его мастерства. Отметим среди них его брата Тома Корнеля, Тристана Л'Эрмита, Рие, Кино, Кребильона и особо — Жана Ротру (1609—1650), автора трагедий «Святой Женэ» (1646) и «Венцеслав» (1647).

БУАЛО

Французский классицизм второй половины XVII века представлен крупнейшими именами Расина, Мольера, Буало, Лафонтена и др. В этот период в работах Никола Буало (Boileau, 1636—1711), величайшего после Аристотеля представителя нормативной эстетики, формируется наиболее законченным образом и теория классицизма. Буало был также и поэтом, автором дидактических сатир, посланий и комико-героической поэмы «Аналой» («Le Lutrin», 1674—1683), но важнее всего его критико-теоретические труды, главным образом его поэма «Поэтическое искусство» («L'art poétique», 1674). В ней он в ясных и четких словах развил положения, выдвинутые до него представителями классицизма, а также дал единый свод мыслей, разбросанных в его собственных вещах («Диалог о герое романа», 1664, и др.).

Буало применяет метод картезианской философии к искусству. Официально к картезианству Буало не примыкал, но на самом деле он глубоко воспринял его рационалистический идеализм, отвергая в то же время его материализм. Он не только объявляет разум верховным судьей истины, но и отождествляет истину с красотой и находит ту и другую в природе и у античных писателей (за исключением Эврипида и Сенеки), — они дали, по его мнению, наилучшие образцы подражания «разумной природе». Устанавливая как догматик эстетические законы в качестве априорно данных, он провозглашает их общеобязательными и неизменными, причем направлены они как против искусства барокко, так и против «грубого» искусства демократических низов. Эстетика Буало — наиболее четко и последовательно сформулированная эстетическая система французского абсолютизма — отличается той же двойственностью, как и сам классицизм. Уже один лозунг — изучать «и город и королевский двор» обнаруживает дворянско-буржуазную его подоплеку. Историческое значение «Поэтического искусства» в том, что в нем суммировались эстетические искания целой эпохи и оно таким образом стало крупнейшим теоретическим документом, влияние которого про-

стирается далеко за пределы XVII века. Однако, только исходя из двойственной природы классицизма этой эпохи, можно понять противоречивость эстетики Буало. На определенном историческом этапе она сыграла прогрессивную роль, но в дальнейшем — по мере усиления классового сознания и экономической, политической и культурной эмансипации «третьего сословия» — она стала задерживать развитие литературы.

Все, что противоречит чисто рассудочно понятой красоте, все, что кажется «противоразумным» и «своевольным», все, что искажает прямые, ясные линии, — выбрасывается из сферы искусства. Буало санкционирует и возводит в абсолютный закон абстрактную типизацию, устранение всяких индивидуально-характерных черт, что свойственно, как мы это уже видели, и драмам Корнея. Причем этим требованиям следовали не только в литературе, но и в других областях искусства (архитектуре, живописи и т. д.). Примером может служить разбитый при Людовике XIV версальский парк: в нем каждое деревцо подстрижено по определенной форме и является копией своего соседа, все подведено под одну мерку, всюду соблюдены строгая гармония и пропорциональность. Общество, природа, искусство должны быть обезличены; стройность, порядок — вот главное; каждый человек должен подчинять свои индивидуальные интересы интересам государства «Короля Солнца». Этим объясняется та резкая борьба, которую вел Буало с «героически-галантной» литературой старого дворянства, с вычурным языком барокко, с мистически-христианским эпосом, с одной стороны, и с фарсами и бурлескной литературой демократических «низов» — с другой. Выступая против последних, Буало заходит так далеко, что возражает, например, даже против «грубого натурализма» в ряде комедий Мольера. Во всей своей полемике он постоянно указывает на античных писателей, причем понимает подражание им до того неисторически, что требует сохранения античной мифологии и в современном эпосе, — иллюзия, которую разделял еще Вольтер. Охраняя таким образом искусство придворного классицизма от всяких влияний как справа, так и слева, Буало настаивает на чистоте и ясности художественного языка, образцом которого для него служит все тот же язык Академии. Все это он обосновывает в четырех частях своего «Поэтического искусства», учит правилам классического стихосложения до мельчайших его деталей, устанавливает отдельные виды и жанры, строго обособленные друг от друга, защищает общеобязательность триединства для драматурга, излагает свои законы поэтического языка, — и вместе с тем он требует от художника страсти, которая волновала бы и трогала публику, и высказывает ряд реалистических положений, где утверждает, что художник должен быть близок к природе, что он не может огра-

ничиться изучением одного лишь двора, но обязан подойти вплотную и к городу (лозунг: «прекрасно только правдивое»). Эстетика Буало была, при всех своих недостатках, шагом вперед по отношению к предшествующим эстетическим теориям барокко и сыграла, как мы говорили, большую роль в дальнейшем развитии литературы

РАСИН

Героический гражданский пафос трагедий Корнеля, характерный для времени ожесточенной борьбы абсолютизма эпохи Ришелье с Фрондой и городами, сменяется во второй половине XVII века, в период «мирного» царствования Людовика XIV, творчеством Расина, которому, несмотря на внешний изысканный аристократизм и придворные условности, свойственен тончайший анализ психологических переживаний.

Жан Батист Расин (Racine, 1639—1699) с ранних лет находился под влиянием янсенизма (течение во французской церкви) и с 1655 до 1658 года учился в знаменитом монастыре яansenистов (Пор Рояль), где пристально изучал античную культуру. Затем он переехал в Париж, где мрачная религиозная философия, в обстановке которой он воспитывался, была им сменена на жизнерадостное мировоззрение Буало, Мольера и Лафонтена, другом которых он стал. Постановка его первой трагедии («La Thébaïde», 1664) означала полный разрыв с Пор Роялем; за ней последовали «Александр Великий» (1665), «Андромаха» (1667), «Британик» (1669), «Берениса» (1670), «Баязет» (1672), «Митридат» (1673), «Ифигения» (1674), «Федра» (1677). Перечисленные пьесы знаменуют высший расцвет его творчества и его популярности. В 1673 году Расин был избран в Академию, а в 1677 вместе с Буало назначен придворным историографом. Затем наступает десятилетний перерыв, во время которого он испытывает глубокие умственные потрясения; он снова устанавливает связи с Пор Роялем, что сказывается в его трагедиях («Эсфирь», 1689, и «Гофолия», 1691) и религиозных кантатах.

Первые две вещи Расина представляют еще подражание Корнелю: Расин следует строгой симметрической композиции произведений Корнеля и подобно ему берет своих героев почти исключительно из истории древнего мира. Но вместе с тем между этими двумя корифеями драмы классицизма наблюдается огромное различие. В соответствии с новыми интересами абсолютизма в эпоху его «мирного процветания» и с новыми увлечениями придворного общества центр тяжести в трагедиях Расина передвигается с гражданского пафоса и долга на психологию любви и движений «человеческого сердца». В «Александре Ве-

ликом» волевой активный момент значительно снижен. И чем дальше, тем больше герои Расина, сохраняя только оболочку античности, превращаются в царедворцев Людовика XIV с их изысканными переживаниями и изысканной речью. Тем не менее, выводимые Расином характеры даны в развитии, несмотря на строгое соблюдение единства времени. Так, например, Нерон в «Британике» не является еще кровавым тираном в начале действия, а превращается в него в дальнейшем ходе событий. А Митридат в одноименной трагедии, наоборот, на наших глазах превращается из тирана в страдающего человека. В то время как Корнель затушевывает переживания своих героев внешними эффектами, герои Расина выставляют напоказ свою борьбу и терзания. И именно в изображении потрясаемой страстью личности Расин достиг наивысшего мастерства. Он в значительной степени опирался на Софокла, но трагизм его не является, однако, следствием рока, а вытекает из невозможности для героев, несмотря на все их усилия, овладеть своими страстями.

Несмотря на эти отступления Расина от канонов Корнеля. Буало, как известно, считал творчество Расина идеальным выражением французского классицизма и посвятил ему восторженные страницы в «Поэтическом искусстве». Дело в том, что Расин, при всем своем психологизме, всегда придерживался правил триединства и прочих требований, установленных теорией классицизма. Даже в трагедиях, построенных почти исключительно на бурной борьбе страстей (например, в «Федре»), строго регламентированная форма и условности этикета сдерживают хлопочущий вулкан взбудораженной страсти и переводят ее в русло салонно-аристократического изящества. Широкий исторический фон по необходимости суживался до минимума, и главное внимание уделялось эволюции героя, сниженного большею частью от сильного волевого индивида до мягкотелого придворного. Все эти черты указывают на двойственность творчества Расина, которая еще больше усиливается при сопоставлении основных его «светских» трагедий с двумя последними библейскими, написанными в период увлечения янсенизмом. Но двойственность его отличается от двойственности Корнеля. Гейне в несколько преувеличенной форме выразил эту разницу между Корнелем и Расином в следующих словах: «Расин — первый новый поэт, как Людовик XIV был первым новым королем. В Корнеле еще веют средние века. В нем, как и во Фронде, еще хрипит старое рыцарство... У Расина же образ мыслей средних веков окончательно исчез; в нем пробуждаются только новые чувства; он орган нового общества; в груди его заблагоухали первые фиалки нашей новой жизни; мы увидели в ней даже почки тех лавров, которые позже, уже в последнее время, развернулись так роскошно»; он «облекал в античные костюмы своих новых

французских героев и к интересу страсти нового времени присоединил еще интерес остроумного маскарада».

Наряду с Расином необходимо упомянуть творчество другого, не менее знаменитого французского писателя, математика и физика середины XVII века — Блеза Паскаля (Pascal, 1623—1662). В истории французской классической литературы имеют крупное значение его «Письма провинциалу» (1656—1657) и изданные после его смерти «Мысли» («Pensées», 1669). Оба эти произведения бросают яркий свет на борьбу янсенистов с иезуитами. Первое представляет собой жестокую критику иезуитской морали и отражение ее атак на янсенизм. Огромный успех «Писем» объясняется не только актуальностью их тематики, но и прекрасной прозой диалогов, в которых развенчивается иезуитская казуистика. Будучи выдающимся математиком, овладев в высокой степени мастерством логического мышления, Паскаль создал стиль, необыкновенный по ясности, четкости и силе выражения, с большим искусством применяя средства антитезы и симметрии. «Письма провинциалу» являются, таким образом, одним из величайших памятников французской классической прозы.

МОЛЬЕР

Уже в первой половине XVII века появляются некоторые зачатки новой французской комедии (Скаррон, Мэре, Ротру, Сирано де Бержерак и др.), но только Мольер является создателем и величайшим представителем классической французской комедии нового времени.

Жан Батист Поклен, принявший позднее, будучи актером, фамилию Мольер (Molière, 1622—1673), был сыном придворного обойщика и королевского камердинера, то есть происходил из так называемого «третьего сословия». Мольер получил образование в Клермонском коллеже иезуитов, изучал право и особенно латинский язык. Но юридическая карьера не привлекала его, и в 1643 году он поступил в труппу «Блистательного театра». Этот театр вскоре прогорел, и Мольеру пришлось познаться с долговой тюрьмой. Выйдя из тюрьмы, он примкнул к бродячей труппе актеров во главе с Дюпреном и кочевал с ней по французской провинции (1645—1658). Еще в Париже, в 30-х годах, под влиянием, главным образом, философии Гассенди, Мольер, великий гуманист буржуазной мысли XVII века, сделался приверженцем материалистического мировоззрения, теперь же, погрузившись в самый водоворот борьбы Фронды с абсолютизмом и соприкасаясь с различными классами общества во время скитаний своих по провинции, он еще больше расширил свой кругозор. Работа в театре, фактическим руководителем ко-

торого он был, научила его технике сценического искусства. В это время он написал ряд комедий, имевших огромный успех, особенно на юге Франции, но они по большей части до нас не дошли. Те, что сохранились («Ревность Барбулье», «Летающий лекарь» и другие пьесы, в отношении которых авторство Мольера не вполне достоверно), а также названия некоторых других его пьес показывают, что Мольер широко использовал старинный площадный фарс.

Начиная с 1658 года Мольер выступает с труппой в Париже, где он быстро завоевывает симпатии Людовика XIV. С этого времени и до самой смерти Мольер стоит во главе парижской театральной жизни и развивает громадную творческую деятельность. За эти пятнадцать лет он создал крупнейшие свои вещи, где критикует аристократически-феодальное общество, буржуазию и церковь. Эта его деятельность вызвала много открытых нападок со стороны дворянства и духовенства и еще более закулисных интриг лично против него. Он умер в 1673 году, через несколько часов после выступления в роли «Мнимого больного».

Мольер оставил нам свыше тридцати комедий. По широте социального охвата своего творчества он не уступает крупнейшим реалистам мировой литературы. В его пьесах перед нами предстают: провинция и столица, двор и предместья, дворяне и крестьяне, «ученые» женщины и слуги, парижские буржуа и царедворцы, скупой и мот, врач и мнимый больной, испорченный аристократ и наивный провинциал, и т. д. и т. п.

В ранних комедиях Мольера еще сильно сказывается влияние итальянской комедии дель-арте и комедии масок. Первая же крупная вещь парижского периода, «Смешные жеманницы» («Les précieuses ridicules», 1659), уже более самостоятельна: в ней, правда, еще сильны традиции французской комедии фарсов, но фарсовая традиция, связанная с реалистической антибуржуазной критикой XVII века, не боявшейся народных вкусов, не только не вредила, но всячески обогащала реализм Мольера. Как эта пьеса, так и следующие за ней («Сганарель, или мнимый рогоносец», 1660), особенно же «Школа мужей» (1661) и «Школа жен» (1662) означают крупный шаг вперед в смысле создания реалистической комедии. В развернувшейся после постановки названных пьес ожесточенной полемике Мольер в «Критике на школу жен» (1663) излагает свое понимание роли комического поэта, говоря, что он должен «вникать как следует в смешную сторону человеческой природы и забавно изображать на сцене недостатки общества», и выступает против одностороннего истолкования правил Аристотеля. Он делает также ряд критических замечаний по поводу современной ему теории классицизма. Он

не щадит даже классической трагедии и находит, что «низкий» жанр, каковым до сих пор считалась комедия, выше ее. После этого Мольер пишет «комедии-балеты», где драматическое искусство сочетается с танцевальным («Несносные», 1661; «Брак поневоле», 1664; «Любовь-целительница», 1665; «Сицилианец», 1667, и др.). К этому жанру по форме примыкают такие огромной социальной и художественной силы комедии, как «Мещанин в дворянстве» («Le bourgeois-gentilhomme», 1670) и «Мнимый больной» («Le malade imaginaire», 1673). В этих вещах автор делает еще мало уступок придворному обществу, чего нельзя сказать о ряде других комедий галантно-пасторального типа («Комическая пастораль», 1666; «Блистательные любовники», 1670; «Психея», 1671, и др.).

Но такое явление у Мольера преходяще. Писатель третьего сословия, еще в значительной степени сохранивший в своем творчестве идейные традиции гуманизма эпохи Возрождения, Мольер самым резким образом критикует, однако, не только феодальное дворянство и церковь, но и буржуазию. Он всячески «унижает» буржуа, ибо видит и понимает все безобразие буржуазных форм собственности. В драматургии Мольера первую роль видимо или невидимо играют всемогущие деньги: они управляют человеческими отношениями, уничтожая гуманность и насмехаясь над ней.

Но несмотря на огромный удельный вес народных элементов в творчестве Мольера, он все же был буржуазным драматургом; это обстоятельство не смогло не сказаться как на его критике денег и частной собственности, так и на показе самой буржуазии. Мольеровские буржуа со всей их ограниченностью и тупостью все же отличаются привлекательным простодушием и крепкой, специфически буржуазной честностью. В некоторых комедиях эти добродушные мольеровские герои превращаются даже в трагические фигуры.

К лучшим комедиям Мольера относятся: «Тартюф» (1664—1669), «Дон Жуан» (1665) и «Мизантроп» (1666).

В «Тартюфе» он открывает поход против всемогущества церкви и ханжества: это самая сильная из вещей Мольера; в ней показано губительное влияние религии, показано, как умелые действия святоши, лицемера и развратника, которому удалось втереться в дом, парализуют волю и предприимчивость человека. Сатира на религию выходит далеко за пределы чисто антиклерикальной пропаганды. Мольер, будучи по своему мировоззрению близок к вольнодумцам и скептикам эпохи Возрождения (Рабле, Монтэнь) и к материализму Гассенди, видел в религии тормоз для развития человечества и в своей морали опирался на науку, природу и наиболее передовую философию своего времени. Если его нападки на религию и не вылились

в законченную систему, тем не менее не надо забывать, что из всех крупных представителей французского классицизма он и здесь высказывал наиболее передовые мысли, и это — в то время как Корнель, Расин, Буало и Лафонтен примирились с церковью.

В «Дон Жуане, или Каменном госте» Мольер взял под обстрел феодальное дворянство. Обработывая излюбленный сюжет аристократической литературы о неотразимом обольстителе женщин, он придал своему герою типичные черты французского дворянина-развратника XVII века и влил в этот сюжет всю ненависть представителя третьего сословия к паразиту, нагло издевающемуся над человеческими правами. Но в то же время образ Дон Жуана у Мольера наряду с отрицательными содержит в себе и положительные черты. В «Тартюфе» счастливая развязка наступает благодаря вмешательству короля, здесь же автор наделяет своего героя симпатичными для него чертами храбрости, вольнодумства и скептицизма.

Уже в «Тартюфе» и «Дон Жуане» комический элемент отступает, собственно говоря, на второй план, чтобы уступить место трагизму; эти вещи относятся к разряду так называемых «высоких» комедий Мольера. В «Мизантропе» трагический элемент почти полностью вытесняет комический. Трагедия, переживаемая Альцестом, главным героем пьесы, родственна настроениям самого Мольера в середине 60-х годов, затравленного врагами. Негодование Альцеста по поводу господствующего общественного уклада также, несомненно, соответствует взглядам автора. Но вместе с тем он придает Альцесту, этому искателю правды, и комические черты. Мольер представляет Альцеста как человека; лишенного чувства меры, вследствие чего он попадает в забавные ситуации, когда обращается, например, со своими обличительными речами к людям, не понимающим его. Комическое в Альцесте вовсе не исходит из принципа его непримиримости по отношению к лживому и испорченному обществу, а из несоответствия между бурными устремлениями героя и ничтожными, мелкими объектами этой «бури».

В связи с общим мрачным колоритом этой пьесы в ней основное внимание посвящено анализу психологических переживаний главного героя. «Мизантроп» в то время не был сочувственно принят публикой. И вот Мольер присоединяет к нему знаменитый свой фарс «Лекарь поневоле» (1666), сатиру на врачей-шарлатанов. После названных лучших своих «высоких» комедий он возвращается опять к веселым пьесам («Проделки Скапена», 1671, и др.). Как раз в этих вещах он выводит образ умного и ловкого разночинца в ливрее лакея, — образ, ставший в XVIII веке излюбленным типом буржуазной комедии. Но

одновременно Мольер продолжает резкую критику денежного и вообще собственнического «педантизма». В «Жорже Дандене» (1668) он высмеивает буржуа, выходца из крестьян, женившегося на дочери разорившегося аристократа; жена его изменяет ему с таким же дворянином, как она сама, одурачивает его и заставляет вдобавок его же просить у нее прощения. В «Мещанине в дворянстве» Мольер дал блестящую и убийственную сатиру, направленную против выскочки Журдена, представляющего собой тип тех буржуа, которые во что бы то ни стало хотят подражать быту и нравам аристократов, стыдятся своего плебейского происхождения и счастливы, если их эксплуатируют мошенники, лишь бы они были дворянского происхождения (Дорант). В одной из самых известных своих вещей, «Скупой» («L'Avare», 1668), написанной под влиянием «Кубышки» Плавта, он изображает скрягу Гарпагона, у которого страсть к накоплению приняла патологический характер, уничтожающий все человеческие чувства.

Классицизм Мольера сложнее классицизма Корнеля, Расина и Буало. Наиболее близки к нему «высокие» комедии Мольера. Они представляют собой образцы классического комедийного жанра, но даже здесь Мольер несколько свободно обращается с правилами триединства. Что же касается основной массы его пьес, то есть фарсовых комедий, то в них он заимствует у классицизма только самые общие его принципы, как рационализм, генерализация образов, логическая систематизация их, четкость композиции и ясность мысли и слога. Но, придерживаясь этих весьма общих правил, Мольер придавал своим характерам выпукло реалистические и индивидуальные черты, писал свои «низменные» комедии большей частью не в стихах, а в прозе, противопоставляя изысканному придворно-аристократическому языку разговорную народную речь и т. д. Все эти черты демократизации литературы и значительного усиления реализма за счет абстрактной типизации выдвигают творчество Мольера на особое место среди великих классиков-драматургов XVII века; эти же черты оказали огромное влияние на дальнейшее развитие литературы XVIII века (особенно на Реньяра, Лесажа и др.). Из современников и ближайших последователей Мольера (Визэ, Бурсо, Данкур и др.) никто не достиг мастерства своего учителя.

ЛАФОНТЕН

Крупнейший лирик французского классицизма XVII века Жан Лафонтен (La Fontaine, 1621—1695) — выходец из провинциальной чиновной буржуазии; в 1657 году он переехал в Париж, где обрел покровительство министра финансов Людо-

вика XIV — Фуке. Вращался в высших аристократически-буржуазных кругах и по взглядам своим был эпикурейцем, вольнодумцем, сенсуалистом. В ранних своих сонетах, балладах и мадригалах Лафонтен воспевает светскую жизнь; в следующих произведениях («Сон в Во», написан в 1659—1660-х годах, напечатан в 1671 году; «Адонис», 1669, и мн. др.) он в поисках стиля подражает героическим поэмам прошлого и слащавой поэзии настоящего. Определенный поворот в его творчестве наступает в 60-х годах, когда он пишет свои знаменитые «Сказки» («Contes»); материал для них он заимствовал из фарсов и из новелл Бокаччио, Ариосто, Аретино, Рабле, а также у римских поэтов Петрония и Апулея. Но обработка этих мотивов вполне самостоятельна: он приспособливает эти большей частью эротические сюжеты к вкусу высших кругов тогдашней Франции, с огромным мастерством шлифуя стихотворную форму и вводя одновременно свободные размеры. Таким путем он набросил на грубую чувственность сюжетов эпохи Возрождения легкий покров «светского приличия», но в художественном отношении они от этого значительно пострадали. «Сказки» имели огромный успех (еще больший успех они имели позднее, в эпоху господства рококо), но после четырех изданий были запрещены, возбуждав особое недовольство Людовика XIV.

Мировую известность Лафонтену обеспечили его «Басни» (первый сборник — 1668 года, последний, двенадцатый — 1694 года). Здесь он также использовал чужие образцы, начиная от древних греческих и римских баснописцев до современных ему писателей, но, используя эти образцы, он дал действительно оригинальные произведения. Правда, двенадцать книг его басен — неодинаковой ценности и направления. В первых двух автор следует по стопам своих античных образцов, то есть придает басне чисто дидактически-нравоучительный характер; в следующих же книгах центр тяжести переносится на рассказ, на развлечение читателя, и с этой целью большее внимание обращается на художественность повествования, а мораль выносятся как бы за скобки, в виде приписка к басне.

Нужно сказать, что в эпоху господства картезианской философии, считавшей животных простыми машинами, использовать для литературных произведений именно животный мир было большою смелостью и Лафонтену удалось изобразить зверей с глубочайшим реализмом. Приписывая им человеческие свойства, он одновременно сохраняет и некоторые свойства их как животных. Друг и соратник Расина, Буало и Мольера, Лафонтен подчинялся общим правилам классической эстетики и с удивительным упорством и любовью отделял каждый свой стих; с ясным, точным и трезвым восприятием действительности он пре-

красно ощущал противоречия, порождаемые ею, и отсюда его насмешливая трактовка реального мира. Его образы — не абстрактно-шаблонные схемы, олицетворяющие какие-нибудь идеи, а четко и правдиво нарисованные индивидуальные характеры, являющиеся в то же время и обобщениями, типами. В повествование он включает, особенно же в знаменитых моральных концовках, свое личное мнение по поводу изображенных событий, но эта мораль не протестующая, как у Мольера, а спокойная, уверенная в победе разума и справедливости; лишь к концу жизни его она становится более скептической и иронической. И тогда же Лафонтен стал искать выхода из противоречий в обращении к церкви. Басни Лафонтена, подвергавшиеся за примиренческую свою мораль жестоким нападкам со стороны Лессинга, оказали огромное влияние на всю европейскую литературу XVIII—XIX веков; под их влиянием находился и Крылов.

Кроме этих крупнейших представителей французского классицизма к школе «великих классиков» относится и Жан Лабрюйер (La Bruyère, 1645—1696). Он вышел из мелкой буржуазии, был адвокатом и чиновником, а впоследствии воспитателем внука принца Конде. Лабрюйер опубликовал только одно сочинение «Характеры и нравы сего века» (1688). Наряду со знаменитыми «Максимами» (1665) фрондирующего герцога Ларошфуко книга эта является значительным памятником прозаической классической литературы «великого века» Людовика XIV. У Лабрюйера классицизм уже начинает уступать место буржуазному просвещению XVIII века. Четырнадцать глав и одна вступительная, критическая, из которых слагаются «Характеры», рисуют нам пестрые и многочисленные типы высшего света в сотнях живых и живописных портретов, сопровождаемых подробными разъяснениями. Лабрюйер, прекрасный наблюдатель жизни и нравов, изображая повес и вельмож, ставит вопрос о социальном неравенстве. Он не довольствуется подобно Ларошфуко «объективным» наблюдением, а поучает третье сословие, показывая ему тлетворное действие «вольнодумства». Проповедей он не читал, но, рисуя жизнь высших кругов в смешном виде, он старался внушить отвращение к аристократии. Причем он не стремился, как, например, Паскаль, проникнуть в тайники человеческой психологии, а ограничивался меткой зарисовкой внешних явлений. Стиль Лабрюйера считается образцом классического стиля, но он, как и Мольер, как и Лафонтен, далек от всякой абстрактной типизации; его образы индивидуальны, все характерное в них дано до мельчайших деталей. Язык его изо-

билует архаизмами, неологизмами и техническими терминами, идущими вразрез с лексиконом Академии. Лабрюйер в основном ограничивает свои наблюдения двором и городом, но сила его таланта увлекает его за блестящую поверхность аристократического общества, и взгляду его представляется картина резких социальных противоречий: эгоизм богачей, продажность придворных, ужасающее положение бедноты, бесчеловечная эксплуатация крестьян и т. д. Но он еще не революционер, он только устанавливает эти противоречия, не предлагая никакой программы действия.

Из других представителей классицизма, работавших в области романа, необходимо отметить Антуана Фюретьера, автора знаменитого «Буржуазного романа» («Roman bourgeois», 1666). Но, хотя он и разделял взгляды Расина, Буало, Мольера и Лафонтена, признавал общие правила классической эстетики и с этих позиций жестоко критиковал героический галантный роман, он тем не менее стоит ближе к зачинателям французского сатирико-реалистического романа начала XVII века (Сорель и Скаррон), нежели к классицизму. В «Буржуазном романе» он дает мастерски нарисованную картину жизни и быта мелкой парижской буржуазии, особенно юристов. В центре книги стоит история мещаночки Жавот, начитавшейся всяких идеалистических романов и из простодушной и наивной девушки превращающейся в кокетливую «ученую женщину». Фюретьер особенно искусно подчеркивает смешные стороны изображаемой им среды.

Начатое уже Мольером, Лафонтеном, Лабрюйером и другими нарушение целого ряда эстетических правил классицизма вырастает в конце века в резкие атаки прогрессивных писателей на всю систему классицистического искусства. Спор между новаторами и сторонниками старого вылился в длительную и ожесточенную дискуссию об античной и современной литературе. Последнюю защищали братья Перро, Фонтенель, Ламот и др. По существу, под этим спором скрывалось выступление нового отряда писателей, подготовивших почву для великой литературы буржуазного просвещения. В самом разгаре этой перепалки вышел всемирно известный педагогический роман епископа Фенелона под заглавием «Приключения Телемака» (1699). В сущности, эта книга представляет собою морально-политический трактат, облеченный в форму романа. «Телемак» направлен против распушенности и роскоши жизни придворных кругов и утверждает, что основами общественной жизни должны быть гуманизм, нравственность и религия. Как по мировоззрению, так и по своему стилю «Телемак» является типичным произведением переходной эпохи.

ГЛАВА ВТОРАЯ

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

В то время, когда во Франции закончился процесс образования централизованной абсолютной монархии, Англия совершала свою победоносную буржуазную революцию (1648—1660). Это второе крупное восстание буржуазии было восстанием английских буржуа в союзе с новым дворянством против монархии, феодального дворянства и господствующей церкви.

Уже в самом начале XVII столетия борьба между короной и буржуазией в Англии принимает все более резкий характер; абсолютизм все более склоняется в сторону феодальной реакции. Особое раздражение буржуазии и «низших» классов нарастает на почве разрухи, вызванной финансовыми требованиями правительства Якова I, его неудачной внешней политикой и преследованиями пуритан. В 1639 году начинается гражданская война (восстание в Шотландии). Невозможность справиться с шотландской революцией без войска и денег заставляет короля обратиться к парламенту, который не созывался в течение одиннадцати лет. Но собравшийся в апреле 1640 года так называемый «Короткий парламент», вместо того чтобы вотиловать субсидию, нападает на королевскую политику, заявляет о парламентском верховенстве и пытается вступить в сношения с шотландскими революционерами. Разгон парламента привел к нарастанию революционного настроения, и правительство было вынуждено после новых неудач пойти на уступки и созвать в ноябре 1640 года знаменитый «Долгий парламент».

Дальнейший ход событий английской революции общеизвестен. Парламент упраздняет главные бюрократические органы короны и вступает в конфликт с королем, приведший к новой гражданской войне, из которой оппозиция выходит победителем. К революции примыкают широкие слои крестьянства, ремесленников, подмастерьев, сельской и городской бедноты. Но в процессе гражданской войны разнородные социальные группы, объединившиеся сначала в общем революционном движении, начинают разделяться и вступать в борьбу друг с другом. Происходят крестьянские восстания, деятельность парламента подвергается резкой критике со стороны левых социальных групп. Главной опорой демократической оппозиции становится парламентская армия, реформированная в 1645 году по инициативе Оливера Кромвеля. Но и эта армия, в которую входили крестьяне, фермеры, ремесленники и мелкие торговцы, не была однородной: верхушка (гранды) возглавлялась Кромвелем, мелкобуржуазная и солдатская индипендентская масса — вождем

левеллеров (уравнителей) Джоном Лилберном. В 1647 году армия захватила власть, подавила роялистские восстания, а в начале 1649 года был казнен король Карл I.

Но и в лагере победителей нарастает конфликт. В начале 1649 года наблюдается значительный подъем левеллеровского движения: выступают группы, стоящие левее левеллеров; деревенская и городская беднота (диггеры) проповедует коммунистическую программу, требует уничтожения частной собственности. Кромвель, опираясь на верхушку армии, жестоко расправляется с восстаниями в армии, деревне и в Ирландии и обеспечивает победу буржуазии.

Английская революция не драпировалась, подобно Французской революции 1789 года, поочередно в костюмы Римской республики и Римской империи. «Так, одним столетием раньше, — пишет Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта», — на другой ступени развития, Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета». ⁶ Взвзвывая власть пуританская буржуазия считала театры местом суетных наслаждений; драматическое искусство, достигшее большого расцвета в елизаветинскую эпоху, было запрещено, и актеры подвергались даже телесным наказаниям; не дозволены были и поэтические народные празднества; нагота статуй была прикрыта толстыми гипсовыми драпировками; не пощадили и церквей: из них вынесены были украшения и картины. «Когда же действительно цель была достигнута, — продолжает Маркс, — когда английское общество было переделано на буржуазный лад, место пророка Аввакума занял Локк».

Но революция создала свою собственную мощную, политически насыщенную литературу; она нанесла сокрушительный удар жалкой по сравнению с литературой времен Елизаветы придворной галантной драме и «кавалерской» лирике, подражавшим французской «вычурности». Особо большое влияние оказывал на английскую предреволюционную аристократию роман французского писателя д'Юрфэ «Астрея». Другая часть придворной литературы этого периода была проникнута духом классицизма. Вся литература в целом являла бесспорные признаки упадка и загнивания, и представители ее, эмигрировав во время революции, ничего ценного уже не создали. Из этих писателей, тяготевших отчасти к классицизму, можно отметить лишь Абраама Коули (1618—1667), роялиста, написавшего во Франции, куда он эмигрировал, большую поэму в подражание Виргилию «Давидада» («Davideis», 1656) и оды, оказавшие сильное влияние на виднейшего автора эпохи Реставрации — Драйдена.

Однако не нужно думать, что идеи возрождения античности в английской литературе прошли бесследно. Два крупнейших поэта эпохи, Мильтон и Марвель, воспевавшие пуританские идеалы, сочетают эти идеалы с поклонением науке и разуму. Эндрю Марвель (Marvell, 1621—1678), сын священника, сделался придворным поэтом Кромвеля и в латинских и английских стихах защищал политику лорда-протектора Англии. Но с победой реставрации он переметнулся на сторону Карла II и своими галантными «геометрическими» и «рассудочными» поэмами также подготовил почву для творчества Драйдена.

МИЛЬТОН

Наивысшего своего развития литература эпохи английской революции достигает в творчестве Джона Мильтона (Milton, 1608—1674), одного из величайших поэтов Англии, выдающегося политического деятеля и публициста. В раннем своем творчестве этот выходец из дворянской семьи также не чужд классицизму: первые его произведения — латинские элегии и итальянские сонеты (которые он кстати не переставал писать и в самые бурные годы революционных потрясений). Драма «Комус» («Comus», 1634) и ряд поэм 1630-х годов характерны как попытки сочетания языческой древности и христианства, Ренессанса и пуританизма, но и здесь уже автор резко нападает на дворянство, церковь и деспотизм и призывает к свержению их вооруженной силой.

Дальнейшее развитие Мильтона связано с развитием революции. Сперва он был пресвитерианцем, затем стал индипендентом (независимым религиозным сектантом) и республиканцем (наиболее левых течений он при этом не поддерживал). В годы ожесточенной борьбы республики за свое существование Мильтон выступает как воинствующий публицист и памфлетист, доказывая в ряде сочинений правомочность республиканского строя и мобилизуя общественное мнение внутри страны и за границей на защиту революции. Эта задача стала особенно актуальной после казни короля, когда контрреволюция старалась использовать минимум «последнюю молитву короля» (пронесенную якобы королем перед казнью) для того, чтобы натравить Европу на «цареубийцу». Мильтон блестяще разбил этот заговор в своем «Иконоборце» (1649). В других памфлетах («Защита английского народа», 1651, «Вторая защита», 1654, и др.) он, основываясь на принципах разума, естественном праве и договорном начале государственной власти, доказывает, что государство получает свои полномочия только от народа, как единственного носителя суверенитета. В трактате «О христиан-

ской доктрине» он критикует догмы христианства, проявляя материалистические тенденции своего мировоззрения; в памфлете «Удобный и легкий путь установить свободную республику» доказывает превосходство республики в сравнении с другими образами правления и предостерегает буржуазию от реставрации монархии.

Крупнейшее свое произведение «Потерянный рай» («Paradise Lost») Мильтон начал писать около 1658 года и закончил около 1665-го: первое издание вышло в 1667 году. К этому времени уже победила реакция, беспощадно расправившаяся с революционерами. Ослепший поэт также сидел в тюрьме и избежал казни лишь благодаря ходатайству друзей из аристократии. Революционный демократ и воинствующий публицист подводит теперь в художественной форме итоги революции. Эти итоги для него и его сторонников оказываются далеко не радостными. В «Потерянном рае» Мильтон, один из наиболее образованных людей своего времени, хочет, используя библейские мифы, прославить царство разума, низвергнутого, по его мнению, Реставрацией. С этой точки зрения ключом для понимания всех трех его поэм служит вышеназванный трактат «О христианской доктрине», написанный в 1660—1665 годах.

Внешний сюжет «Потерянного рая» несложен; строго следуя Библии, автор описывает восстание сатаны против бога, жизнь Адама и Евы в раю и их грехопадение, но, само собой разумеется, это скорее аллегория, которой прикрывается революционный смысл поэмы. Целый ряд мест в ней воспроизводит события революции: сражающиеся ангелы — это солдаты Кромвеля; военный совет в раю, поражение сатаны — повторяют сцены гражданской войны; сатана и бог — республиканцы и роялисты; бог на престоле в окружении ангелов напоминает двор короля и т. д.

«Потерянный рай» состоит из двенадцати книг. В первой изображены ад, ночь, хаос; и лишь вдаль виднеется слабый отблеск небесного света. Собираются падшие ангелы во главе с сатаной. Разносится весть о том, что бог собирается создать человека. Здесь Мильтон излагает свои философские воззрения. Во всеобъемлющем боге дремлют возможности и добра и зла. Вечный и неизменный бог извлек свою всеблагость из части целого, самого себя. Таким образом произошел мир, материя, самовольная, предоставленная самой себе. Материя создает растения, животных, человека — и в них также дух, душу, живую материю. Бог, неизменный, не могущий открыться миру, творит этот мир через своего сына, Логос, который конечен и ограничен: он заключен во времени и во времени проявляется. Материя освободилась, и тогда появились желания и страсти, ста-

равшиеся вырваться из-под власти разумной воли; появляется неправильное соотношение сил, называемое злом, грехом; и вследствие него — смерть, сон материн, неспособной породить для себя вечный дух и потому осужденной на гибель, после чего материя снова поступает в распоряжение всемогущего бога.

Нетрудно видеть, что такая трактовка сотворения мира имеет мало общего с библейскими догмами. В своей поэме Мильтон разрабатывает только два мифа — о падении ангелов и о падении Адама. Падение сатаны и — как его последствие — падение Адама являются результатом отхода от бога, от разума: сатану губят гордость и тщеславие, Адама — слабость воли. Эти две темы проходят через все произведение. В нем изображаются как бы два мира: макрокосм и микрокосм. В трактовке первого Мильтон связан библейскими рамками и не хочет выступать против верующих. Он был прекрасно знаком с системой Коперника и Галилея и соглашался с ней, но она разрушила бы его библейскую схему, и поэтому он излагает учение о мироздании устами архангела Рафаила, разъясняющего небесную механику и добавляющего притом, что она недоступна уму народа. Вообще же Мильтон сохраняет птоломееву систему вселенной.

Главным действующим лицом всей поэмы является сатана; его противник, сын божий, выходит победителем из великой битвы ангелов и делается утешителем падшего человека. Все эти события развиваются в мире макрокосма; здесь преобладают философские проблемы, высокая политика в мировом масштабе, особенно же события английской революции. В мире же микрокосма, в описании быта радостей и горестей Адама и Евы, Мильтон создал свой идеал пуританской семьи и — в более широком понимании этого вопроса — идеал общественного строя. Семья первых людей ведет в рай здоровый образ жизни. Жена повинуетя мужу, он для нее является таким же «господином», как для него — бог. Грехопадение разбивает это мирное сожительство: брак расстраивается; появляются неизвестные доселе чувственность, стыд, страх. Но в конце концов Ева возвращается к прежнему послушанию и со слезами на глазах просит у мужа прощения. Ева блещет всеми добродетелями честной пуританки: стряпня ее вызывает похвалы самого архангела; она скромна, благонравна и оставляет стол, когда мужчины начинают разговоры о политике. А самый рай представляет собой нечто вроде идеальной «Пуритании», страны трудолюбия, где люди встают с зарей и ложатся спать с сумерками.

Правда, этот рай теперь стараются разрушить волки (ре-ставрация), как это было предсказано архангелом Михаилом в двенадцатой книге: наряду со светской властью они обладают

и духовной, что позволяло им заковать в цепи божественную благодать; они пытаются силой уничтожить веру (читай: революционные идеи). Но муки, претерпеваемые за истину, внушают новые силы к победе. Если Адам будет неуклонно следовать по пути добродетели, терпения и любви, то он сможет создать в самом себе еще более прекрасный рай. Когда Адам и Ева выходят через огненные ворота из утерянного рая, они перестают скорбеть: перед ними лежит весь мир.

Итак, «Потерянный рай» показывает, как Мильтон после поражения революции старается найти спасение в перевоспитании и внутреннем перерождении человека. Противоречия его мировоззрения видны в трактовке им образа бога и сатаны. С одной стороны, он придает богу черты ненавистного ему короля, а с другой — тот же бог — олицетворение чистоты, разума и свободы. Двойственно показан и сатана: он — вечный мятежник и революционер, на стороне которого все симпатии автора, последний вкладывает в него всю свою революционную страсть, всю свою жажду научного познания, непоколебимую гордость, и потому именно сатана так удался поэту. Но в то же время сатана — искушитель и символ зла, губитель «святых» (пуритан); и Мильтон изображает его нередко со столь ненавистными ему чертами попов и аристократов. Двойственность эта имеет и более глубокие корни: посягая на самые основы «царства божьего», сатана идет дальше, чем на это пошел бы Мильтон, отвергший во время английской революции требования плебейских слоев населения, осмелившихся усомниться в непоколебимости частной собственности.

Дальнейшая эволюция Мильтона в сторону отказа от активных революционных действий и проповеди здравого смысла видна в поэме «Возвращенный рай» («Paradise Regained», 1671): сын божий дарует человеку свободу, которой он достигает, овладев своими страстями. Характерен для мировоззрения Мильтона тот факт, что символом для искупления грехопадения Адама он берет не смерть на Голгофе, а победу Христа над сатаной, искушавшим его в пустыне. Эта поэма гораздо слабее первой; действия в ней, по существу, нет, а есть сплошной риторический поединок между пылким сатаной и пуритански благоразумным Христом. Сатане не удается поколебать «великого человека» (как автор называет Христа) ни соблазнами, ни искушениями чувственности, ни обещанием славы политика или ученого; ужасы ночной бури также бессильны перед ним. Вместо падения Христа совершается падение самого сатаны.

Сатана здесь уже не славный мятежник-революционер первой поэмы: он воплощает в себе все пороки защитников реставрации. В художественном отношении «Возвращенный рай» усту-

пает «Потерянному раю»: нет изображения вселенной во всем ее величии, нет безграничного размаха событий, нет прекрасных батальных сцен, героического пафоса активной борьбы. Мильтон вынужден здесь прибегнуть к целому ряду чисто внешних театральных эффектов, например, к величавому оркестру бури в пустыне.

Творческий путь Мильтона заканчивается поэмой «Самсон» («Samson Agonistes», 1663 или 1667). В ней еще раз с последней силой прорывается гений титана, мечтающего о возмездии за растоптанную революцию. В библейском герое Самсоне, попавшем в плен к филистимлянам, Мильтон изображает самого себя и революцию, а в беззаботно ликующих филистимлянах — врагов-аристократов. Если в «Возвращенном рае» автор, в связи с поражением революции, отчаивался в возможности нового восстания и возлагал свои надежды на моральное перерождение, то с усилением мощи демократии после первых лет реакции он опять стал рассчитывать на переворот. Самсон, обуздав с помощью разума свои страсти, вступает в борьбу с филистимлянами и гибнет вместе с ними.

В 1673 году Мильтон в последний раз выступил публично с предостережением об опасностях католической реставрации. В следующем году он умер, всеми покинутый. После смерти литературная слава его стала быстро расти: «Потерянный рай» оказал громадное влияние на буржуазную литературу Европы XVIII—XIX веков.

ДРАЙДЕН И АНГЛИЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Во время реставрации (1660—1688) театры были снова открыты и сделались местом разгульного веселья аристократии; законодателем литературы и искусства стал опять двор возвратившихся в Англию Стюартов, превратившийся в великосветский салон и стремившийся подражать во всем Версалью Людовика XIV. Распущенность придворных крутов доходит до наивысших пределов. Писатели воспевают короля и царедворцев; темы их произведений вращаются вокруг двусмысленных любовных интриг и сатир на пуритан.

Поход против пуританского творчества открывается Самуэлем Бетлером (Butler, 1612—1680). Сын арендатора-монархиста, получивший классическое образование и рано принятый как свой высшим светом, Бетлер приветствовал восстановление монархии и в основном своем произведении «Гудибрас» («Hudibras», три части, 1662, 1664, 1678) — сатирической поэме, написанной в шутливо-балаганном стиле, беспощадно высмеивал

пуританство во всех его проявлениях. Герой поэмы — Гудибрас — злая карикатура на пресвитерианцев, фанатик, проповедующий свои идеи неуклюжим схоластическим языком. Он не то Дон Кихот, не то один из героев Раблэ. У него отвратительный горб, живот — как бочка, борода — как кирпич, а в брюках его — обиталище мышей — напиханы сыр и колбаса. Как Дон Кихот борется с ветряными мельницами, так и Гудибрас — с народными увеселениями, являющимися, по его мнению, делом дьявола. Его Санчо Панса — Ральфа, олицетворение индепендентизма — посещают всякие мистические видения, и у него есть особый фонарь, символ «внутреннего света», при помощи которого он заводит массы в болото лжи. Произведение изобилует словесными турнирами на тему об истинной религии. Ряд сцен представляет собою явную пародию на известные революционные события (борьбу отдельных партий во время революции). В конце концов Ральф выступает против Гудибраса и побеждает его, а народ издевается над пуританизмом.

«Гудибрас», несмотря на свои длинноты, преобладание риторики над действием и искажающие преувеличения, вошел в мировую литературу. Бетлер понял, — и это особенно ясно видно в его блестящих сатирических фрагментах, где он выступает как своего рода английский Ларошфуко, — что борьба пуритан против аристократии не столько вращалась вокруг религиозных вопросов, сколько была борьбой капитализма с феодализмом. Его сатира на сектантов всегда сопровождается сатирой на торговцев, обманывающих народ, и т. д. Одинаково ненавистны ему и служители всех верований. Бетлер, в сущности, был деистом и одним из предшественников Свифта. Критикует он не только сектантов, но с неменьшей иронией и высший свет. Основным стержнем всего творчества Бетлера — идет ли дело о религии, или о тунеядстве аристократии — является апология разума; в этом уже сильно чувствуется влияние философии великих английских просветителей (Гоббса, Локка и др.), сочинения которых появились ранее или приблизительно в то же время.

Одновременно с выходом в свет третьей части «Гудибраса» появилось и крупнейшее после «Потерянного рая» произведение так осмеянной Бетлером «сектантской» буржуазии — «Паломничество» («Pilgrim's Progress», первая часть — в 1678 году, вторая — в 1684 году) Джона Беньяна (Bunyan, 1628—1688). Проведший во время реставрации около двенадцати лет в тюрьмах, этот лудильщик с редкой настойчивостью и фанатизмом проповедовал антицерковные сектантские идеи и изобразил свои религиозные видения в эпической поэме. Она насыщена библейскими образами, насквозь проникнута духом наставничества; мир земной, по мнению Беньяна, лишь подготовительная стадия

к миру потустороннему. Но это ничуть не мешает автору крепко стоять на земле и быть человеком весьма практическим. Так, например, в его книге «Жизнь и смерть мистера Бадмана» (1680) говорится, как понимать купеческую честность, как устанавливаются цены, что такое банкрот, как обращаться с должниками и т. п. Жизнь мистера Бадмана со всеми ее отклонениями от истинного пути — пример того, как не надо жить. Книжки Беньяна (особенно «Паломничество», переведенное свыше чем на сто языков) имели большой успех (отрывок из «Паломничества» переведен Пушкиным).

Мы вкратце остановились на Бетлере и Беньяне для того, чтобы указать на творчество двух видных писателей, не укладывающиеся в рамки типичной для этой эпохи реставрации литературы. Типичным представителем этой последней был Драйден.

Джон Драйден (Dryden, 1631—1700) — писатель значительного масштаба. Он был сыном мирового судьи, пуританина; родственники его и сам он в молодости принадлежали к ближайшему окружению Кромвеля, которого он воспел в ряде восторженных стихов. Но с возвращением Стюартов он перешел на сторону Реставрации и с немалым пафосом воспевал Карла II, сделался одним из интимнейших его приближенных, и в 1670 году положение его было официально санкционировано назначением его поэтом-лауреатом и королевским историографом.

Его первые драмы, с одной стороны, еще продолжают традиции героически-галантной драматургии в том виде, как она возродилась в первые годы реакции; с другой же стороны, Драйден пытался одновременно ввести в некоторые рамки чрезмерную вычурность и хаотичность композиции драмы. Теоретически он обосновал свои взгляды в специальном труде о «Драматической поэзии» (1668) и в ряде предисловий к своим пьесам. Но, защищая триединство в теории, он очень волюнтарно применяет его на практике. Драйден написал четыре «героических» трагедии: «Индийский император, или завоевание Мексики испанцами» (1667); «Тираническая любовь, или королевский мученик» (1670); «Завоевание Гренады испанцами» (1672) и «Aurengzebe» (1672). Но все они мало удачны: действие разворачивается механически, как бы по режиссерским указаниям; герои просто декламируют заученные речи. Чувствуется, что автор не вдохновлен истинными событиями. Подражая Корнелию, он не проявляет драматической силы своего образа, и это понятно, ибо социальные корни английской придворной драмы эпохи реставрации иные, чем французской. Еще Г. Плеханов отметил, что «английская аристократия не могла сравняться со

своими французскими образцами. Это потому, что все усилия английских аристократов не могли перенести в Англию тех общественных отношений, при которых расцвела французская псевдоклассическая литература». Главное мастерство Драйдена — в изящной и тщательной отделке слога и в технике блестящих театральных эффектов.

После резких нападков на Драйдена со стороны противников «героической» трагедии, написанной рифмованными стихами, он перешел к белому стиху, а чрезмерный и ложный пафос мало-помалу исчезает из его произведений. Первой его вещью в этом стиле была религиозная драма «Невинное состояние» (1676—1677), обработка «Потерянного рая» Мильтона. Язык ее, несмотря на кое-какие отзвуки героической трагедии, более ясен и гармоничен. Интересна и трактовка Драйденом проблемы свободы воли и божественного провидения: разделяя философию деизма, Драйден считал эти две вещи несовместимыми. Но лучшая его классическая трагедия — это безусловно «All for Love» (1678), вообще наилучший образец этого жанра в английской литературе. Тема ее — история любви и гибели Антония и Клеопатры. Сюжет был взят у Шекспира, но обработан Драйденом в строго классическом духе. Эта обработка показывает нам отношение английского классицизма к великому реалисту эпохи Возрождения. Драйден высокого мнения о Шекспире, но в чем он его упрекает?

«Пусть всякий, — пишет он, — знающий английский язык, прочтет внимательно произведения Шекспира, и я ручаюсь, что на каждой странице он встретит или solecизмы, или явное отсутствие смысла. Большая часть фабул состоит у Шекспира из смешного и бессвязного эпизода, многие пьесы его основаны на невозможности или, по крайней мере, написаны таким низким слогом, что их комизм не возбуждает нашего смеха, а их серьезная часть — нашего интереса».

Но дело не только в «низменных» выражениях Шекспира, неприемлемых для изящных салонов времен реставрации. Драйден бросает Шекспиру обвинение и в более важных вещах, например, в том, что короли у него никак не сохраняют вполне царственного достоинства! Само собой разумеется, что он не мог ему простить и свободное обращение с триединым. Его приводит в негодование, что Шекспир беспрестанно переносит действие из одного места в другое и разделяет события десятками лет, что в одной драме соединяются три и четыре сюжета. Драйден же стоит за строгое соблюдение трех единств и требует, чтобы писатель в своем творчестве изображал только «джентльменов». И действительно, в оставленных им пьесах, например «Дикий волокита», «Дамы-соперницы» и других, глав-

ное внимание уделено прославлению «джентльменов», их куртизанкам, изображению самых нескромных походов паразитической знати.

Драйден легко меняет свои политические и религиозные убеждения. С 1680 года он по преимуществу пишет сатиры и остроумно, с классической ясностью и четкостью, защищает короля и придворную аристократию (тори) против вигов. В 1686 году он перешел в католичество и начал писать религиозные оды. С падением Стюартов и водворением на английском престоле Вильгельма Оранского, ставленника вигов (так называемая «славная революция», 1688), Драйден отходит от придворного круга, и его место занимает его злейший враг, бывший ранее главной мишенью его насмешек, — посредственный поэт Шадвель.

Из других представителей драмы времен Драйдена, также пытавшихся сочетать «героическую» трагедию с французским классицизмом, можно назвать еще Натаниеля Ли (около 1653—1692) и Томаса Отвея (1652—1685). Первый (частью совместно с Драйденом) обработал ряд сюжетов из античной истории (Нерон, Александр Великий, Эдип и др.), но в этих обработках все еще больше барокко, нежели классицизма. Отвей написал три драмы («Дон Карлос», 1676; «Сирота», 1680; «Спасенная Венеция», 1682), в которых (особенно в последней) любовная галантная тематика сочетается с политической сатирой и углубленным психологическим анализом.

Во второй половине XVII и начале XVIII века дала некоторые ростки и классическая комедия. Основоположителем ее также был Драйден, и она служила для развлечения придворной знати. В отличие от классической трагедии комедия в гораздо большей степени была реалистична и приближалась к действительной жизни; темы ее по преимуществу любовь, любовь-наслаждение. Комедия эта вовсе не ставила своей задачей резкую критику высшего общества или бичевание распущенности, как мы это видели у Мольера: всякая проповедь здоровой любви, верности и тому подобного показалась бы английской аристократии чем-то смешным. «Я никогда не женюсь на девушке, чтобы любить ее: любить одну так же скучно, как есть одному», — говорит один из героев виднейшего автора этих комедий, Вильяма Уичерли (около 1640—1716 годов). Важнейшая забота комедийных писателей выражалась в том, чтобы преподнести свои вещи в изящной и остроумной форме. В перечислении их произведений нет надобности. Нужно только добавить, что «кавалеры» нового придворного общества после победы «славной революции» восхищались этими комедиями не меньше, чем аристократия при дворе Стюартов.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

НЕМЕЦКИЙ КЛАССИЦИЗМ XVII И НАЧАЛА XVIII ВЕКА.

Первые зачатки классицизма в немецкой литературе появляются, если не считать последних веяний Ренессанса в творчестве *Мартина Опица* (1597—1639), во второй половине XVII века и связаны с борьбой против дворянского барокко. Когда затянулись глубокие раны, нанесенные Германии Тридцатилетней войной, в среде бюргерства стал наблюдаться, хотя и слабый по сравнению с Англией или Францией, но все же некоторый подъем. Начинается движение за освобождение бюргерской культуры от исключительной гегемонии дворянства, выдвигаются требования создания национальной культуры и объединения распыленной на сотни государств родины. Известную роль в этом движении сыграли крупнейший до Канта немецкий философ *Лейбниц* (1646—1716) и плодовитый писатель *Христиан Вейзе* (1642—1708). Но главную задачу своей деятельности представители так называемого раннего немецкого Просвещения видели в популяризации иностранных прогрессивных идей (французских и английских), которые они по существу приспособляли к вкусам мещанства. Так, *Христиан Томазиус* (1655—1728) в своих философских работах уделяя много места разуму, но чтобы избежать обвинения в атеизме, он, как и Лейбниц, утверждал, что разум не противоречит библейским откровениям; выступая против сожжения «ведьм», он тем не менее не переставал верить в дьявола; проповедуя веротерпимость, он одновременно выступал против левых сектантов. Значение Томазиуса для немецкой литературы состоит в том, что он был основателем первого журнала на немецком языке (1688—1689), противопоставив его ученым латинским журналам.

Бюргерские писатели направляли свои удары прежде всего против так называемой «второй силезской школы», культивировавшей изысканно-причудливый стиль барокко. При этом они опять-таки опирались на Буало, но творчество немецких аристократических и бюргерских рифмоплетов даже отдаленно не имело значения французского придворного классицизма. В Германии каждый из трехсот больших или маленьких деспотов считал своим долгом подражать Версалю: ясно, что он должен был иметь и своего присяжного поэта, который слагал бы торжественные оды по поводу его ничтожных делишек, который писал бы стихотворный текст и сценарии для маскарадов. Но эти мел-

кие деспоты никакой централизацией не занимались, никаких фрондирующих, сопротивляющихся прогрессу феодалов не уничтожали. Наоборот, они крепко держались за провинциальную разобщенность и препятствовали всяким попыткам воссоединения Германии. В то время как во Франции Корнель и Расин разрабатывали проблемы всемирно-исторической важности, в Германии какой-нибудь придворный борзописец в изящных классических размерах воспевал как важное событие удачную охоту князька или благополучное разрешение от бремени любимой болонки княгини.

Из бесчисленной армии этих поэтов некоторую известность получил Ф. И. фон-К а н и ц (1654—1699), состоявший при бранденбургском дворе и писавший безобидные сатиры в подражание Буало. Даже пародируя «вторую силезскую школу», он проявляет мудрую осторожность и выдвигает лозунг: «Кто тревожит ос, тот рискует ходить с опухшим лицом». При берлинском и саксонском дворах творил другой поэт-аристократ, Иоганн фон-Бессер (1654—1729), который, так же как и Бенъямин Нейкирх (1665—1729), сперва принадлежал к силезской школе, а затем под влиянием Буало перешел к классицизму. Эти и ряд других (Пич, Кениг и др.) писали стихотворения «на случай» и редко затрагивали более значительные темы. Все они важны лишь постольку, поскольку они в той или иной степени боролись с литературой барокко и требовали перенесения в Германию достижений французских классицистов.

Более высокой степени это движение достигло в деятельности Иоганна Кристофа Готшеда (Gottsched, 1700—1766) и его школы. Готшед был значительным немецким писателем, критиком и историком литературы того времени. Он первый дал четкие формы немецкому классицизму, основателями которого были Томазнус, Вейзе и др.; кроме того ему удалось организовать в Лейпциге, тогдашнем литературном центре Германии, литературную школу, ниспровергнувшую авторитет барокко. Разделяя взгляды Христиана Вольфа (1679—1754), популяризатора философии Лейбница, Готшед в своей борьбе с барокко опирается на «здравый смысл»; ссылается он и на Буало и требует, чтобы писатели учились у античных авторов. Раццо и а л и с т. он, однако, низводит философию великих иностранных классицистов до уровня мещанского утилитаризма. Готшед не был видным художником, как не был он и сколько-нибудь самостоятельным мыслителем; всякое его положение можно отыскать в других литературах. Но он был неплохим организатором, и созданное им «Немецкое общество», которое он намеревался исподволь превратить в академию по образцу французской, имеет несомненно некоторые заслуги в деле создания немецкого литературного языка. Еще большее значение имели его ж у р н а л ы

(«Die vernünftigen Tadlerinnen», «Der Biedermann» и др.), к сотрудничеству в которых он привлекал и женщин, до этого времени почти не занимавшихся в Германии литературной деятельностью.

Немалую роль в развитии литературы первой половины XVIII века сыграл также первый чисто литературный журнал на немецком языке, издававшийся «Немецким обществом» с 1732 по 1744 год.

Свою теорию классицизма Готшед изложил и обосновал в большом теоретическом труде «Опыт критического поэтического искусства» («Versuch einer kritischen Dichtkunst», 1730). В нем опять-таки мало самостоятельного. Автор опирается на математический метод Вольфа, на Буало и античных авторов. Писателем может быть только тот, кто обладает определенным запасом научных знаний. Все чудесное, невероятное, сверхъестественное, необъяснимое законами природы и разумом, несогласное со «здравым смыслом», должно быть изгнано из литературы. Мистицизм и ирреализм барокко подлежат уничтожению. Последнему требованию нельзя отказать в прогрессивности. Но Готшед не ограничивается этим и распространяет требование рационалистического познания на всякую деятельность воображения, и тут особенно достается Мильтону. Далее автор направляет острие своей критики на аристократическое истолкование литературы как игры и забавы и требует, чтобы поэт не развлекал, а поучал, чтобы он сделался трибуном и воспитателем. Поэтому главную роль в произведении имеет идейное содержание, а не форма, как у писателей барокко. Готшед стоит за четкость и простоту слога и постоянно указывает на античных и французских писателей как на образцы в этом отношении. Ничто не должно заслонять основной идеи произведения, ибо красота его — в его ясности; центром его должен быть человек, носитель социального разума, а не пейзаж или натюрморт, как у представителей барокко, — но человек не в состоянии покоя, а в его действиях, «пронтекающих из движений его свободной воли». Изображение человеческого характера, кроме того, не должно быть бесстрастным: необходимо со всей силой бичевать зло и восхвалять добродетель, чтобы вызывать у читателей и зрителей ненависть к порокам и любовь к доблестным поступкам.

Во второй части своего сочинения Готшед дает определение литературных жанров. И здесь, после Буало, нет ничего оригинального: каждый жанр должен быть строго отделен от другого, должен стремиться к определенной моральной цели. Драма подразделяется — опять-таки согласно французским теоретикам до Дидро — на трагедию и комедию. Понятно, что и здесь дело

не обошлось без правил трех единств, но Готшед с немецкой пунктуальностью уточняет их до мелочей: время действия драмы, рассчитанной на три-четыре часа, не должно превышать двенадцати часов; время действия эпоса — одного месяца; трагедия должна состоять из пяти действий; монологи отвергаются, сцена ни на миг не остается пустой и т. д.

Исходя из этих требований, Готшед принялся за реорганизацию немецкого театра. Он открыл поход против драмы барокко и ревностно пропагандировал произведения французского классицизма; тут он следовал примеру Берлина, где придворный поэт Кениг уже работал в этом направлении. Готшеду удалось организовать Саксонский театр, открывшийся постановкой «Цинны» Корнеля. Сам Готшед перевел «Ифигению» Расина, и с этого времени «Немецкое общество» начало усердно переводить французских классиков в целях обогащения немецкого репертуара. Эта деятельность увенчалась изданием шести томов: «Немецкая сцена по правилам и примерам древних» (1740—1745), в которых были напечатаны как переводы иностранных авторов (первые три тома), так и оригинальные драмы самого Готшед, его жены и его приверженцев (остальные три тома). Для самостоятельного творчества образцами послужили, понятно, те же французы: мы видим здесь и александрийский стих, и конфликты гражданского долга и любви, и перенесение действия в древность; главными действующими лицами избираются опять-таки короли, князья и полководцы, триединство строго соблюдено, обезличенные герои произносят длинные речи. Комедией Готшед и его школа мало интересовались, Мольер считался «грубым» писателем (переведен был только «Мизантроп»), но зато большого внимания удостоились Детуш и датский писатель Гольберг.

Из произведений Готшед, следует отметить драму «Умиравший Катон» (1732); она имела сравнительно большой успех. В предисловии к ней Готшед расценивает «стоическое постоянство» и «любовь к свободе и ненависть к тирании» как высшие добродетели, к которым должен стремиться человек. Но это отнюдь не означает, что автор призывал к борьбе с отечественным деспотизмом: Катон изображался как идеал платонического свободолюбия, а сам Готшед слагал самые раболепные оды царствующим князьям.

Деятельность Готшед, имела, с одной стороны, несомненно прогрессивное значение в развитии немецкой литературы. Борьба со стилем барокко, попытки создания нового театрального репертуара, старание приобщить немецкую литературу к европейской культуре, — все эти начинания были исторически прогрессивными. Но, с другой стороны, Готшед снижал эти требования

до плоского и мещанского «просветительства» и философии «здравого смысла». Его ориентация на абсолютизм и придворное общество в немецких условиях не имела, как мы говорили, и не могла иметь той важности, как у Корнея и Расина. Поэтому фактически работа Готшета вылилась в поддержку гнусного самодержавия и патриархальщины. Это с особой ясностью проявилось у последователей Готшета, творчество которых мы разберем подробнее в следующей части. Нападки со стороны более передового бюргерства на школу Готшета не заставили себя долго ждать, но полемика, развернувшаяся вскоре вокруг ее принципов, не достигла подлинно революционной высоты. Это удалось сделать только Лессингу.

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ И ПЕРВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Западноевропейская литература и философия XVIII века, так называемого века Просвещения, были порождены великим освободительным движением буржуазии. Просвещение возникает и развивается вместе с революционной борьбой против феодализма, и оно сходит с исторической арены после того, как буржуазия, покончив с феодальным строем, приступает к упрочению и практическому построению нового, капиталистического общества.

Ленин в своей работе «От какого наследства мы отказываемся» (1899) перечисляет следующие прогрессивные свойства просветителей XVIII столетия на Западе и 40—60-х годов XIX века в России: горячая вражда к крепостному праву и в с е м его порождениям в экономической, социальной и юридической области; защита интересов народных масс, главным образом крестьян (которые в эту эпоху не были еще вполне освобождены или освобождение которых только начиналось); твердая вера в то, что с отменой крепостного права наступит общее благополучие, и искреннее желание содействовать этому.

Защита своих идеалов у просветителей XVIII века, по выражению Ленина, весьма существенно отличается от «своекорыстной защиты интересов меньшинства» буржуазных идеологов XIX века. «Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышесом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного».⁷

Писатели Просвещения типа Дидро или Лессинга вели непримиримую борьбу с феодально-крепостническим обществом, сословными предрассудками, религиозными суевериями и т. п.;

они требовали уничтожения всякого гнета во имя последовательной защиты буржуазных общественных отношений, во имя свободы личности и равенства всех перед законом. Конечно, эти требования были исторически ограничены и во многом иллюзорны, но просветители тем не менее никогда не отставали с о з н а т е л ь н о эгоистические интересы буржуазии как нечто обособленное и противоположное интересам широких масс общества. Они были искренно убеждены, что выражают чаяния всех слоев третьего сословия; они питали глубокие симпатии к трудящимся; они думали, что проповедуемый ими новый строй раз навсегда уничтожит всякое насилие и царство средневекового мрака уступит место царству светлого разума.

В XVIII веке, когда жили и творили просветители, борьба буржуазии против феодализма до поры до времени действительно выражала интересы всего, мало дифференцированного еще третьего сословия; ибо противоречия отдельных групп внутри третьего сословия находились еще в зачаточном состоянии и обнаружались открыто примерно к концу века, в связи с развитием капиталистического общества и с ростом пролетариата. И поэтому защита буржуазного общества не всегда обладает одним и тем же характером: в ранний период борьбы она была революционной и шла на пользу всем угнетенным, а в ту эпоху, когда защита буржуазного общества противостояла уже широким классам эксплуатируемых, защита эта превратилась в «своекорыстную защиту интересов меньшинства».

Просвещение XVIII века является славной главой в истории буржуазной культуры. Писатели-просветители последовательно по содержанию и блестяще по форме критиковали все виды феодального гнета. Доводя мысль до ее логического конца, они выдвигают целый ряд вопросов социального и культурного характера, выходящих за пределы непосредственных практических интересов буржуазного общества, ограниченность которого не давала возможности их разрешения. На это указал еще Маркс в «Святом семействе», где он говорит о связи между французским материализмом XVIII века и последующим развитием социализма. Об этом развитии буржуазно-демократической революции «далее своей цели» неоднократно говорили и Энгельс, и Ленин. И с этой точки зрения литературное наследие этой эпохи имеет большое значение для социалистической культуры и литературы.

Всеми этими чертами Просвещения насквозь проникнута и литература этого движения; и реализм XVIII века, и борьба с дворянским классицизмом, и первые гениальные проблески осознания противоречий внутри третьего сословия, и выступления писателей плебейских слоев с протестом против апологии



Жан-Батист Мольтер
(Гравюра Нолена с портрета Миньяра)



Джон Милтон
(Гравюра Вильяма Файтхорна)

буржуазного прогресса — тесно связаны с основными идеологическими предпосылками этого движения.

Но реализм эпохи Просвещения имеет свои специфические черты. Реализм Просвещения характеризуется рационалистической, логизирующей манерой изображения явлений и людей, выставлением на первый план абстрактных, типизированных черт за счет индивидуальных свойств и внутренней жизни героев. Это далеко не в одинаковой степени относится ко всем просветителям и ко всем этапам эволюции Просвещения: сильнее всего черты эти проявляются в ранний его период, особенно у французских и немецких писателей. Впрочем, даже у Фильдинга, очень тонко разбиравшегося в положительных и отрицательных сторонах общества своего времени, в конце его романов всегда торжествует вечная добродетель человеческой природы, преодолевающая собственные недостатки.

Писатели Просвещения считали литературу, прежде всего, орудием пропаганды передовых общественных идеалов. Положительные герои их являются носителями гражданских доблестей и олицетворением добродетелей; лишенные в значительной степени индивидуальных черт, они превращаются в «рупоры идей». Отсюда — о д н о л и н е й н о с т ь характеров, особенно в просветительской драме, от Дидро до молодого Шиллера. Эта сторона реализма XVIII века имеет глубокие социально-политические корни. Гуманистическая философия писателей-просветителей была основана на идеале свободной личности. Но практика буржуазного мира могла быть в ту эпоху представлена исторически прогрессивной только путем известной идеализации буржуазной личности и ее стремлений. Правда, искусство просветителей, в основном, стояло на точке зрения р е а л и с т и ч е с к о г о изображения действительности. Сознательное стремление к реализму — вот что отличает прежде всего это искусство от искусства XVII века. И Дидро, и Лессинг считали своим священным долгом очищать драму от аскетизма Корнеля; оба они выступали против эстетики абсолютизма, оба они противопоставляли абстрактной типизации — индивидуальный художественный образ; оба они ставили на место отвлеченного стоицизма — эмоциональность, а на место царедворцев и античных возвышенных героев — обыкновенного человека из третьего сословия. Еще дальше в этом отношении шел Руссо, упрекавший классический театр в отсутствии у него чувства и действия и в увлечении сентенциозностью.

Можно сказать, что это расширение рамок литературы, привлечение в качестве ее героев самых обыкновенных, реальных людей, общая е е д е м о к р а т и з а ц и я, составляет одну из исторических заслуг писателей-просветителей XVIII века. Но

каким образом это отражение реальной буржуазной действительности могло породить идеализирующий элемент в искусстве просветителей? Ответ на этот вопрос нужно искать в эстетике Просвещения, столь же противоречивой, сколь и само буржуазное общество XVIII века. На самом деле искусство Просвещения в обобщении наблюдаемых фактов объективно приходило к сглаживанию острых углов действительности. Дидро говорил о произведении искусства, что «это — тоже хорошо организованное общество, где каждый поступается частью своих прав в интересах всех и для блага целого». Таким образом, в гармоническом обществе «каждый поступается частью своих прав», то есть свободное развитие индивидуальности в ее буржуазной форме означает обязательно нарушение взаимных интересов членов коллектива. С этой точки зрения слишком точное изображение различных сторон индивидуальности, которая для писателей-просветителей воплощалась, понятно, только в образе «буржуа», лишает искусство необходимых в эстетическом отношении элементов гармонии.

Из этого противоречия становится ясным, почему идеал и красота в буржуазной литературе XVIII века несовместимы с грубой действительной жизнью: ведь реальный человек, «буржуа», эгоистичен, испорчен, и ему противопоставляется идеализированный буржуа — «гражданин» — высоко моральное и политически бескорыстное существо. Попытка каким-то образом связать реального и идеального человека носят у писателей-просветителей самый различный характер, но преодолеть это противоречие между идеальным планом и абстрактной нормой добродетели и реальным эгоизмом буржуазной действительности им так и не удалось.

Эти две стороны являются существенными и специфическими для реализма эпохи Просвещения. С одной стороны — изображение реального многообразия бурной действительности во всей ее совокупности, мощного пафоса борьбы индивида как представителя класса, завоевывающего мир, а с другой стороны — идеализация, превращение человека в абстрактное олицетворение добродетели или «рупор» определенной идеи. На различных этапах эпохи Просвещения и у различных ее представителей сильнее выступает та или другая сторона, но в той или иной степени они свойственны всем реалистам XVIII века. Особенно сильный перевес отвлеченно-морализирующая сторона имела в произведениях ранних просветителей. Даже у Дидро, в его «мещанских» драмах, она еще преобладает, ибо в них изображение положительных идеалов идет как бы параллельно изображению действительности, а не связано с ней органически. Но по мере того, как просветительское движение становится все более массовым и демократическим, слишком однолинейный отвечающий реа-

лизм — особенно в повествовательной литературе — уступает место революционно-демократическому реализму, в котором индивидуальным чертам характера уделено уже значительно больше внимания. У Дидро, например, эта эволюция видна во всей линии развития от «мещанских» драм до реалистических повестей.

Но не во всех странах Западной Европы литература эпохи Просвещения имела одинаково революционный и последовательный характер. Как в XVII, так и в XVIII веке впереди идет Франция, и Энгельс прямо называет XVIII век «французским». Более трезвым и компромиссным характером отличалось Просвещение в Англии, и более умозрительным — в Германии. Задача последующих трех глав — конкретно показать своеобразие просветительской литературы этих трех стран на фоне всего литературного движения в каждой из них.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

В XVIII веке Англия была наиболее передовой страной. Она была наиболее передовой страной и как очаг развития буржуазной философии, литературы и культуры. Все сколько-нибудь значительные течения в истории мировой литературы XVIII века берут свое начало в Англии, но свое наиболее политически заостренное выражение получают во Франции. Идет ли речь о реалистическом романе, о романе семейно-бытовом, о происхождении сентиментализма, о зачатках романтической литературы, — мы постоянно наблюдаем их появление раньше всего в Англии. Как аристократическая, так и буржуазная английская литература XVIII века отличается от остальных западноевропейских литератур того времени весьма специфической чертой: аристократическая литература ее в несравненно большей степени насыщена буржуазными мотивами, нежели литература французской или немецкой аристократии; буржуазная же литература Англии преисполнена религиозно-пуританскими тенденциями, в то время как та же литература во Франции и отчасти в Германии ставила себе задачей беспощадную критику церкви. Так как этот специфический характер английской литературы не ограничивается XVIII веком, то приходится остановиться на нем несколько подробнее.

Чем же объясняется это явление? Оно объясняется специфичностью развития буржуазного общества в Англии. Энгельс в своей работе «Развитие социализма от утопии к науке» говорит, что великая борьба европейской буржуазии против феода-

лизма дошла до высшего напряжения в трех крупных решительных битвах. Первая — это реформация в Германии в XVI веке, выступление мелкого дворянства и крестьянские войны. Эта борьба велась в значительной степени под флагом религии. Вторая битва — это английская революция 1648 года, когда буржуазия подняла восстание во имя кальвинизма, а плебейские элементы и среднее крестьянство завершили его. Третья точка наивысшего напряжения этой борьбы — буржуазная французская революция 1789 года, когда якобинцы «по-плебейски» расправились с реакционерами и добились уничтожения феодализма.

Маркс в своей работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта», говоря о развитии буржуазной революционной борьбы против феодализма, указывает, что на каждом ее этапе буржуазия нуждалась в масках. В эпоху реформации — Лютера — она выступала под маской апостола Павла, в эпоху английской революции она надела маску библии, в эпоху Первой французской революции совершала свои подвиги под маской античности.

Итак, в английской революции XVII века буржуазия боролась под маской библии. Если взять крупнейший литературный памятник этой революции — поэму Мильтона «Потерянный рай», то изображенные в ней ангелы являются, в сущности, переодетыми солдатами Кромвеля. Пуританизм стал, следовательно, тем знаменем, под которым английская буржуазия сражалась с «безбожным» дворянством.

Кроме того, для правильной характеристики английской литературы не только XVIII, но и XIX века нам нужно остановиться также на специфической черте развития английской аристократии. Английский аристократ, начиная с XIV—XV веков, особенно же после так называемого компромисса 1688 года, превращается в «первого буржуа нации». Из всех аристократий английская обуржуазилась раньше всего. Материализм стал в Англии чисто аристократическим течением, проявляясь в различных формах — более наивной у Бэкона, атеистической у Гоббса и т. д. Подлинная же буржуазия была религиозной. Почему? Во-первых, потому, что именно под знаменем религии буржуазная революция победила в Англии. Во-вторых, религия служила средством подавления низших сословий. В-третьих, она стала также средством борьбы против материализма аристократии.

Энгельс говорит в введении к брошюре «Развитие социализма от утопии к науке» о «безбожном учении», материализме: «Вместе с Гоббсом оно выступило на защиту королевского всемогущества и призывало абсолютную монархию к укрощению этого *puer robustus, sed malitiosus* (здоровенного, но озорного малого).

то есть народа. Также и у последователей Гоббса — Болингброка, Шефтсбери и др. — новая, деистическая форма материализма оставалась аристократическим учением для избранных, и поэтому материализм был ненавистен буржуазии не только за его религиозную ересь, но и за его антибуржуазное политическое направление. Вот почему, в противоположность материализму и деизму аристократии, именно протестантские секты, которые доставляли и знамя и борцов для борьбы против Стюартов, выдвинули также главные боевые силы прогрессивной буржуазии. . . »⁸

Вот социальные корни того, что английская буржуазия, в основном, в отличие от французской, была религиозной, пуританской, а английская аристократия была тогда носителем материалистического учения.

Борьба аристократии и буржуазии в Англии в конце XVII века завершилась компромиссом в 1688 году, и с этого времени аристократ стал «первым буржуа нации».

В связи с специфическим характером развития буржуазного общества в Англии, понятно, что и английское просвещение XVIII века должно было отличаться от просвещения во Франции и Германии. Если в Англии буржуазная революция и великая школа деистов-материалистов были уже пройденным этапом и перед просвещением стояла задача укрепления компромисса, получившего свое выражение в «славной революции» 1688 года, то другие страны Западной Европы только вступали в фазу подготовки буржуазно-демократического переворота. Поэтому английские просветители гораздо трезвее и более «реалистически» оценивают истинное значение имущественных отношений, они гораздо ближе «к земле», чем, например, французские просветители; но вместе с тем большинство из них более склонно к компромиссу, более умеренно. Последняя черта резко выступает и в эстетике господствовавших в это время в Англии философов-моралистов. Так, граф Шефтсбери (1671—1713), мировоззрение которого сложилось отчасти под влиянием Локка и деистов, стремясь сбросить с нравственности религиозную опеку, в то же самое время пытается освободить ее также и от всякой естественной и социальной зависимости; высшая добродетель состоит в стремлении к всеобщему благу, даже ценою подавления себялюбивых желаний. Шефтсбери восхваляет энтузиазм как движущую силу морального совершенствования, но видит в нем и источник религиозных верований. Этим Шефтсбери особенно отличается от предшествовавших английских деистов и от французских материалистов; его исключительная цель — реформа и рациональное обоснование религии. Эстетика его также проникнута этим рационализмом. У его учеников сказывается еще больший эмпиризм, который, однако, не связывается с материали-

листическими выводами. Последователь Шефтсбери шотландский философ Френсис Гетчесон (1694—1746) начинает с установления объективных условий прекрасного и утверждает, что эстетическое чувство ни в какой мере не зависит от знания принципов, пропорций и т. д. Как и Шефтсбери, он сближает чувство прекрасного с моральным чувством и отходит от деизма и рационализма еще дальше, чем его учитель.

Еще Болингброк подчеркивал, что деизм является «религией» избранных, а религией масс попрежнему, по его мнению, должно было оставаться правоверное христианство. Но просветительские идеи все же получили распространение — правда, в весьма расплывчатой и компромиссной форме — и вне этих замкнутых кружков как «стиль жизни». Самыми типичными представителями этого раннего этапа Просвещения в английской буржуазной литературе XVIII века стали известные писатели Ричард Стиль (Steele, 1672—1729) и Джозеф Аддисон (Addison, 1672—1719), основатели и издатели первых «моральных» журналов «Болтун» («Tatler») и «Зритель» («Spectator»), которые стали образцом для европейских журналов. В эстетической системе Стиля и Аддисона разум и деизм играют еще определенную роль, но деисты считаются уже «коварными безбожниками». В особенности Аддисон защищал «срединные позиции» и оставлял открытыми двери как для «добродетели» английского буржуа и для религиозной ортодоксии, так и для разума и «философии наслаждения». Для этого компромиссного мировоззрения он ищет образцы в философии Цицерона, Сенеки и Катона и устанавливает принцип, что первым требованием разума является добродетель. С этой проповедью, под покровом изящных аллегорий и басен, Аддисон и Стиль обращаются к «well regulated families», то есть к английской буржуазии, и восхваляют ее добродетель не с «философскою холодностью», а с «приятным изяществом». Но даже этот рационалистический оптимизм, одобренный уже значительной долей сентиментализма, — этот примиренческий, морализирующий характер английского Просвещения был все же слишком абстрактен для английской буржуазии, кровно заинтересованной в стабилизации существующих отношений и устремляющей свое внимание на реальные факты. Ибо в действительности господствовала не проповедь мировой гармонии и всеобъемлющей добродетели, а деньги, звонкая монета, определявшая весь общественный и семейный уклад. И философы, теоретики искусства, и писатели, выражающие это стремление к трезвому эмпиризму, подвергли рецепты деистов строгой проверке и решили, что вещи нужно рассматривать не такими, какими они должны быть, а такими, какие они есть. Вывод из этого мог быть сделан различный, как

это и видно в учениях Беркли, Юма, Рида, МанDEVИЛЛЯ и др. Нам здесь для наших целей важно только установить кризис английского Просвещения и его переход в «философию здравого смысла» (*Common sense*). «Я презираю философию и отказываюсь от ее руководства; пусть душа моя устраивается у здравого человеческого разума», — так писал шотландский философ Томас Рид в 1764 году.

Развитие английской литературы XVIII века, теснейшим образом связанной с Просвещением, характеризуется преодолением классицистических дворянских влияний, установлением в первой половине века господства буржуазного просветительского реализма, затем победой сентиментализма и к концу столетия вытуплением первых романтиков.

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН

Хотя на всем протяжении первой половины XVIII века в английской литературе продолжают проявляться классицистические традиции, все же господствующим литературным течением этой эпохи делается буржуазный реализм. Ряд представителей его, в связи с колоссальной экспансией Англии, открытием новых земель, развитием мореплавания и международных торговых связей, обладает неисчерпаемой предприимчивостью с некоторым налетом авантюризма. Крупнейшие писатели-реалисты этого периода — Дефо, Свифт, Фильдинг, Смоллет — принимают активнейшее участие в ожесточенной борьбе тори и вигов, совершают далекие путешествия, пускаются во всякие рискованные предприятия, — одним словом, являются костью от кости и плотью от плоти своего века.

Можно сказать, что этот период является периодом завоевания обыденной буржуазной действительности литературой, является периодом создания реалистического романа нового времени в тесном смысле слова. Писатели-реалисты относятся положительно к своей эпохе и к своему собственному классу, осуществляющему построение буржуазного общества, но вместе с тем эта эпоха была эпохой первоначального накопления капитала в Англии, и реалисты вроде Свифта, Фильдинга или Смоллета не могли не заметить всех ужасов эксплуатации, экспроприации, разложения патриархальных связей и семьи, разорения деревни и т. д., — одним словом, всех тех общественных явлений, которыми так богата эта эпоха. И действительно, эти писатели изобразили родовые муки капиталистического строя с величайшим реализмом и беспощадно разоблачили вышеназванные явления, сопровождавшие самоутверждение буржуазного общества. Реалистический роман Дефо, Фильдинга и Смоллета, несмотря на все

различия между этими писателями, сильно отличается от реалистического романа эпохи Возрождения (Сервантеса и Раблэ) тем, что он покидает область реалистической фантастики и обращается к изображению частной жизни буржуазии. Романист начинает рассматривать себя как историка частной жизни; а это означает, что широкие исторические горизонты реалистического романа эпохи Ренессанса суживаются, что на первый план выдвигается изображение обыденной буржуазной действительности, а великие движущие противоречия исторического развития изображаются лишь постольку, поскольку они конкретно проявляются в этой действительности. Но реализм обыденной жизни — только средство для живого, конкретного изображения великих общественных противоречий эпохи. Изображение частной жизни со всеми ее деталями мыслится этими писателями не как копирование, а как синтетический показ типического. Очень ярко это реалистическое положение выразил Фильдинг в словах о том, что зарисовка живых людей, даже вполне удачная в художественном отношении, не имеет никакой цены, если изображенные люди не являются типами. «Хотя каждый автор должен держаться в границах правдоподобного, однако это вовсе не значит, что описываемые им характеры или происшествия должны быть повседневными, обыденными или вульгарными, какие встречаются на каждой улице или в каждом доме и какие можно найти в нудных газетных статьях». У этих писателей, — несмотря на то, что они прекрасно видят, как человек стал игрушкой капиталистической стихии, — нет еще такого разрыва между идеалом и действительностью, как у последующих поколений буржуазных писателей; у них есть еще «положительный герой», хотя уже более сниженный по сравнению с героями писателей Возрождения; капиталистическая «проза» жизни побеждается еще «поэтическим» характером деятельности, энергичной активностью таких героев, как Робинзон, Том Джонс и т. д.

ДЕФО

Даниель Дефо (Defoe, около 1659—1731), сын мясоторговца, изучавший классические языки и литературы, был купцом и по торговым делам часто посещал европейские страны, несколько раз разорялся, — словом, был типичным коммерсантом, предприимчивым дельцом своей эпохи. Но в то же время он был и крупным политиком, публицистом, написавшим немало едких памфлетов. Не занимая никакой определенной государственной должности, он при Вильгельме Оранском оказывал большое влияние на политику правительства. Аристократия выступала против Вильгельма III, защищавшего интересы буржуазии, и изображала его чужеземцем, не владевшим даже как

следует английским языком. Дефо в памфлете «Истинный англичанин» (1701) нападает на аристократию и защищает короля. Он направлял свои стрелы и против англиканской церкви. В знаменитом своем памфлете «Кратчайший способ расправы с диссидентами» (1702) он напал на церковь с такой резкостью, что церковники совместно с аристократией добились ареста автора, который был по приговору суда выставлен у позорного столба. Но Дефо это событие сумел использовать для агитационных целей: еще будучи в заключении, он издал «Гимн позорному столбу» (1703), который распевался массами на площади в то время, как он подвергался этому средневековому наказанию.

После возвращения к власти аристократии Дефо, однако, играл довольно неясную роль и выступал в защиту тори. Бурная деятельность Дефо, его взлеты и падения характерны для тогдашней буржуазии. Отражением чаяний и стремлений этой буржуазии являются романы Дефо. Он был не только памфлетистом, но и одним из крупнейших английских журналистов того времени. В 1704 году Дефо основал и редактировал газету «Обозрение» («The Review»), в которой он со свойственной ему энергией защищал буржуазные идеи в области политики и торговли. К художественному творчеству он обратился поздно и только на пятьдесят восьмом году жизни написал свой знаменитый роман «Робинзон Крузо» («Robinson Crusoe», 1719). Несмотря на преклонный возраст, он и в художественной литературе оставил богатое наследие, ибо был писателем невиданной до того времени продуктивности. Но из его произведений, число которых (вместе с публицистикой) превышало 250, в мировую литературу вошел только «Робинзон Крузо».

Еще задолго до романа Дефо появилось множество «Путешествий» со всякими приключениями. Эти «Путешествия» служили главным образом географическим и хозяйственным потребностям купцов и мореплавателей и писались в виде дневника, отчета или в повествовательной форме; потом они стали постепенно превращаться в жанр художественного романа. «Робинзон Крузо» завершает эту эволюцию. Дефо сохранил очень много «практических» черт этого жанра, поскольку они соответствовали характеру его авантюрно-реалистического романа. Язык его чрезвычайно прост и ясен; он чужд гиперболизации и фантастики; всякое событие, местность, вещь описываются с максимальной точностью. Мы, например, узнаем, что доску для полки Крузо делает сорок два дня, лодку — сто пятьдесят четыре дня, и вообще читатель разделяет всю жизнь Робинзона, продвигается вместе с ним в его работе, переживает его радости и горести, обсуждает каждую возникающую перед ним проблему. Это суховатое и размеренное описание, придающее большую правдо-

подобность и реальность рассказу, прерывается то разговорами героя с дикарем Пятнидей, то записями Робинзона в дневнике.

Конечно, Дефо далек от мысли, что все в мире идеально: многое не организовано, нужно бороться с природой и «своеволием», особенно с паразитической аристократией; и везде, в каком уголке земного шара буржуа ни оказывается, он всюду наводит «порядок», всюду хозяйничает и организует, и преобразовывает пустынные острова в духе идеалов «разумного» общества. При этой кипучей деятельности Дефо всегда подчеркивает роль буржуазных «добродетелей» и религии; отсюда — морализирующий и проповеднический характер его романов. Но это морализирование абсолютно лишено сентиментальности. Робинзон смолит корабль с таким же рассудительным спокойствием, с каким он обливает горячим варом дикарей; убивать опасных людоедов для него то же, что топить котят. И то и другое — одинаково необходимо и одинаково непредвзвешенно с точки зрения буржуазии, завоевывающей «дикие» страны и строящей капиталистический мир наживы и эксплоатации.

Наконец, «Робинзон Крузо» гениальнейшим образом дает типичное для буржуазных просветителей XVIII века истолкование индивида. По их мнению, индивид с его личными интересами является первоначальной основой всех общественных связей, он представляет собой естественную природу, без всяких социальных наслоений, а эта естественная природа является началом всякого исторического развития. Для иллюстрации этого положения укажем на первые страницы «К критике политической экономии», где Маркс разбирает «робинзонады». Дефо, Адам Смит, Рикардо и другие всегда начинают все свои социальные теории — будь то в области политической экономии, литературы, философии или истории — с единичного свободного рыболова или охотника, и Маркс говорит:

«Единичный и обособленный охотник и рыболов, с которых начинают Смит и Рикардо, принадлежат к лишенным фантазии выдумкам XVIII века. Это — робинзонады, которые отнюдь не выражают, — как воображают историки культуры, — лишь реакцию против чрезмерной утонченности и возвращение к ложно понятой природе. Подобно тому как и «Общественный договор» Руссо, который устанавливает путем договора взаимоотношение и связь между независимыми от природы субъектами, ни в малой степени не поконит на таком натурализме. Это — иллюзия, и лишь эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад. Это, напротив, предвосхищение «буржуазного общества», которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII — сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает осво-

божденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата. Пророкам XVIII века, на плечах которых еще целиком стоят Смит и Рикардо, этот индивид XVIII века, — продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развившихся с XVI века новых производительных сил, — представляется идеалом, существование которого относится к прошлому, — не результатом истории, а ее исходным пунктом; потому что соответствующий природе индивид, согласно их воззрению на человеческую природу, казалось, не возник исторически, а положен самой природой. Это заблуждение было до сих пор свойственно каждой новой эпохе».⁹

Дефо также разделял эти иллюзии. Его «Робинзон Крузо» — это описание жизни рыбака и охотника, строящего буржуазное общество, и мы видим, что он также принимает конец определенного общественного развития, то есть раскрепощение личности от феодальных оков в XVIII веке, не за результат исторического развития, как говорит Маркс, а за исходный пункт всей истории.

Но именно это явление, именно то, что Дефо гениальнейшим образом уловил и оформил в своем романе как исторически прогрессивные стороны созидания буржуазного общества, пафос труда и протест против паразитической аристократии, так и типичные для просветительской буржуазии иллюзии, — сделало «Робинзона Крузо» таким популярным произведением в XVIII веке. Повсюду стали появляться робинзонады; эта тема варьировалась на все лады, обрабатывалась с различных точек зрения, но ни одно из подражаний не возвысилось до реалистической силы оригинала. Этой популярности, особенно в обработке для детей, роман не утратил и поныне.

Дефо написал еще много романов, из которых в свое время большим успехом пользовались «Капитан Сингльтон» (1720), «Молль Флендерс» (1722), «Роксана» (1724) и др. В них с особой четкостью проявляются колебания Дефо, чувствующего разрыв между «добродетелью» и действительностью. Изображая капиталистическое хищничество, Дефо старается сгладить его острые углы религиозной проповедью. На страницах произведений Дефо постоянно сталкиваются «грех» и «мораль», «закон» и «польза». Лейтмотив последних романов Дефо: согрешим и покаемся, и вновь согрешим и вновь покаемся, и так далее до бесконечности. Именно эта мораль сделала его таким любимым писателем буржуазии в эпоху, когда самым животрепещущим вопросом в философии была проблема отказа от просветительского идеала и поворот к теориям «здравого смысла».

СВИФТ

Один из величайших сатириков мировой литературы, Джонатан Свифт (Swift, 1667—1745), как и Дефо, начал свою писательскую деятельность политическим памфлетом и работой в журналах. Отец его, мелкий судейский чиновник в Ирландии, умер еще до его рождения. Мальчик прожил полную лишений юность; он при поддержке родственников изучал в Дублинском университете богословие, чтобы стать впоследствии пастором. Но хотя Свифт и сделался священником, истинное его поприще — политика; догматическую религию он, как свободомыслящий просветитель-рационалист, резко критикует. Его эпоха была эпохой бесконечных споров между различными направлениями в английском протестантизме, с одной стороны, и полного равнодушия к религии высших кругов общества — с другой. Монтескье в своей книге об Англии этого периода утверждает даже, что религии там больше не существует. После окончания университета Свифт был секретарем одного знатного лица, затем в течение долгого времени — деревенским священником. По своим политическим убеждениям он сперва был вигом, затем, после 1710 года, тори. В ожесточенной борьбе между этими двумя партиями он принимал самое активное участие, выступив с множеством ядовитых памфлетов, из которых особенно выделяются памфлеты, посвященные защите Ирландии.

Первым действительно крупным художественным произведением Свифта является его знаменитая «Басня о бочке» («A Tale of a Tub»), законченная в 1697 году и опубликованная в 1704 году. В ней изображаются споры и раздоры трех братьев — Петра, Мартина и Джека, под которыми подразумеваются три церкви в Англии: католическая, англиканская и кальвинистская. Свифт говорит, что он нападает только на Петра и Джека; на самом же деле он, под покровом критики заблуждений церквей, атакует самые догматы христианства. «Басня о бочке» — одно из значительнейших явлений во всей сатирической литературе. Всякая ложь, ханжество, лицемерие, половинчатость находят в Свифте злейшего врага, использующего для своих разоблачительных целей всевозможные приемы — от изысканнейшей, тончайшей иронии до грубейших ругательств. Написано это произведение в тот период, когда автор разделял еще идеи вигов. Но и здесь он уже заявляет: «Мы живем в подлейшее время». Уже здесь, в отличие от апологетов буржуазного общества наживы, он приходит к выводу, что «глупости и пороки людские — бесчисленны, и время каждый час прибавляет к этой куче новых». Купля и продажа государственных должностей, лицемерие попов, паразитизм аристократии, эксплуатация народа, — все это видит Свифт, и по-

этому он далек от воспевания этого «прекраснейшего из миров», капиталистического общества и философии «здравого смысла». Где же тут целительная сила морали и добродетели, когда «между вами нет ни одного, который делал бы добро; положительно ни одного»? Если Дефо старался как-то увязывать концы с концами и прикрывать им же самым изображаемые беззаконие и распущенность нравов каким-то флером нравственности, то Свифт уже устанавливает, что «честность улетела с Астреей», и вместе с этим окончился «золотой век».

Чем дальше идет развитие мира капиталистической наживы, тем больше разочаровывается в нем Свифт; он приходит к выводу, что человечество может спастись, только возвратившись к «счастливым временам» патриархальных отношений; этими его тенденциями объясняется его переход к партии тори, хотя по своему мировоззрению он вовсе не был аристократом. Эта эволюция особенно ярко проявляется в основном его произведении, в «Путешествиях Гулливера» («Gulliver's Travels», 1726). В первой части «Путешествий» рассказывается о государственном устройстве, быте и нравах страны лилипутов — карликов ростом в шесть вершков. Но куда бы Гулливер ни попадал, какой бы общественный строй Свифт ни изображал, писатель всегда имеет перед глазами английское общество. Так, описание борьбы двух политических партий в Лилипутии является сатирой на борьбу тори и вигов; а дискуссия двух религиозных толков на тему: «Нужно ли разбивать яйца с тупого или с острого конца?» — сатира на пустые догматические словопрения англиканской и кальвинистской церкви. Во второй части «Путешествий» Гулливер попадает в страну Бробдингнаг, где обитают великаны ростом в шестьдесят футов. И здесь похождения героя служат лишь поводом для сатиры на общественный строй Англии. Но все же в этих первых двух частях романа сатира еще довольно спокойна и граничит иногда с юмором. Не то в третьей части. Здесь резкость автора доходит до того, что он не боится даже делать выпады против некоторых конкретных личностей, язвительно бичуя современных ему ученых и философов. И, наконец, апогея своего сатира достигает в четвертой части, где описывается царство лошадей гуингмгов (Houyhnhnms); тут уже лошади являются «господствующим классом» и устанавливают идеальный общественный строй, люди же, изображенные в виде человекообразных обезьян йэху (Yahoos), лишены даже проблесков разума. В этой части Свифт издевается над юристами, особенно же над корыстолюбивыми стяжателями. Гулливеру так понравилось в мире гуингмгов, что он не хочет больше возвращаться к людям, и когда ему все же пришлось вернуться, он упал в обморок от поцелуя жены, ибо в ней видел одного из столь отвратительных ему йэху. Таким образом, горечь сатиры

с каждой частью все возрастает. Это явление находится в полном соответствии с эволюцией мировоззрения Свифта. Непосредственное наблюдение за хозяйничаньем англичан в угнетенной Ирландии побуждало его к все более негодующим протестам, излившимся в его знаменитых ирландских памфлетах. Горечь, испытываемая Свифтом, усугубляется еще психическим заболеванием (последние годы его жизни прошли в полном умомешательстве).

Свифт, как уже сказано выше, — один из величайших, если не самый великий сатирик в мировой литературе; поэтому мы остановимся несколько подробнее на характерных свойствах его сатиры. В эстетике XVIII века, в эпоху господства разума, хотя и различали уже формально юмор, шутку (по-английски wit, по-немецки Witz) и сатиру, но по существу принципиального разграничения между этими понятиями до Лессинга, пожалуй, не было. Лессинг первым определил два принципиально различных вида юмора в литературе: смех и высмеивание (*Lachen und Verlachen*). Гоббс же и Шефтсбери истолковывают юмористическое скорее как высмеивание, причем преимущественно в форме шутки (wit). Им еще чужд тот специфический юмор примирения контрастов, юмор сочувствия, который мы встречаем впоследствии у Диккенса. Но у Шефтсбери юмор уже перестает быть простой эстетической игрой, приобретая налет этической серьезности и делаясь средством моральной проповеди.

Свифт разделяет подобное понимание юмористического. Свой взгляд на этот вопрос он излагает в статье об «Опернищих» Джона Гая; там он пишет о юморе, шутке и сатире: «Я подразумеваю то, что мы называем юмором, который в своей совершенной форме заслуживает предпочтения перед шуткой, будучи по существу самой полезной и приятной разновидностью ее». Он, как и другие английские просветители, считает юмор разновидностью шутки. «Это безусловно, — продолжает он, — наилучшая составная часть того вида сатиры, которая приносит больше всего пользы и меньше всего обижает, которая, вместо бичевания, смехом изгоняет из людей их безумства и пороки; это то ее свойство, благодаря которому Гораций стоит выше Ювенала». У Свифта граница между юмором и сатирой расплывается. Под «сатирой, которая смехом изгоняет из людей их безумства и пороки», он понимает легкую сатиру, а «бичевание» означает сатиру суровую. Эта точка зрения, как уже сказано, очень типична для английских просветителей XVIII века: все должно служить одной цели — нравственному воспитанию человека; только для наилучшего достижения этой цели автор облекает свое произведение в форму, определяемую им как юмор. «Общественное благо достигается двумя путями — поучением и развлечением... При теперешнем на-

строении человечества ему значительно полезней развлечение, чем поучение». И вместе с тем, при всех своих морализирующих тенденциях, Свифт прекрасно отдает себе отчет в обличительной общественной силе своей сатиры, ее роли в борьбе за «независимую, свободную личность», противопоставляемую им придворным прислужникам и продажным министрам. «Сатирик и, — пишет он, — преследуют две цели; одна из них менее благородна, нежели другая, ибо дело идет только о личном удовлетворении и удовольствии писателя, но в ней нет никакого намерения уязвить кого бы то ни было; другая же — полезное для общества воодушевление, побуждающее гениальных и нравственных людей исправлять мир по мере своих способностей. Обе эти цели безобидны, и последняя заслуживает высочайшего одобрения. Что касается первой, то скажите, разве я не имею оснований смеяться, если люди упорствуют в том, чтобы быть смешными, и бичевать порок, если они продолжают быть порочными. Если я высмеиваю безумства и продажность какого-нибудь двора или министерства, или сената, то они ведь получают зато пенсию, титулы и власть, в то время как единственное вознаграждение, которого я ожидаю и на которое надеюсь, — это посмеяться где-нибудь в углу с несколькими друзьями».

Свифт был одним из самых образованных людей своего времени; он тщательно изучал греческих и римских классиков сатиры, затем Сервантеса, Рабле и Бетлера. «Дон Кихот» становится его настольной книгой, и ряд мест в «Путешествиях Гулливера» напоминает Сервантеса. Как мы уже говорили, в первой и второй частях «Путешествий» преобладает более спокойный юмор, лишь изредка переходящий в сатиру. С особенной охотой Свифт пользуется комизмом контрастов: у лилипутов Гулливер — великан; у великанов — он лилипут; в стране лилипутов кавалерия устраивает маневры на его носовом платке, а дети играют в прятки в его волосах; в стране великанов тот же Гулливер живет в комнате, сделанной из ящика, носит брюки из мышиной кожи, его гребенка изготовлена из волосиков, остающихся после бритья королевской бороды, и т. д. Все эти контрасты необыкновенно комичны, и поэтому первая и вторая часть романа с их сказочной и приключенческой окраской с такой любовью и интересом читаются детьми.

Несколько иначе обстоит дело с юмором контрастов в четвертой части романа, где лошади, как в баснях, очеловечены и занимаются тем же, чем занимаются люди: доят коров, шьют, заседают на собраниях и т. д. Здесь автору не удалось показать, что те свойства и «добродетели», которыми он наделяет

своих благородных лошадей, присущи им по природе; в то время как в первых частях, несмотря на все преувеличения, выдумка кажется простой и естественной, в четвертой — несколько искусственна и натянута. Поэтому мораль здесь назойливо навязывается читателю, между тем как в первых двух частях Свифту удалось гениально сочетать дидактический элемент с яркой художественностью.

Другой излюбленный прием Свифта — *комизм ситуаций*. Он опять-таки наиболее безобиден в первой части, ибо здесь Гулливер всюду еще является господином положения (например сцена, где он тащит за собою весь флот алипутов, как игрушку, и т. п.). Но этот комизм ситуации превращается в сатиру на весьма конкретные явления общественной жизни Англии, когда Гулливер попадает в страну великанов, так как тут автор, видимо, хочет показать, как тускнеет ореол, окружающий человека, если человек этот попадает в иную среду. Гулливер делается беспомощным существом, и от его бывшего могущества ничего не остается: он спотыкается о хлебную корку, грудной ребенок хочет его сунуть в рот, он проваливается в кротовую нору, сражается с мухами и т. д. Но все же это издевательство несколько смягчается смехом Гулливера над самим собой.

И, наконец, весьма охотно использует Свифт и *комизм характеров*. Тут необходимо подчеркнуть одно важное свойство Свифта: его *сатира*, несмотря на отдельные случаи, когда он нападает на определенные личности, в общем редко направлена против конкретного лица; жертвой его сарказма является тип, представитель определенной профессии. Сам Свифт говорит об этом в одном письме (от 29 сентября 1725 года) своему другу, поэту Александру Попу: «Я всегда ненавидел все нации, профессии и общества, и всегда любил отдельных людей». Что это утверждение не соответствует художественной практике Свифта — очевидно для каждого, кто ближе знаком с его творчеством; он вовсе не высмеивает все нации, профессии и общества как таковые, а, повторяем, определенные типы, определенные, исторически сложившиеся в его время общественные организации; но он ставит знак равенства между ними и человеческим обществом вообще; это опять-таки свидетельствует о том, что просветители XVIII века лишь ограниченно понимали исторический путь развития. Но зато уже тип или представителя определенной профессии (например, ученого) Свифт высмеивает блестяще. Например, в третьей книге он следующим образом характеризует математиков, астрономов, музыкантов и других в царстве лапутов. Вся жизнь лапутов посвящена исключительно интересам математики и музыки; уже внешний вид такого лапута представляет собою настоящую ка-



Генри Фильдинг
(С гравюры Фреймава)



Мари-Франсуа-Аруэ Вольтер
(С гравюры Паульи)

рикатуру: голова наклонена вправо или влево, один глаз смотрит внутрь, а другой вверх, — это все от усиленных математических занятий; на их одеждах нарисованы солнца, луны, звезды, флейты, скрипки, гитары и т. п. Мясо подается в форме треугольников, квадратов, цилиндров и параллелограммов, а пудинги — в виде флейт, кларнетов, скрипок. В соответствии с этим и речь их ограничивается математическими и музыкальными терминами: женскую красоту они описывают ромбами, кругами, эллипсами. Еще более нелеп язык лагадов: они изъясняются символами, и каждый лагад вынужден постоянно носить с собою целый мешок со всякими побрякушками для разговора с другими. Все это — сатира на педантизм и бесплодность официальной науки того времени.

Но вершины своей сатира Свифта достигает все же в критике политических и социальных учреждений тогдашней Англии, особенно при нападках на высший свет или на капиталистическую наживу, обман и эксплуатацию народа, разложение нравов. Прославленное «благородное» общество и «славная» история Англии расцениваются королем великанов как «куча заговоров, смут, убийств, избиений, революций и высылки, являющихся худшим результатом жадности, пристрастия, лицемерия, вероломства, жестокости, бешенства, безумия, ненависти, зависти, сластолюбия, злобы и честолюбия». Корыстолюбие и жадность изображаются Свифтом в страсти йэху к блестящим, но ничего не стоящим камням, которые они сами зарывают в землю, а потом плачут об их потере. Йэху — нечто вроде собирательного понятия для всех «пороков» тогдашнего европейского общества, от развратной жизни придворной камарилы и господства фавориток и фаворитов до «испорченности» буржуазии. Итак, сатира Свифта в качественном отношении усиливается: от преобладания комизма контрастов и ситуаций в первой книге она доходит до социально-политической едкой сатиры и сарказма в последней. С этой эволюцией сатиры меняются и художественные средства выражения ее. В первых частях очень силен элемент сказочной фантастики и приключенческого романа путешествий. С усилением же социальной сатиры язык становится все более грубым, доходя до цинизма (например, сцена, когда йэху готовят рвотное).

Свифт — один из крупнейших реалистов Европы XVIII века, и в то же время он занимает особое место в литературе английского просвещения. Его стиль чрезвычайно ярок и нагляден, он придает особое значение внешней правдоподобности изображаемых событий и положений: как и Дефо, он очень точно указывает даты, местности, названия улиц; его примеры всегда конкретны; его метафоры, сравнения, аллегории, несмотря на необычность и новизну сюжета, красочны и живы, и вместе с тем

сохраняют трезвость выражения. Даже в самой своей чудовищной сатире, для которой Раблэ, например, пользуется не менее чудовищно гротескным языком, Свифт не выходит за определенные рамки простоты и ясности. «Только Свифт, — пишет немецкий писатель Жан Поль, — владел искусством наилучшим образом и изящно украшать и маскировать парадный ход (триумфальную арку) крапивой». Слабее Свифт, когда дело доходит до обобщения единичных явлений, до выводов из эмпирически установленных фактов. Тут опять-таки сказывается ограниченность просветителей XVIII века. Свифт, сильнейший обличитель и один из самых плебейских писателей в реалистической литературе XVIII века, все же не знал пути вперед, а шал назад, к патриархальным временам, которые он изобразил, хотя и не без иронии на «естественного человека», в царстве гуингнмов.

ФИЛЬДИНГ

Следующий значительный представитель английского реалистического романа XVIII века, великий сатирик Генри Фильдинг (Fielding, 1707—1755), находится в несколько ином положении. Если Дефо и Свифт творили в начале века, то основные романы Фильдинга падают на 40-е годы. К этому времени капиталистическое общество в Англии больше дифференцировалось в смысле расслоения классов, социальных групп внутри буржуазного общества. Не нужно забывать, что этот период — период, непосредственно предшествующий промышленному перевороту в Англии. Фильдинг одним из первых в английской литературе рисует социальные низы, так называемое «четвертое сословие», обездоленных людей, которые в поступательном шествии английского капитализма лишились либо земли, либо средств производства. Не будучи в состоянии заработать себе на хлеб ремеслом, они ютились где-нибудь в домах для бедных, и таких несчастных было тогда немало. Фильдинг отличается от Дефо тем, что он уже не так безоговорочно питает иллюзии относительно благодетельности буржуазного развития. Наоборот, он довольно скептически относится к этому прогрессу, ибо видит уже некоторые противоречия в нем, видит, что массы беднеют, в то время как верхушка богатеет. Верхи эти строят себе дворцы, тогда как массы лишаются крова и ночуют под открытым небом. Фильдинг почти всю свою жизнь изучал положение этих бездомных скитальцев и изображал их с глубочайшим в истории литературы того времени реализмом.

Биография Фильдинга тоже чрезвычайно любопытна и интересна для характеристики его творчества. Он был отпрыском старого дворянского рода, учился в Итонском колледже и в Лей-

денском университете; но после возвращения в Англию в 1728 году он быстро «опустился», занимался всякими авантюрными предприятиями, писал комедии и фарсы, в которых он издевался то над системой выборов в парламент, то над законодательством, политикой и учреждениями тогдашнего английского общества. Он издавал ряд журнальчиков, быстро прогоравших. Держал он и ярмарочный театр, для которого сам писал пьесы, сам их ставил, но и тут он потерпел крах. В 1749 году он сделался мировым судьей — должность, которая хотя несколько и обеспечила его материально («грязнейшими деньгами в мире», как он выражался), но принесла ему много забот и хлопот. Тем не менее он отдался этой работе всей душой, ибо здесь он имел возможность наблюдать жизнь немущих и собирать материалы для прекрасного своего труда об английском законодательстве о бедных.

Из этой краткой биографии видно, что Фильдинг тоже был человеком авантюристской складки, хотя и в ином смысле, нежели Дефо.

Фильдинг писал довольно много, но основное в его творчестве — три романа: «Приключения Джозефа Эндрюса и его друга Авраама Адамса» («Joseph Andrews», 1742), «Джонатан Уайльд Великий» («Jonathan Wild the Great», 1743) и «Том Джонс, найденыш» («Tom Jones», 1748). Первый роман — пародия на «Памелу» Ричардсона. В нем рассказываются похождения Джозефа Эндрюса, лакея и забулдыги, и пастора Адамса. Роман выдержан в духе «Дон Кихота», на что Фильдинг прямо указывает в предисловии. Если в романе Ричардсона искушению подвергалась добродетель девушки, то в романе Фильдинга женщина преследует здорового парня.

Следующий роман Фильдинга — «Джонатан Уайльд Великий» — биография знаменитого вора и бродяги, повешенного в Ньюгете. Это блестящая сатира на понятие «добра» и «зла» в буржуазном обществе; иногда ирония автора не уступает свифтовской. Так, например, он пишет, что такое «великий»: «В Уайльде все было истинно великим, почти без примеси, ибо его недостатки (так как, безусловно, у него было несколько мелких недостатков) были таковы, что позволяли считать его человеческим существом, а человек ведь никогда не достигает полного совершенства. Поистине, до тех пор пока величие будет состоять во власти, гордости, наглости и причинении вреда человечеству, — говоря напрямик, пока великий человек и великий мошенник — синонимы, — до тех пор Уайльд не будет иметь соперников в величии. И мы обязаны упомянуть здесь, как последний штрих в его характеристике, о том, что должно быть увековечено на его могиле или памятнике, — а именно вышеупомянутое соответствие его смерти с его жизнью,

и что Джонатан Уайльд Великий, после всех его славных подвигов, был — чего могут достичь очень немногие великие люди — повешен».

Но шедевром Фильдинга остается «Том Джонс» — история незаконнорожденного мальчика-найденныша, показанная на фоне резких контрастов роскоши и нищеты, верхов и низов английского общества, — контрастов, изображаемых Фильдингом с полной откровенностью; изображение ужасной жизни низов противопоставляется ханжескому отношению к ним официальных кругов Англии. В этом романе мы находим довольно скептические суждения по поводу новой буржуазной цивилизации, прогресса и т. д., потому что, как мы уже говорили, Фильдинг понял некоторые противоречия буржуазного строя, видел отрицательные стороны, которые несет с собой капитализм — прежде всего расслоение общества, угнетение масс за счет выдвижения буржуазии. Но вместе с тем в Фильдинге крепко сидит и буржуа-просветитель, и это очень характерно для него. Он сын своего века и не может не верить в прогресс, в господство разума. Вся пестрая масса типов, выведенных в «Томе Джонсе», — яркие реалистические характеры, в изображении которых Фильдинг достигает иногда шекспировской силы; вместе с тем они же являются проповедниками определенных просветительских идей. Фильдинг был убежден, что разум когда-нибудь разрушит противоречия и преодолееет их путем рационалистического построения нового общества.

Фильдинг тонко разбирался в положительных и отрицательных сторонах общественной жизни своего времени; но тем не менее в конце его романов всегда торжествует вечная добродетель человеческой природы, преодолевающей собственные недостатки. Так, Том Джонс у Фильдинга не является простым олицетворением добродетели: он и добродетелен и беспутен. Он, например, поступает на содержание к распутнице леди Велластон, и это несмотря на то, что он считает всю свою жизнь посвященной любви к Софии Вестерн.

Но все эти пороки Джонса — лишь «маски», под которыми скрывается присущая ему от природы добродетель. К разряду добродетельных героев, кроме Тома Джонса, в романе относятся: София, образец добродетельной прекрасной девушки, затем Партридж — оруженосец Джонса, мистер Ольверти, миссис Вотерс, миссис Миллер и ее дочери. Этому «миру добра» противостоит «мир зла»: пастор Тваком — лицемер религии, Сквейр — лицемер философии и их воспитанник Блайфил — негодяй в практической жизненной деятельности. Блайфил показан как антагонист Джонса: он законченный злодей, как Джонс — добродетельный малый. Но в то время, как добродетели последнего выступают под масками пороков, пороки Блайфила выступают

под масками добродетели. Но в конце романа все маски падают, и добродетель и порок выступают обнаженными. Мораль: мир хорош, несмотря на все пороки в нем.

Фильдинг — типичный представитель просветительского реалистического романа XVIII века. Обнаруживая и показывая уродливые стороны феодального и нарождающегося капиталистического строя, Фильдинг искренне убежден в том, что недостатки общества являются результатом недостатка естественного, то есть буржуазного развития. Несмотря на отдельные гениальные проблески понимания противоречий нового строя, Фильдинг все же еще верил, что с победой разума и других идеалов просветителей исчезнут все недостатки общественного строя его времени.

Фильдинг — типичный просветитель и в другом отношении: его герои обрисованы трезво, правдиво и с большой жизненной энергией (особенно Том Джонс) там, где поступки их связаны с жизненной борьбой, там, где стремления этих героев совпадают с действительным развитием буржуазного общества. Но, с другой стороны, герои Фильдинга, как и у других просветителей, являются олицетворением буржуазных добродетелей, присущих им как строителям нового «разумного» общества; и тут на первый план выдвигаются добродетели — честность, великодушие, бескорыстие и т. д., а индивидуальные черты человека, его внутренний мир, остаются на заднем плане. Специфический характер реализма Фильдинга (а также и Смоллета) в этом отношении состоит в том, что он несколько уравнивает этот рационалистический способ характеристики более реалистическим изображением слабостей и ошибок даже своих излюбленных героев. Но изображение положительных и отрицательных свойств героев и у Фильдинга не достигает художественного органического единства, ибо они соединены между собой чисто внешним образом и не вытекают из внутренней сущности личности.

В последнем своем романе «Амелия» («Amelia», 1752) Фильдинг продолжает защиту социальных низов, но делает некоторые уступки тому английскому обществу, которое он только что так резко критиковал. В этой вещи чувствуется известная доля сентиментализма. Последнее сочинение Фильдинга — «Заметки во время путешествия в Лиссабон» (1755),* дневник, написанный им во время поездки в этот город, где он и умер.

Кольридж как-то выразился, что читать Фильдинга после Ричардсона — это все равно, что выйти из больничной палаты на свежий воздух. «Том Джонс» — блестящий образец диалектики в художественном творчестве. Его можно сравнить только с «Племянником Рамо» Дидро, о котором Энгельс говорил, что он является шедевром диалектики в художественном творчестве.

Маркс говорил о благородном сознании и низком сознании и указывал, что низкое сознание в силу диалектики превращается в благородное сознание. Как раз низкое сознание, изображаемое Фильдингом, то есть сознание эксплуатируемых низов, предшественников пролетариата, превратилось в высшее благородное сознание в дальнейшем ходе исторического развития. Ценность Фильдинга именно в том, что он, несмотря на свое наивное утопическое благоговение перед верой в разум, смог показать эту линию исторического развития. Заметим еще, что Фильдинг наряду с Дидро, Бальзаком, Шекспиром и Гёте был одним из самых любимых писателей Маркса.

СМОЛЛЕТ

Несколько другого типа реалист-сатирик Тобайас Смоллет (Smollett, 1721—1771). Внук судьи и члена парламента, потомок обедневшей дворянской семьи, он с юных лет выпущен был бороться за существование. Он служил помощником хирурга на военном корабле, пережил много приключений во время путешествий, и всю эту пеструю авантюрную жизнь на море и на суше он описывает в своем знаменитом романе «Приключения Родерика Рендома» («Roderick Random», 1748). Без всякого стеснения он рассказывает — своим, иногда слишком откровенным, «медицинским» языком — все то, что он видел и слышал, описывает судовые нравы и обнаруживает удивительные знания по навигации. Это тоже характерно, ибо та эпоха была эпохой видных открытий в этой области. Роман несколько напоминает «Жиль Блаза» Лесажа. Правда, после Дефо авантурный роман не был новостью в Англии, но Смоллет внес в него новую струю и в отличие от Дефо отказался от наставнических, морализирующих тенденций.

«Родерик Рендом» — в значительной степени автобиографический роман; действительность, которую автор приоткрывает в нем, — страшная действительность. Смоллет без всяких прикрас рассказывает об ужасающих жизненных условиях моряков, о произволе капитанов и начальников кораблей. Восемь глав романа (24—31) состоят из ряда ужасающих картин, подобных той, в которой повествуется, как капитан военного корабля, вдруг решив, что Родерик — испанский шпион, приказывает заковать его в колодки на носу корабля, где он остается в продолжение всего боя с неприятелем, под градом ядер.

Как и Фильдинга, Смоллета сильно потрепала жизнь, и он кидался от одного занятия к другому. Он пробовал свои силы в сочинении комедий, трагедий и поэм, не имевших успеха, вечно нуждался, сидел в долговых тюрьмах и, наконец, занялся книгопечатанием. После ухода с военного корабля он в течение

нескольких лет жил на острове Ямайка в Вест-Индии и думал поправить свои дела женитьбой на богатой невесте. Но после свадьбы выяснилось, что у нее больше долгов, чем имущества, и Смоллет вернулся около 1744 года в Лондон, чтобы заняться литературой. Он перевел «Дон Кихота» Сервантеса. Это дает понятие о его литературных вкусах. К своей судьбе он относился весьма беспечно. О жизни он говорил, что это — долговая тюрьма, что люди являются игрушками в руках судьбы. Но вышедший в 1748 году роман «Родерик Рендом» поставил Смоллета в первые ряды писателей XVIII века.

Романы Фильдинга построены очень четко. Они отделаны с начала до конца. А у Смоллета мы имеем разрозненные, мало связанные друг с другом картинки и сценки в несколько импрессионистической трактовке. Его произведения как бы сшиты из лоскутов, что не мешает ему подчас очень выпукло изображать общественную жизнь Англии того времени. Второй роман Смоллета «Приключения Перегрин Пикля» («Peregrine Pickle», 1751) отличается от «Родерика Рендома». Если герой последнего романа путешествовал из страны в страну, работал подмастерьем, служил лакеем, терпел кораблекрушение, с английского военного корабля перешел солдатом во французскую армию и сражался в ее рядах против англичан и т. д. и, в конце концов, достигает богатства после чудесной встречи с разбогатевшим, давно потерянным отцом, — то герой «Перегрина Пикля» ведет нормальную жизнь богатого джентльмена. Это — классический тип английского буржуа той эпохи; но особенно автору в этом романе удалось эпизодические фигуры (Траньон, Том Пайпс и другие), обеспечивающие ему большую популярность до сих пор.

Смоллет занимался и политической деятельностью (сперва он был вигом, затем перешел к тори), одно время редактировал газету. Из художественных произведений он еще издал романы «Фердинанд» («Ferdinand, count Fathom», 1753) и «Сэр Лэнселот Гривс» («Sir Lancelot Greaves», 1762). «Путешествие по Франции и Италии» (1766) в форме писем, адресованных друзьям. Очень интересен его политический памфлет «История и приключения атома» (1769) — самая едкая после «Путешествия Гулливера» сатира на английское общество в 1764—1769 годах. Этот «атом» рассказывает некоему Натаниелю Пикоку о своих приключениях в теле одного японца, — экзотика, никого не вводящая в заблуждение, ибо все отлично понимали, что под Японией подразумевается Англия.

Другой известный роман Смоллета — это «Путешествие Гемфри Клинкера» («Humphrey Clinker», 1771). Здесь он дает критику литературной жизни Лондона 60-х годов XVIII века. Квартира Смоллета была центром притяжения литературной

богема, так что он мог изображать ее с полным знанием дела. Попутно затрагивается и жизнь английского общества в целом.

После смерти Смоллета вышла его «Ода к независимости» (1773), прославляющая освободительную борьбу Северной Америки против метрополии Англии. В 1795 году появился подписанный Смоллетом памфлет, в котором предсказывается американская революция. Действительно ли автором его был Смоллет, на это невозможно дать определенный ответ.

Нужно еще подчеркнуть, что Фильдинг и Смоллет служили образцами для английских реалистов XIX века, которые могли у них позаимствовать и их юмор. Они были предшественниками Диккенса, Теккерея и др.

Подводя итоги нашему очерку английского буржуазного романа XVIII века, можно сказать, что все учения и все виды буржуазной культуры этой эпохи первоначально зарождаются в Англии и здесь получают наиболее практическую свою форму. Вместе с тем они проникнуты благоговением перед частной собственностью; в них мы не найдем даже тех радикальных уравнилельных тенденций, которые были сделаны реалистами во Франции и Германии того же периода. Английские просветители делают главным образом ударение на материальной стороне развития буржуазного общества.

Английские просветители, как и все просветители, исходят от буржуазной личности с ее узкими интересами и провозглашают ее первоначальной основой всех общественных связей. «Робинзон Крузо» нагляднее всего дает представление об излюбленной ситуации просветительского романа, то есть изображает, как индивид в борьбе с природными условиями или общественными препятствиями создает свое собственное благосостояние, эту первичную клеточку буржуазного общества. Конечный вывод просветителей состоит в том, что справедливый общественный строй возникает как результат свободной личной инициативы, создающего труда и предприимчивости.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ В АНГЛИИ

Уже при характеристике творчества Фильдинга мы видели двойственное отношение его к буржуазному прогрессу. Но еще гораздо раньше, в конце XVII века, К. Сиббер изображал в своих комедиях мещанина с его горестями и радостями, к которому с таким пренебрежением относились классицисты; он является по существу первым представителем «слезливой комедии» в европейской литературе. По мере того как усиливающаяся дифференциация буржуазного общества все ярче вскрывает иллюзорность «царства разума», бюргерская литература Англии

все больше и больше проникается духом протеста против рационализма и предается культу чувствительности, сентиментализма. Эти новые веяния получали свое теоретическое выражение и в философии. Давид Гартли (1705—1757) в своем труде «Наблюдения над человеком, его природой, его обязанностями и его чаяниями» (1749) устанавливает свое учение ассоциационизма: существует определенная градация чувств; внизу помещаются радости и страдания, вызываемые ощущениями, воображением, корыстью и т. п.; в середине — сочувствие (симпатия), а наверху — теопатия и нравственные идеи; все эти чувства ассоциированы между собой; симпатия же — их центр, она освещает все снизу доверху. Наша обязанность упражнять симпатию путем жалости, в особенности в сочувственном созерцании страданий, незаслуженно испытываемых высоко нравственной личностью. В части своего труда, посвященной обязанностям и чаяниям человека, Гартли переходит уже от науки к богословским исканиям.

Аналогичные идеи еще до Гартли проповедывал Стиль в своем журнале «Болтун»: идеалу добродетельного человека, основывающего свои поступки на разуме, он противопоставляет идеал морального человека, основывающего свои поступки на чувстве. На место возвышенного героя, часто из аристократической среды, он ставит простого бюргера с его повседневными горестями и радостями. В «Болтуне» и «Зрителе» содержатся уже основные мотивы будущих сентиментальных произведений. Так, в «Зрителе» была напечатана серия писем о происшествии, которое затем послужило темой романа «Памела» Ричардсона. Основными мотивами этих моральных журналов были: добродетель в опасности, добродетель — победительница в борьбе с развратом аристократии, раскаяние грешников и т. п. Эти начальные тенденции вылились в середине XVIII века в мощное литературное движение, причем протест сентименталистов, представителей главным образом английской мелкой буржуазии, против рационализма и их культ чувствительности отнюдь не означают, что сентиментализм полностью отвергает просветительские идеалы. И эти писатели еще стремятся к разумной гармонии, но, в отличие от писателей-просветителей более раннего периода, они уже более ясно видят разрыв между идеалом и действительностью.

Английское бюргерство восставало прежде всего против распушенности аристократии, против паразитизма двора и выдвигало идеал труженика, идеал честности и религиозности. На первом месте у него стоят заботы о материальном благополучии, главный интерес для него заключается в семье и ремесле. Вместо авантюрного романа Дефо или Смоллета появляется семейно-бытовой роман. Бюргер требует показа будничной обстановки

и обычных происшествий. Ничего выдающегося он не знает и знать не хочет. Дайте ему интимные переживания личности, причем личности самой обыкновенной, ничем не выделяющейся из общей массы. Первым крупным представителем этого направления в Англии является Ричардсон.

В эволюции английского буржуазного романа от рационалистически-реалистического до сентиментального отражается важный этап в развитии самого буржуазного общества. В произведениях Дефо, Фильдинга и Смоллета выражено самоутверждение буржуазного общества, связанное с резкой критикой всей мерзости периода первоначального накопления в Англии. Но все усиливающаяся в связи с промышленным переворотом волна капиталистического «прогресса» и деградации человека порождает в рамках реалистического романа, а также и в области лирики и драмы самые разнообразные формы субъективного протеста. Так, например, возникает, как ниже будет показано, огромная новая идилическая литература. Но эта идилическая сентиментальная литература не имеет ничего общего с вымышленной Аркадией XVII века. Сентиментально-идиллическая литература XVIII века насыщена боевым протестом, ведет борьбу по двум направлениям: наряду с резкой критикой пережитков феодального общества она дает и резкую критику класса буржуазии, строителя капиталистического общества. Усилением этой самокритической нотки в связи с углублением противоречий буржуазного общества, перенесением центра тяжести с оптимистической, утверждающей «концовки» на критическое отношение к достижениям «прогресса», переходом от изображения широких полотен общественной действительности, через непосредственный, объективно-трезвый их показ, к углублению внутрь, к субъективному протесту — характеризуется эволюция от романа Дефо к роману Л. Стерна. Чем больше заостряется эта борьба за самостоятельность человеческих чувств против нивелирующего действия капитализма, тем ярче она выражается в лирическом протесте индивидуализма, тем сильнее психологический анализ и описание внутренних переживаний вытесняют описание характера, ситуации и действия. Но чем больше в сентиментализме устраняются основные принципы реалистического овладения действительностью, тем больше это течение становится предвестником романтизма. Вершины своей эти тенденции нашли в европейском сентиментализме в творчестве Руссо и Гёте эпохи написания «Страданий молодого Вертера». Хотя Руссо и Гёте и готовят романтическое разложение реалистического стиля XVIII века (преобладание в их романах писем, дневников, интимных исповедей, лирических описаний страстей), тем не менее их произведения полны пафоса борьбы против феодализма и капиталистической нивелировки жизни.

Наиболее яркая фигура английского сентиментализма — Лоуренс Стерн. В его творчестве находят наиболее яркое выражение сознание практической неспособности человека внутренне овладеть все более фетишизирующимся миром капитализма и попытка найти для потерявшей себя человеческой личности опору в своем «я», создать для нее ее собственный, «независимый» мир внутренней жизни. Единство повествовательной формы он разбивает, чтобы с помощью фантастических арабесок создать субъективное единство, единство контрастных настроений умиления и иронии: эти контрасты становятся тем зеркалом, в котором отражаются объективные противоречия.

У Стерна субъективизм и сентиментальный протест против нивелировки капиталистического общества и против пережитков феодализма доведены до крайности. Далеко не у всех представителей сентиментализма эти тенденции получили такое выражение. Первый же представитель сентиментализма в Англии, Ричардсон, еще в значительной степени связан с предшествующим реалистическим романом.

Самуэль Р и ч а р д с о н (Richardson, 1689—1761) был сыном столяра, скромным ремесленником, а потом владельцем типографии. Начал писать он поздно, на пятидесятом году своей жизни, и оставил три романа — «Памела» («Pamela», 1740), «Кларисса» («Clarissa Harlowe», 1747—1748) и «Грандисон» («Sir Charles Grandison», 1753).

Каждый роман состоит из нескольких томов, и читать их сейчас чрезвычайно скучно. Но для своего времени они очень характерны, чем и объясняется их исключительный тогда успех.

Вот полное заглавие первого романа:

«Памела, или награжденная добродетель; ряд дружеских писем молодой прекрасной особы к своим родным, изданных с целью развития правил добродетели и религии в душе молодых людей обоего пола; сочинение это основано на истинном происшествии, дает приятное занятие уму разнообразием любопытных и трогательных приключений и вполне очищено от таких изображений, которые в большей части сочинений, написанных для простого развлечения, имеют целью только воспламенить сердце, вместо того, чтобы поучать его».

В этом романе в письмах Ричардсон разрабатывает характерный для литературы XVIII века сюжет сословного и социального неравенства. С одной стороны — Памела, бедная девушка-служанка, воплощающая в себе все добродетели, и с другой стороны — развратный дворянин. В первой части изображается борьба высоконравственной девицы с порочным представителем дворянства. Он всеми способами старается добиться своего и свратить Памелу со стези добродетели. Победа, однако, остается на ее стороне. Презренный аристократ убе-

ждается, что нравственные устои Памелы сломить невозможно, он сочетается с ней законным браком, и все кончается к общему благополучию. Роман выдержал в течение первого же года пять изданий и имел огромный успех; его влияние на европейскую литературу также весьма значительно (сравни, например, «Новую Элоизу» Руссо).

Как обрисована Памела? Прежде всего она глубоко религиозная женщина; затем, конечно, очень кроткое и смиренное существо, преданная жена и хозяйка. Она находит свое счастье в заботах о семейном очаге. Одним словом, она обладает всеми добродетелями, которые только могла придумать тогдашняя пуританская Англия.

Роман изобилует бесконечными нравоучительными советами и наставлениями. Нельзя сказать, что он лишен реализма. Отдельные события изображаются Ричардсоном довольно верно. Но все-таки беспрестанные, не имеющие отношения к развитию действия вставки и моральные сентенции делают его совершенно неудобочитаемым, поэтому его издают обычно с очень значительными сокращениями.

Если в «Памеле» торжествовала добродетель, то в «Клариссе» торжествует порок. Если первый роман завершается описанием счастливой домашней жизни, семейного уюта и счастья, то второй оканчивается трагически. В «Клариссе» изображается буржуазная семья, живущая недалеко от Лондона. Отец Клариссы до жестокости суров, сестры и братья ее все поголовно грубы и злы. Она тяготится своим окружением, и избавить ее от подавляющей ее среды берется Ловлас, легкомысленный аристократ, большой любитель женщин. Кларисса верит его сладким речам, и в один прекрасный день он уводит ее в притон, одурманивает и лишает чести. Конечно, Кларисса, служившая примером для всего прихода, образец английской добродетельной девушки, не может примириться со своей судьбой, заболевает и умирает. Ловлас (это имя стало потом нарицательным) сознает свою вину, но уже поздно. Двоюродный брат Клариссы вызывает его на дуэль и убивает.

Роман этот (также в письмах) имел еще больший, нежели «Памела», успех и явился настоящим событием в Англии того времени. Ричардсон выпускал его отдельными частями, и когда дело дошло до болезни Клариссы, то вся Англия, начиная от короля и министра и до жены какого-нибудь городского купца, с нетерпением ждала, что будет с героиней. Многие умоляли Ричардсона спасти несчастную. В жизни и смерти ее принимала участие, так сказать, вся страна. Однако нашлись женщины, ставшие на сторону Ловласа. Ричардсон, богобоязненный буржуа, испугался, решив, что он изобразил Ловласа в слишком привлекательных красках, и во искупление своей «вины» напи-

сал скучнейший роман «Грандисон»; в нем он дал образец добродетельного мужчины. Вещь эта до того скучна, что, как передают современники, ею увлекались только старые девы, перевалившие за пятьдесят лет. «Грандисоном» заканчивается творчество Ричардсона. Огромное историческое значение этого писателя состоит в том, что он впервые показал трагедию «мелкого человека».

Гораздо более крупным художником и в то же время типичнейшим представителем английского сентиментального романа является Лоуренс Стерн (Sterne, 1713—1768). Он был пастором, что не мешало ему, в соответствии с веком просвещения, вести довольно легкомысленный образ жизни. Он написал два крупных романа: «Тристрам Шенди» («*Tristram Shandy*», 1759—1767) и «Сентиментальное путешествие» («*Sentimental Journey*», 1768). По заглавию последнего романа получило свое название целое европейское литературное течение — сентиментализм (впервые этот термин встречается у Ричардсона). В творчестве Стерна чувствительность, сознание разрыва между идеалом разумного мира и неприглядной действительностью получили свое наивысшее художественное выражение.

В «Сентиментальном путешествии» Стерн описывает свои скитания по континенту. Но какая при этом разница между Стерном и Дефо, Свифтом или Смоллетом! У Стерна нет изображения объективного мира, его интересуют только его личные ощущения и переживания; он придает значение не внешним явлениям, не вещам и действительности, а своему чувству, своему «я». Каждое соприкосновение с реальным миром вызывает у Стерна резкую реакцию; от него не укрываются тончайшие психологические нюансы, он с особой тщательностью запечатлевает в своей памяти самые непостоянные, самые изменчивые, самые мимолетные оттенки человеческих страстей.

Оба романа и по своей композиции отличаются от просветительского романа, который, как общее правило, построен строго рационалистически, с определенной равномерностью частей и т. д. Эти произведения — нагромождение эпизодов и отступлений, затягивающихся иногда до невозможности. Особенно этим отличается «Тристрам Шенди» — роман без фабулы. Он состоит из ряда сцен, диалогов, анекдотов, местами весьма откровенных. Еще Гейне отметил, что Стерн «является перед публикой совершенно раздетым, совсем нагим»; он как бы выворачивает перед ней всю свою душу, с самыми интимными переживаниями. Характеры Стерна тщательно разработаны, он их любит и скорбит над ними. Самый типичный из них — это дядя Тоби с его слугой, капралом Трим. В центре «Тристрама Шенди» — фигура чудака и своеобразного философа; затем изображается благодушный священник Юрик, в котором Стерн рисует

самого себя, и, наконец, следует множество всяких эпизодических персонажей, внезапно появляющихся и быстро исчезающих.

Обостренная чувствительность Стерна не выливается, однако, в пессимизм, взвинченность разряжается в добродушном смехе, трагические ноты заглушаются легким юмором. Но совершенно подавить крик измученного сердца и этот смех не в состоянии. Гейне охарактеризовал это противоречие в творчестве Стерна следующим образом: «Сердце и губы Стерна впали в странное разногласие: когда сердце иной раз волнуется совершенно трагически, когда ему хочется выразить глубочайшие, истекающие кровью чувства своего сердца, тогда с губ его, к его собственному удивлению, слетают, смеясь, самые забавные слова».

Из других представителей английского сентиментального романа необходимо отметить еще Оливера Гольдсмита (Goldsmith, 1728—1774). Он родился в семье бедного сельского священника в Ирландии, учился в Дублинском университете, затем перепробовал множество профессий, терпя всюду неудачу; он был учителем, адвокатом, священником, врачом; приходилось ему и побывать в долговой тюрьме, и бродить пешком по Европе, добывая пропитание игрой на флейте, — одним словом, он вел образ жизни разночинного интеллигента того времени. По возвращении в Англию (1756) Гольдсмит служил корректором и одно время сам издавал журнал «Пчела».

К литературной деятельности Гольдсмит, как и Ричардсон, приступил довольно поздно. Первое произведение его «Гражданин мира» («The Citizen of the World», 1760—1761) представляет собою серию писем некоего китайского философа, наблюдающего английское общество. Эта вещь написана еще в духе просветительской литературы; особенно в ней чувствуется влияние Аддисона. Следующая вещь, поэма «Путешественник» («The Traveller», 1764), уже с начала до конца сентиментальна. Она является продуктом скитаний автора по Европе. Тоска, одиночество, разочарованность, идеализация патриархального быта и природы чередуются с трезвыми отчетами об экономике и нравах описываемых стран. Самая крупная и известная из его поэм — это «Покинутая деревня» («The deserted Village», 1770). Она особенно замечательна тем, что в ней изображается процесс разорения деревни в первый период промышленного переворота в Англии; автор неутешно скорбит о ней, оплакивает «доброе старое время» и гибель некогда цветущего крестьянства, в котором он видит залог и опору будущности Англии.

Но самым значительным произведением Гольдсмита, переведенным на все европейские языки и вошедшим в мировую литературу, является его роман «Вэксфильдский священник» («The Vicar of Wakefield», 1766). В нем автор со всей широтой ставит вопрос о судьбах английской деревни. Простодуш-

ный и высококультурный священник Примроз, наивный и неприспособленный к капиталистической действительности, всюду стремится видеть и насаждать добро, причем наталкивается на грубые издевательства помещика. Деревенский быт, сам Примроз и его семья чрезвычайно идеализированы, и существование их показано как пример трудовой, «моральной» жизни на своем клочке земли. Роман до крайности сентиментален и преисполнен сентенциями своеобразного народничества. Одна глава посвящена политике. В харчевне буфетчик произносит речь в защиту свободы. Примроз — тоже сторонник свободы, но, пространно толкуя о политическом положении Англии, он пытается доказать необходимость монархии как защитницы «средних людей» от покушений аристократии, с одной стороны, и «бесчинств черни» — с другой. «В среднем сословии, — говорит он, — процветают искусства, в нем же сохраняются и традиции истинной свободы, и этот класс может называться собственно народом».

Изображенная Гольдсмитом деревенская идиллия была чистой иллюзией. В конце первой главы «Вэкфильдского священника» писатель говорит, что в изображенной им идеальной семье «все равно щедры, доверчивы, просты и безобидны». Последняя черта характерна для Гольдсмита: он не зовет к решительной борьбе, а надеется на милосердие и божественную справедливость и заочно верит, что трудолюбие и честность смогут спасти крестьянина от натиска капитализма.

История английской драмы на пороге XVIII века характеризуется ожесточенной борьбой новой буржуазно-сентиментальной комедии с «комедией реставрации». С большим успехом против представителей последней (Уичерли, Конгрив и др.) выступил Колли Сиббер (Cibber, 1671—1757) со своей пьесой «Love's Last Shift» (1696). В первых четырех действиях ее автор, сам актер, в манере старой драматургии изображает галантные и фривольные похождения неверного супруга Ловласа; в пятом же действия герой раскаивается и возвращается к своей жене Аманде: добродетель, чувствительность и страдания женщины подействовали на развратника и вернули его в лоно семьи. В эпилоге Сиббер извиняется перед «галантными» комедиографами, что посвящает их тематике только первые действия, а в последнем обращается к бюргерам и особенно к их женам с призывом воздействовать на испорченных мужчин.

Эта первая, довольно еще слабая сентиментальная комедия вызвала целую бурю: «галантные» комедиографы издевались над ней в целом ряде пародий и фарсов, бюргерство же без устали аплодировало Сибберу. Вслед затем выступил со «слезливой комедией» («Lying Lover», 1703) и Ричард Стилль.

К этому времени начали уже выходить и журналы Стиля и Аддисона, и буржуазная драматургия все более и более завоевывала сцену. Правда, тут не обошлось без компромисса со старой драматургией, которая продолжала еще существовать почти до конца XVIII века. Так, Аддисон в своей драме «Катон» (1713) старался объединить просветительские идеи с буржуазно-сентиментальными семейными идеалами и облечь все это в классическую форму. Катон — совершенство гражданина и отца семейства, и в час его добровольного ухода из жизни ему светит луч свободы. Этот компромиссный опыт оказался неудачным.

Против напыщенного стиля «комедии эпохи реставрации» и господствовавшей в то время в Англии итальянской оперы выступил также драматург и поэт Джон Гей (Gay, 1685—1732) со своей знаменитой «Оперой нищих» («The Beggars' Opera», 1728). В ней автор, подобно Фильдингу, трактует проблему «добра» и «зла» и приходит к выводу, что воры и разбойники делают, собственно, то же, что и обманщики-министры и продажные чиновники. Гей издевается над оптимистическим рационализмом тогдашней философии и показывает, что голая действительность не имеет с ней ничего общего. «Опера нищих» без всякого стеснения выставляет напоказ разложение высшего света и подкупность правительства и его чиновников. Бандиты (в качестве главного героя здесь, так же как в романе Фильдинга, взят знаменитый разбойник Джонатан Уайльд) прикрываются масками государственных деятелей, джентльменов и донжуанов; бандитская мораль, — в сущности, государственная мораль. Но эта убийственная сатира на правящие классы заканчивается освобождением героя от виселицы и женитьбой его на любимой девушке.

В то время как сентиментальная комедия быстро завоевывала сцену, в трагедии и старые классицистические традиции держались гораздо дольше. После слабых попыток в начале века буржуазному драматургу Джорджу Лилло (Lillo, 1693—1739) удалось, однако, утвердить на английской сцене и сентиментальную драму.

Лилло был лондонским ювелиром и не занимался писательством как профессией; из семи написанных им драм пять являются обработкой старых, и только две — оригинальными: это «Лондонский купец, или история Джорджа Барнвеля» (1731) и «Роковое любопытство» («Fatal Curiosity», 1736). Из них первая пользовалась европейской известностью и стала на многие десятилетия образцом для буржуазной драмы. Дидро, Вольтер, Лессинг, Шиллер, — все они высоко ценили ее. Руссо сам перевел ее на французский язык, а Вольтер и Дидро придумали в связи с нею новый термин, который сделался обозначением

для всей буржуазной драмы XVIII века, — «tragédie bourgeoise» («мещанская трагедия»).

В чем же суть «Лондонского купца»? Прежде всего в этой пьесе ярко выражена неприязнь английского буржуа к аристократии, и действующими лицами ее являются обычные бюргеры с их переживаниями, то есть такой материал, который раньше считался непригодным для высокого жанра трагедии. В предисловии к «Лондонскому купцу» Лилло пишет по этому поводу: «Если бы только аристократы подвержены были несчастиям, зависящим от слабости человеческой природы и пороков, то роль трагического искусства можно было бы ограничить средой знатных людей; но для всех очевидно, что верно скорее обратное: несчастиям подвержены в большей степени люди среднего сословия». Лилло критикует распушенность аристократии и буржуазии, пьянство и разврат, и драмы его направлены против этих пороков, по стезе которых пошел и купец Барнвель. Сюжет драмы весьма прост; он заимствован из очень известной в Англии народной песни; в ней поется о том, как одна куртизанка соблазнила молодого купца. Мы привыкли к обратному, а именно, что народ поет песни о том, как купцы соблазняют девушек, но английский драматург перевернул все по-своему. Итак, куртизанка Мильвуд завлекла в свои сети увлекающегося юношу, сына купца Барнвеля; она прививает ему любовь к роскоши и, как говорится, учит его жизни. Потерявший рассудок Барнвель спускается со ступеньки на ступеньку; начав с воровства, он доходит до убийства: он убивает своего дядю-опекуна, чтобы достать денег для своей любовницы. Пьеса кончается обычной морально-агитационной проповедью и сценой приготовлений к казни: в отдалении видна виселица, Барнвеля и Мильвуд уводят на казнь.

Эта драма имела не меньший успех, чем романы Ричардсона, и с нею жизнь третьего сословия получила право на изображение в высоком трагическом жанре. В художественном отношении драма Лилло стоит не на очень высоком уровне. Правда, там есть несколько захватывающих эпизодов и некоторые интересные рассуждения. Так, например, куртизанка Мильвуд выступает иногда обвинительницей буржуазного общества. Она клеймит несправедливость существующего строя и говорит: «Что ваши законы, которыми вы так гордитесь? Мудрость безумного, достоинство подлеца — орудие и покров всех ваших низостей! Вы караете в других то, что делаете сами или сделали бы, если бы оказались в тех же условиях; судья, наказывающий бедняка за вероломство, сам же стал вором, если бы был нищим». Эта довольно резкая филиппика направлена не только против аристократии, но и против той же самой буржуазии, которая рукоплескала этой драме.

Лилло отбрасывает три единства классицизма. «Лондонский купец» написан не стихами, а самой будничной, простой, обыденной прозой и изобилует мелкими деталями из жизни третьего сословия.

Кроме Лилло английская буржуазная драма XVIII века выдвинула еще несколько крупных имен: это, во-первых, Эдвард Мур (Moore, 1712—1757), достигший своей мещанской драмой «Игрок» («The Gamester», 1753) мировой известности (особенно во французской обработке ее Сореном). Герой ее, Беверлей, стал нарицательным именем для слабохарактерного человека; он попадает в руки шулера Стэнли, проигрывает свое состояние, рискует честью добродетельной жены, на которую посягает тот же Стэнли, и кончает жизнь самоубийством. Тема и мораль пьесы, как видно, приблизительно те же, что и в «Лондонском купце». Другие вещи Мура («Найденыйш», «Жиль Блаз») относятся к этой же категории сентиментальной драмы.

Следует еще отметить Ричарда Кемберленда (Cumberland, 1732—1811) с его драмами («Братья», 1769, «Еврей», 1794, и др.) и охарактеризованного уже Оливера Гольдсмита, который также написал две пьесы в том же духе («Добронравный», 1768, и «Она сдается», 1773). Но особенно высокой ступени английская буржуазная драматургия достигла в творчестве политического деятеля левого крыла партии вигов Ричарда Бринсли Шеридана (Sheridan, 1751—1816). Мировой популярностью пользуются две его комедии: «Соперники» (1775) и в особенности «Школа злословия» (1777). Это комедии-сатиры на дворянство и буржуазию; в них рисуются лицемерная добродетель и разврат высшего общества, которому в качестве идеала противопоставляется добродетельная бюргерская семья. Шеридан блестяще владеет театральной техникой и умело строит самую запутанную и сложную интригу. Стилль его отличается ясностью и простотой и в то же время чрезвычайным изяществом и гибкостью. Шеридан — великий мастер диалога, яркой зарисовки образов, тонкой и колкой иронии. Эти высокие сценические и художественные качества и политический интерес его комедий обеспечили им крупный успех — как в Англии, так и за границей.

После Шеридана начинается длительная эпоха упадка английской драмы.

Аналогичные процессы, как в романе и драме, происходят и в английской поэзии XVIII века. Властителем дум в первой половине столетия в этой области был Александр Поп (Pope, 1688—1744), один из ярчайших представителей раннего

этапа Просвещения в английской литературе, находившийся еще под большим влиянием классицизма Драйдена. Отец его был купцом, католиком. Поп с детства отличался чрезвычайно слабым здоровьем и на всю жизнь остался калекой, почти карликом. Как католик он не мог посещать государственные школы Англии, так что образование свое он вынужден был приобрести частным порядком. Он вырос в провинциальной глуши и уже в юношеском возрасте начал писать классические стихи. Он вошел в переписку с лондонскими писателями Уичерли, Аддисоном, Стилем, Гейем, Свифтом, Спенсом, Парнелем и другими, переехал в Лондон и быстро стал знаменитостью и любимцем высшего света.

Поп — последний великий представитель английского классицизма. В своем «Критическом опыте» («*Essay on Criticism*», 1711) он дает своего рода «*Ars poetica*», подобно тому как в «Опыте о человеке» («*Essay on Man*», 1733—1734) он в поэтической форме излагает мировоззрение английского деизма. Расценивая деизм как мировоззрение «избранных» высших кругов, Поп устанавливает для поэзии строгие правила и, следуя Буало и Драйдену, призывает к подражанию античным авторам. Он перевел Гомера на английский язык и постоянно твердил о важности Горация и других античных писателей в качестве образцов поэтического творчества. Многочисленные стихи и поэмы Попа («*Pastorals*», 1709; «*Windsor Forest*», 1713; «*The Dunciad*», 1728; «*Satirs*», 1733—1735, и др.) написаны в строгой классической форме и насыщены рационализмом. В царствование Анны Стюарт (1702—1714) произведения Попа, особенно его галантная поэма «Похищение локона» («*The Rape of the Lock*», 1712), пользовались большим успехом.

Но несмотря на его безусловно деистический и до некоторой степени аристократический характер, в творчестве Попа видно и тяготение к буржуазной литературе. Воспевая утонченные манеры, высшее общество, рационализм, классическую ясность в поэзии, Поп одновременно сотрудничает в «Зрителе» Аддисона и Стиля и поддерживает самую тесную связь с крупнейшими представителями просветительского и даже сентиментального жанра. Он также не чужд некоторого морализирования и чувствительности, хотя не надо забывать, что эти элементы его творчества не преобладали и не руководили им.

Решительнее порывает с аристократической культурой Джеймс Томсон (Thomson, 1700—1748), являющийся первым значительным представителем сентиментализма в английской поэзии. Приехав в 1725 году из Шотландии в Лондон, чтобы отыскать себе «покровителя» и добиться литературной славы, он привез с собой почти законченную поэму «Зима», опубликованную

в 1726 году; за нею вскоре последовали «Лето» (1727), «Весна» (1728) и «Осень» (1730), и все четыре поэмы вышли в свет под названием «Времена года» («The Seasons, 1730»). В них Томсон отказывается от классической метрики и рифм Попа и пишет белым стихом.

Этот сборник полон лирических излияний и живописных картин природы. Автор изображает зимние, осенние и летние ландшафты, нередко подражая Мильтону. Не случайно, что Томсон стал самым любимым поэтом Руссо и Робеспьера: ведь с ним на историческую литературную сцену начинают выходить наиболее левые элементы третьего сословия. Томсон выдвигает и социальные мотивы. Так, в поэме «Осень» он говорит о любви к угнетенным массам, в поэме «Зима» — о равнодушии богачей, ищущих только развлечений, разоряющих беднейшее население. Он ополчается против тюрем и английского законодательства и является одним из тех поэтов, которые довольно скептически относились к буржуазной цивилизации и сомневались в ее пользе. Томсон — поклонник природы, он мечтает о равенстве и счастье для всех, — не о равенстве в трактовке буржуазии, а об имущественном равенстве. В известном смысле его можно назвать предшественником Руссо. Любовь его охватывает не только человечество; он выступает и против убийства животных, будучи таким образом одним из первых теоретиков вегетарианства. По его мнению, даже червяка нельзя убивать, потому что он — живое существо.

Однако Томсон все еще в значительной степени и сын века Просвещения. Его творчество противоречиво, в нем звучат мотивы и чувствительности, и рационализма.

Описывая в своих «Временах года» чудесный весенний пейзаж, грозу, рыбную ловлю, стрижку овец, зимнюю ночь и т. д., Томсон, правда, отвергает излюбленные Попом приемы рококо, но вместе с тем вплетает в свои поэмы немало дидактических рассуждений, очень напоминающих того же Попа; и если Томсон истолковывает природу как всеобъемлющую душу вселенной, то это понимание все же далеко еще от трактовки природы будущими романтиками и скорее приближается к трактовке просветителей, считавших ее созидательницей гармонии, совершенства и порядка.

Эти рационалистически-просветительские тенденции Томсона значительно усиливаются в дальнейшем его творчестве. После крупного успеха «Времен года» поэт облизнулся с высшим светом, сделался воспитателем в аристократической семье, затем занимал государственные должности и приобрел крупное состояние. Уже целиком дидактична и рассудочна его большая поэма (три с половиной тысячи строк) «Свобода» («Liberty», 1736), где он делает обзор мировой истории от древних времен до

XVIII века в типичном для просветителей духе: историчности в изображении развития науки, философии и общественной жизни в поэме весьма мало. Томсон слагает гимн «свободным» учреждениям Великобритании, владычицы морей, он всюду подчеркивает свое свободолобие, свобода для него источник всех благ человечества. Но уже современник Томсона, писатель Джонсон, говорил, что в этой поэме «похвалы свободе должны были стать прибежищем для пауков и скопищем пыли».

Этой же двойственностью отличается и другая, крупнейшая после «Времен года» поэма Томсона, «Замок праздности» («The Castle of Indolence», 1748), написанная знаменитой спенсеровской строкой со множеством пышных слов и архаизмов, столь ценимых впоследствии романтиками. Содержание поэмы состоит в том, что «волшебник Праздность погружает людей в своем замке в сладостное оцепенение», в котором они забывают свои обязанности; болезнь лени заражает, как чума, все страны; тогда появляется рыцарь труда и промышленности и побеждает волшебника; Филомела будит своим пением большинство спящих обитателей замка и возвращает их к разуму. Кончается эта вещь сценами христианского всепрощения.

Если, таким образом, основная тенденция поэмы и особенно ее конец направлены на прославление труда и промышленности, то как показатель примирения автора с высшим светом особенно характерна первая ее часть — прекрасное и сочувственное описание «сладкой праздности» галантного века рококо.

Томсон написал также несколько драм, давным-давно забытых. Его комедия масок «Альфред» (1740) известна только тем, что в ней имеется песнь «Rule, Britannia», ставшая национальным английским гимном.

Другой видный поэт английского сентиментализма — Эдвард Юнг (Young, 1683—1765). В начале своего творческого пути он разделял идеи просветителей; в 1759 году он, однако, издает свое знаменитое сочинение «Об оригинальном» («Conjectures on Original Compositions»), представляющее собой манифест против рационализма. Юнг предостерегает всякие ограничения, всякое подражание каким бы то ни было образцам, особенно же он ополчается против рационалистических правил Буало и Попа. Единственным источником поэзии должно быть непосредственное чувство; необходима полная независимость творческого гения от любых предписаний теоретиков. Правила — «костыли для хромых». Ссылаясь на Пиндара, Гомера, Шекспира, Юнг утверждает, что гений может и обязан творить свободно, что наука и разум тиранизируют поэта, который должен черпать свое вдохновение только из глубины сердца. Все хорошее и оригинальное в литературе, по его мнению, создано вне всяких рамок: «Чем дальше ваша тро-

пинка ведет от большой дороги, тем похвальнее для вас». Нужно указать границы «гордому разуму» (*Proud Reason*), но в то же время нужно изгнать из литературы и «одетых в шелк сынов наслаждения» (*silken sons of pleasure*). Разделяясь таким образом с эстетикой классицизма и рококо и с литературой «галантного века», Юнг взывает к поэтам: «Вернитесь к природе! Природа — подруга правды». Излюбленное же требование Попа о подражании античным писателям Юнг формулирует таким образом: «Кто подражает божественной «Илиаде», тот не подражает Гомеру». Следовать Гомеру — это значит создать для своей эпохи столь же совершенное произведение, какое тот создал для своего времени.

Призывом Юнга учиться у Шекспира открывается общеевропейское возрождение Шекспира, связанное с преодолением классицизма XVII века. Провозглашение свободы творческого гения от всяких правил, культ личности и чувства, вообще все требования, выдвинутые Юнгом в сочинении «Об оригинальном», стали лозунгами для сентименталистов во всей Европе (особенно для движения «бури и натиска» в Германии).

Из художественных произведений Юнга особой популярностью пользовались его «Ночные думы» («*Night Thoughts on Life, Death and Immortality*», 1742—1745), написанные поэтом уже в шестидесятидвухлетнем возрасте. Бессмертие человека воспевается в девяти лирических диалогах между поэтом и неким неверующим Лоренцо, который в конце концов убеждается в своей неправоте. В поэме изливается скорбь по поводу утраты близких людей (смерти жены, дочери и ее жениха), жалобы тоскующего сердца, нежнейшая лирика самых интимных переживаний; но не менее почетное место отведено и нравоучительным сентенциям и наставлениям, бесконечным дидактическим рассуждениям и ядовитым эпиграммам на всевозможные темы. «Ночные думы», с иллюстрациями знаменитого художника и поэта Вильяма Блека, стали одним из популярнейших произведений английского сентиментализма.

Сентиментализм завоевал прочное положение в английской поэзии уже в середине XVIII века. После выхода в свет «Ночных дум» Юнга так называемая «кладбищенская поэзия» стала настоящей «болезнью века». Шотландский поэт, священник Роберт Блэр (*Blair*, 1699—1746) публикует свою поэму «Могила» («*The Grave*», 1743), в которой описываются сырые могильные своды, холодные мраморные склепы полуразрушенных монастырских церквей, привидения и таинственные тени, появляющиеся в полночь среди черепов, надгробных плит и могил заброшенных кладбищ. Варьируя без конца мысль о бренности всего земного, «готические» религиозные мотивы и мудрое положение, что смерть стирает наконец грань между богатыми и

бедными, Блэр заимствует целую сцену и картины из «Гамлета» и «Ромео и Джульетты» Шекспира. Но Блэр также не свободен еще от рационализма.

Еще менее свободны от него другие два сентиментальных поэта — Вильям Коллинз (Collins, 1721—1759) и Томас Грей (Gray, 1716—1771). Коллинз в своих «Персидских эклогах» (1742) даже подражает еще Попу, а в своих «Одах» (1747) — Пиндару, выступая таким образом почти полностью классицистом. Но в некоторых из этих од, особенно в самой знаменитой — «Ода к вечеру», он переходит к свободному стиху и в самой сентиментальной форме воспевает природу, смену времен года, крестьянские хижинки и т. п. Джонсон называл эти оды «взлетом воображения, переступающего границы природы». Вполне классицистическим был и ранний период творчества Грея (оды). Но во втором периоде он пишет уже свои сентиментальные элегии, из которых самая известная — «Элегия, написанная на сельском кладбище» (написана в 1743—1750-х годах; напечатана в 1751 году); она переведена почти на все европейские языки (на русский язык — В. Жуковским). Элегия эта оказала большое влияние на «кладбищенскую поэзию» во всей Европе.

С классицизмом связано также и раннее творчество крупного сентиментального лирика Вильяма Коупера (1731—1800). Капиталистическая цивилизация внушает ему отвращение; он оставляет город и поселяется в деревне. В первом томишке его «Поэм» (1782) видно еще влияние Попа; следующая за этим большая поэма «The Task» (1785) написана уже белым стихом и по своему содержанию близка к «Временам года» Томсона. Описывая деревенскую природу и жизнь, Коупер — своего рода английский Вертер — скорбит по поводу гибели каждого цветка, каждого червячка и букашки. Его чрезмерный сентиментализм, усиленный еще психическим заболеванием поэта, окрашен и социально: он защищает права угнетенных, особенно в стихотворении «Рабство». Талантливый переводчик латинских и итальянских стихов Мильтона и ряда французских писателей и Гомера, автор обширной высокохудожественной переписки, Коупер, бывший всегда религиозным мистиком, к концу жизни примыкает к сложившейся к тому времени романтической школе.

Таким образом, английская литература XVIII века выдвинула ряд новых проблем, развитых в дальнейшем всеми европейскими литературами. Борьба с классицизмом, создание просветительского реалистического романа, мещанской драмы, сентиментальной лирики, — все эти жанры, раньше чем в остальных европейских литературах, получают свое утверждение именно здесь и отсюда оказывают значительное влияние на континентальную литературу.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ
ПРОСВЕЩЕНИЯ И РЕВОЛЮЦИИ

Вторая половина XVIII века во Франции — это период распада абсолютизма, усиления экономической и политической мощи третьего сословия и идеологической подготовки Первой французской революции. Людовик XIV, «Король Солнце», умер в 1715 году. Последующие за этим событием десятилетия — регентство Филиппа Орлеанского (1715—1723) и царствование Людовика XV (1723—1744) характеризуются прежде всего разложением старого общественного строя. Дворянство, как высшее господствующее сословие, держало в своих руках все командные высоты государства. Правда, мощь государства уже значительно ослабла. Французский абсолютизм, пышным цветом распутившийся в XVII веке, постепенно увядал. Но все же вся идеологическая надстройка в этот период была, конечно, подчинена исключительно интересам двух господствующих сословий — дворянства и духовенства, и законодательство обеспечивало за дворянством все высшие государственные должности. Духовенство же не отставало от дворянства в эксплуатации народа. Церковь владела огромными участками земельной собственности и всеми силами старалась держать народ в темноте.

В эпоху расцвета абсолютизма литература, выражавшая эстетические устремления его, отличалась монументальностью. Теперь же литература, отражающая распад этого абсолютизма, характеризуется идейным убожеством и пустотой мысли, которые прикрываются внешним изяществом формы и фривольностью, доходящей до гипертрофированной эротики и порнографии. Если абсолютизм в XVII веке выполнял исторически прогрессивную роль в централизации экономической, политической и культурной жизни страны, то теперь, в XVIII веке, он превратился в тормоз дальнейшего развития общества. И если дворянский классицизм XVII века как эстетическая теория также выполнял прогрессивные для своего времени функции, то теперь, в XVIII веке, он сделался тормозом для дальнейшего развития литературы и культуры третьего сословия. Классицизм в первой половине XVIII века превращается в оплот всех консервативных группировок во французской литературе. Писатели рабски подражают созданным в XVII веке образцам. Они продолжают культивировать старые жанры: оды, трагедии, эпистолярную литературу, равно как и сюжеты из античной мифологии. Анакреон и Гораций, Эпикур и Феокрит попрежнему властвуют над умами, но совершенно исчезает грандиозность, от-

личавшая искусство XVII столетия, этого «Grand siècle». В XVIII веке, «Siècle des jolies bagatelles», преобладает «маленькое искусство»: песенки, эпиграммы, краткие остроумные басни — типичные жанры господствовавшего в этот период искусства рококо.

Несмотря на неслыханный формальный ригоризм, выдвигаемый теоретиками того времени, в творчестве рококо наблюдается уже некоторое отступление от суровых законов, проявляется стремление к большей живописности, строгая систематика композиции несколько нарушается, писатели склоняются к малым жанрам, снисходя даже до свободного стиха и прозаических сборников писем, диалогов, новелл и т. п. Литература этой эпохи стремится к развлечению аристократического читателя. То же мы видим и в других областях искусства: живопись, архитектура, скульптура уходят от помпезных форм века «Короля Солнца» и обслуживают салоны и будуары высшего света. По мере того как рококо приходит на смену классицизму, усиливается элемент декоративности, орнаментики; симметрия и прямые линии уступают место шаловливому, грациозным завиткам, а торжественно-мрачные краски — мягкому, более светлому колориту.

Из писателей, для которых наиболее характерны указанные тенденции, можно отметить поэта Жана Батиста Руссо (Rousseau, 1671—1741) и его ученика Лефранк де Понпийяна (Pompignan, 1709—1784); также заслуживают внимания типичные для эпикуреизма рококо стихи кардинала Берни (Bernis, 1715—1794). Из драматургов, бесталанных подражателей Корнелью и Расину (единственно новое, что они внесли в свои трагедии, это раздутый до-нельзя элемент ужасного и жестокого), упомянем Прадона, Кампистрона, де ла Фосса.

Иной характер носит литература третьего сословия, — литература, порожденная великим идеологическим течением, известным под названием Просвещения. Она отличается всеми свойствами этого воинствующего мировоззрения революционной буржуазии, подрывающего во всех областях мировоззрение феодального общества. Вера в вечный прогресс, культ разума и науки, беспощадная критика старого режима, церкви, религии и государства абсолютизма, свобода личности — вот главнейшее в арсенале идей Просвещения. В то время как литература разлагающегося общества пассивна и интересуется только наслаждением, литература Просвещения чрезвычайно воинственна, она насквозь проникнута агитационно-пропагандистскими, публицистическими тенденциями. И поскольку она теснейшим образом связана с философией и непосредственной политической деятельностью буржуазии (все писатели-просветители были и филосо-

фами, и политиками, и публицистами), необходимо вкратце остановиться на анализе политических и философских теорий французского просвещения.

Наряду с процессом разложения двух господствующих сословий, дворянства и духовенства, наблюдается огромный рост третьего, подчиненного до того времени сословия. Оно постепенно завладевает экономической жизнью страны, вытесняет знать и все яснее сознает свое политическое значение.

Приблизительно в середине XVIII века проявляются резкие противоречия между возросшей мощью буржуазии (в это время во Франции наблюдается быстрое развитие мануфактуры и вводятся более совершенные способы ремесленного производства) и феодальными узами средневековых цехов. Бросается в глаза несоответствие экономического положения третьего сословия и его политического бесправия. Иными словами, наступает период назревания буржуазно-демократической революции во Франции.

В великой борьбе европейской буржуазии с феодализмом Французская революция представляет собою третье восстание буржуазии, но это третье восстание вместе с тем и первое, совершенно сбросившее с себя религиозную мантию. Это восстание было первым восстанием также и в том смысле, что оно действительно было доведено до конца: до уничтожения господства одной из борющихся сторон — аристократии и полнейшей победы другой стороны — буржуазии.

В борьбе, происходившей в течение XVI—XVII веков, исследователи иногда не учитывают одного важного фактора, а именно роли плебейских слоев. Очень рано, при каждом восстании третьего сословия против феодализма, дают о себе знать низы, т. е. более или менее развитые предшественники современного пролетариата. Возьмем восстания в XVI веке во время Реформации в Германии. Там выступает Томас Мюнцер со своими утопическими коммунистическими идеалами. Возьмем первую английскую революцию в XVII веке. Там выступают левеллеры со своими уравнительными идеалами. Возьмем период подготовки к Первой французской революции и ее эпоху. Здесь в сочинениях Мелье, Мабли, Морелли и особенно Гракха Бабефа мы имеем открытую коммунистическую — правда, еще утопическую идеологию.

Энгельс в своей работе «Развитие социализма от утопии к науке» говорит об этих коммунистических направлениях, в частности о Бабефе: «Требование равенства не ограничивалось уже областью политических прав, а распространялось и на общественное положение отдельных личностей; доказывалась необходимость упразднить не только классовые привилегии, но и самые классовые различия. Аскетически суровый, спартанский комму-

низм, осуждавший всякое наслаждение жизнью, был первой формой проявления нового учения». ¹⁰ Недаром победившая буржуазия так боялась теорий Бабефа. Она считала его своим злейшим врагом и казнила не только его самого, но и его сторонников.

Французские писатели второй половины XVIII века разделяют взгляды буржуазного Просвещения, являющегося определенной ступенью развития мировой культуры, определенным теоретическим выражением борьбы третьего сословия с феодализмом. «Великие люди, — говорит Энгельс в той же работе, — которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно». ¹¹

Французские просветители почти все были материалистами, причем огромное влияние на выработку французского материализма того времени оказали английская философия и английская литература, ибо Англия в те времена была самой передовой страной в Европе. Французские просветители изучали английский материализм от Бэкона до Гоббса, Локка и Пристли; они штудировали и английскую конституцию, и английскую литературу. Почти все они были в Англии, знакомились с английской общественной жизнью на месте и переносили наиболее прогрессивные идеи на французскую почву.

Но во Франции английский материализм слился с другой школой, а именно школой картезианского, или декартовского материализма. Здесь, как и в Англии в первый период Просвещения, материализм был течением почти исключительно аристократическим, но вскоре проявился и революционный его характер.

Французские материалисты — Ламетри, Гельвеций, Гольбах, Дидро и другие направляли свою критику не только на религию, а это очень существенный шаг вперед. Они подвергали анализу всякую научную традицию, всякое политическое учреждение своего времени и чрезвычайно смело прилагали свое революционное мировоззрение ко всем областям человеческого знания, выразив это мировоззрение в гигантском труде «Энциклопедия» (отсюда и название французских просветителей — энциклопедисты).

Издание «Энциклопедии», вышедшей под руководством Дидро и математика Даламбера (с 1751 по 1772 год вышло двадцать восемь томов, в 1776—1777 годах — пять дополнительных, а в 1780 году два тома указателей), было чрезвычайно крупным общественно-политическим событием в истории Франции. Несмотря на то, что в «Энциклопедии» писали авторы различных философских и политических направлений, она в целом являлась крупнейшим документом эпохи просвещения и ставила себе, по выражению Дидро, задачей направить философию, литературу и искусство и все достижения науки на борьбу против «старого порядка» и клерикализма.

Материализм сделался знаменем большинства писателей третьего сословия, не признававших старых авторитетов, религии, государства, общества. Все призывалось на суд разума, и все должно было доказать свое право на существование. Если какая-нибудь из установленных традиций не выдерживала этого суда, то она беспощадно обрекалась на смерть.

«Разум стал единственным мерилом всего существующего»¹² — говорит Энгельс. Это было время, когда, по выражению Гегеля, «мир был поставлен на голову». Все старые общественные и государственные формы, все традиции были признаны неразумными и отброшены, как старый хлам. Было решено, что до настоящего момента мир руководился лишь предрассудками и все его прошлое достойно только сожаления и презрения. Теперь же наконец взошло солнце, настало царство разума, и «отныне суеверие, несправедливость, привилегии и угнетение должны уступить место вечной истине, вечной справедливости, вытекающему из законов природы равенству и неотъемлемым правам человека».¹³ Если учесть эту характеристику, даваемую Энгельсом политической сущности французского Просвещения, то станет понятным, что оно, несмотря на свою буржуазную ограниченность, все же являлось чем-то вроде грозного революционного вулкана, своей огненной лавой испепелившего весь накопившийся веками сор ложных понятий.

«Французское Просвещение XVIII столетия, — говорит Маркс в «Святом семействе», — и в особенности французский материализм, представляет собою не только борьбу против существующих политических учреждений, религии и теологии, но также открытую, явно выраженную борьбу против метафизики XVII столетия и против всякой метафизики вообще...»¹⁴ Маркс указывает и на корни французского материализма XVIII века, который как теоретическое движение находит себе объяснение в практике тогдашней французской жизни. Жизнь эта была направлена на непосредственную деятельность, на мирское наслаждение и мирские интересы, на земной мир. Ее антитеологической, антиметафизической, материалистической практике должны были соответствовать антитеологические, антиметафизические, материалистические теории. Метафизика потеряла всякий кредит.

Ленин особенно высоко ценил во французском материализме XVIII века антицерковную, антирелигиозную его роль и видел в этом большую заслугу его перед историей.

Но вместе с тем способ мышления у представителей этого мировоззрения был механистическим, а не диалектическим, ибо материализм XVIII века был механистическим материализмом, наивно-революционным отрицанием всей предшествовавшей истории. Если взять, например, Вольтера, типичного про-

светителя раннего периода, то в своей «Всемирной истории» он считает, что все предыдущие эпохи никуда не годились, а средние века попросту называет «царством медведей и волков». И это потому, что прежние столетия не подходят под мерку «царства разума».

Такое недialeктическое представление французские просветители имели не только об обществе, но и о природе. Исходя из законов Ньютона, они рассматривали ее как некое, всегда равное себе целое, неизменно движущееся в одних и тех же ограниченных сферах с вечными мировыми телами.

Так, например, они считали животный и растительный мир состоящим из неизменных органических видов, установленных в свое время шведским ботаником Линнеем, чем-то извечно данным, находящимся в поступательном движении, но не развивающимся. Конечно, некоторые из просветителей шли дальше, и, например, у Дидро можно найти интересные зачатки теорий, характерных для будущего, XIX века.

Просветители XVIII века, кроме очень немногих, не замечали еще противоречий нового общественного строя и искренне верили, что в буржуазном прогрессе заинтересовано все третье сословие, что это единственный путь к всеобщему благополучию. Подобное представление для буржуазных идеологов той эпохи закономерно, поскольку они вели революционную борьбу против феодализма — общего врага всех обиженных и угнетенных. Главная политическая заслуга их в том, что они, по словам Энгельса, доставили французским республиканцам теоретическое знамя и дали текст для «Декларации прав человека».

Рассмотрим творчество некоторых, наиболее гениальных представителей Просвещения в литературе.

ВОЛЬТЕР

Франсуа А р у э (1694—1778), принявший в 1719 году литературный псевдоним В о л ь т е р (Voltaire), родился в семье французского чиновника и воспитание получил в иезуитском коллеже.

Он рано сблизился с высшими кругами общества, которые, однако, постоянно давали ему чувствовать его «низкое происхождение». В его биографии известен случай, сыгравший значительную роль в его жизни. Вольтер как-то поссорился с неким Шевалье де Роганом. Возмущившийся аристократ приказал своим слугам подстеречь Вольтера ночью и избить его. И вместо того чтобы согласиться на дуэль, которой Вольтер требовал после избиения, Роган, пользуясь влиянием своей семьи, донес на Вольтера, который, не добившись правосудия, был посажен в Бастилию.

Таким образом, Вольтер очень рано на собственном опыте убедился в несправедливости буржуазии. После освобождения из Бастилии философ был выслан за границу; он уехал в Англию (1726—1729), где изучал прогрессивную в то время литературу и философию. Особенное влияние оказал на него сенсуализм Локка.

По возвращении во Францию Вольтер то пишет злые памфлеты против короля и церкви, то заискивает перед двором. В 1745 году он был назначен королевским историографом, в 1746 — камергером. Вскоре Вольтер был избран членом Французской академии. Но новые памфлеты навлекают на него немилость двора, и он едет по приглашению прусского короля Фридриха II в Потсдам. Вольтер состоял в переписке со всеми «просвещенными монархами» того времени: с Иосифом II, императором австрийским, Фридрихом II прусским, Екатериной II и другими.

Отношение Вольтера к этим «просвещенным» монархам и отношение последних к Вольтеру было не совсем искренним. Для «владык мира сего» славившийся своим остроумием философ служил своего рода украшением их свиты и застольных бесед, но это не мешало им смотреть на него как на шута. Так, Фридрих II, ко двору которого Вольтер был приглашен, жаловался, что «этот шут» дорого ему обходится. После странствований по Эльзас-Лотарингии и Швейцарии Вольтер обосновался на границе с Швейцарией и с 1760 года почти до самой смерти жил в своем Фернейском поместье. Он развил огромную литературную деятельность и сделался самым популярным писателем во всей Европе. «Фернейский патриарх» был, в сущности, некоронованным королем европейской буржуазной культуры XVIII века.

Вольтер был типичным представителем буржуазного Просвещения, причем его первого этапа, когда в это движение еще не были втянуты широкие народные массы. На первом плане для Вольтера — наука и разум. При выработке мировоззрения и идеалов общественного переустройства Вольтер опирался на точные науки, которые делали тогда огромные успехи, главным образом в Англии. Вольтер представлял себе, что общественное переустройство можно осуществить, продвигнув науку в народ, — но не в широкие народные массы (их он не переставал бояться), а приобщив к науке буржуазию. Тогда, по его мнению, исчезнут все средневековые предрассудки, и люди станут просвещенными. Идеал Вольтера — рациональное построение буржуазного общества: все должно быть основано на разуме. Подобно хорошему хозяину государство должно мудро организовать все свои органы. Во главе этого рационального государства стоит просвещенный монарх, управляющий при помощи советников. Конечно, эти советники будут представителями ученой касты вроде Вольтера. Организации государства содействуют промышленники,

торговцы, ученые. Последнее звено государственной лестницы — рабочий народ, низы. Для них просвещения не нужно, ибо они, по мнению Вольтера, не могут усвоить науку. Их предназначение — работать на просвещенные верхи.

В соответствии с этим политическим и общественным идеалом Вольтера находится и его философия. Он был не материалистом, как Дидро, Гольбах, Гельвеций, а деистом. Это означает, что какого-то бога он еще признавал, — конечно, очень рационалистического. Вольтер представлял себе бога в виде высшего существа, сотворившего некогда вселенную, но построившего ее так, как хороший часовщик: он раз навсегда пустил в ход механизм вселенной, и мир идет с тех пор своим порядком, без вмешательства бога, ибо мелочами бог не занимается. Зачем же нужна в таком случае вера в бога? Она нужна для масс, для обуздания рабов, которые должны безропотно работать на привилегированные слои.

О крестьянах Вольтер говорит следующее: «Я боюсь, что эта категория людей никогда не найдет ни времени, ни способности учиться. Мне кажется даже необходимым, чтобы существовали невежественные люди. Если бы вам, как мне, пришлось возделывать землю, вы, конечно, согласились бы со мной: когда чернь принимается рассуждать — все погибло».

Когда однажды его гости заговорили об атеизме и религии, Вольтер велел прислуге удалиться из комнаты: потому что, — объяснил он, — если вы будете говорить при прислуге, что бога нет, то завтра же она меня зарежет. А в одном письме он совершенно откровенно говорит: «Вы спрашиваете — атеист ли я? Если бы вы были таким богатым помещиком, как я, вы и не спрашивали бы». «Как удержать имущество богатых в руках, если бы чернь потеряла веру в бога? Если бы бога и не было, его нужно было бы выдумать».

Поэтому понятно, что Вольтер должен был резко отрицательно относиться к уравнилельным тенденциям в философии, в частности к Руссо, особенно к утопическому коммунизму Мелье. И в то же время Вольтер был в высшей степени прогрессивным орудием в борьбе европейской буржуазии с феодализмом. Это его прогрессивное значение прежде всего заключается в его выступлениях против церкви и дворянства, ибо он был противником средневековых традиций; дворянство же до того срослось с ними, что, при всем примиренчестве Вольтера к нему, он не мог пойти на соглашение с этим сословием.

Тогдашняя церковь, державшая народ в темноте, не знала более злого, умного и более гениального врага, чем Вольтер, который беспощадно разоблачал всю нелепость догматов, предрассудков и религиозных суеверий. Антиклерикальные сочинения Вольтера составляют самое прогрессивное в его наследии.

Вольтер оставил колоссальное литературное наследие; собрание сочинений его составляет около ста толстых томов, содержащих произведения не только всех художественных жанров — трагедии, комедии, оды, романы, повести, эпиграммы, письма и т. п., — но и много трудов научного, публицистического, политического, экономического и философского характера. Вольтеру принадлежит крылатое выражение, что «все жанры хороши, за исключением скучного». Наряду с Гёте и Толстым, Вольтер — один из продуктивнейших гениев в мировой литературе.

Подобно тому как в политической и философской области он занимает «срединную» позицию и боится сделать последовательные революционные выводы из критики «старого режима», так и в художественном своем творчестве он стоит на переходной ступени от классицизма XVII века к новой буржуазной литературе XVIII века. Ближе всего к классицизму он был в своих эстетико-теоретических работах. Как и Буало, он выступает против всего «низменного» в искусстве и отстаивает рационалистически-классические правила («*Temple du Goût*», 1733). В согласии с этими требованиями он в своих «Английских письмах» (1734) защищает классицизм Попа, и, признавая до некоторой степени шекспировский гений, он все же в течение всей своей жизни испытывал священный ужас перед «обнаженным» реализмом Шекспира и «хаосом» (*désordre*) его драматической техники.

Весьма показательными для эпохи Просвещения во Франции являются исторические и философские сочинения Вольтера. В известных своих трудах — «История Карла XII» (1731), «Век Людовика XIV» (1739—1752) и «Всеобщая история» (полное издание — 1756) — Вольтер устанавливает великие этапы культурного расцвета в «мирные эпохи» и прослеживает эволюцию идей прогресса. Его «Всеобщая история» превращается, — и в этом ее огромное значение в сравнении с предшествующей историографией, — в универсальную историю «человеческого духа» во всех его проявлениях. Его выводы в отношении «морального прогресса» культуры проникнуты глубоким скептицизмом и пессимизмом. Но его универсальный охват исторического прогресса, втягивание в этот прогресс и народов Востока, космополитизм, и наряду с ним определенное понимание национальных задач буржуазии, — все это делает историко-культурные работы Вольтера первоклассными документами воинствующего буржуазного просвещения во Франции. С другой стороны, эти работы грешат и всей ограниченностью просветителей, апологетикой «царства разума» в ущерб диалектике исторического развития, в частности полным непониманием роли древнего Египта, средних веков и т. п.

Этими недостатками страдает и попытка Вольтера создать в «Генриаде» (1723) современный национальный эпос наподобие «Илиады». В «Генриаде» Вольтер, подражая античному искусству, старался «поднести» современное содержание в античной форме, но герой, Генрих IV, французский король XVI века, превратился у него из исторической личности в идеализированного проповедника терпимости и вольнодумства. Автору не удалось как отдельные сцены на этом чрезвычайно пестром, чисто шекспировском фоне религиозных и гражданских войн, так и действующие лица, получившиеся схематическими, лишенными всякой пластичности. Гораздо больше исторической чуткости Вольтер проявил в прозаических сочинениях, как, например, в названных уже «Английских письмах», в «Элементах философии Ньютона» (1738), и особенно в своей объемистой переписке, представляющей собой высшее достижение художественной прозы той эпохи.

Как драматург Вольтер также, несмотря на многочисленные отклонения, в основном оставался до конца жизни приверженцем классицизма. На протяжении шестидесятилетней своей творческой деятельности он написал двадцать семь трагедий. Эти трагедии все же значительно отличаются от трагедий Корнея и Расина, ибо Вольтер в них все время колебался между классицистическими канонами и стремлением к реформе драмы. Он пытается разрушить прежние тесные рамки, отрицает главенствующую роль любовной интриги, расширяет тематику за счет привлечения не только античных мотивов, но и мотивов древнего Востока, Америки и национальной истории; он даже покушается на внесение в трагедию реалистического локального элемента и нарушает «священный» принцип триединства, изменяя место действия. Но в первый период творчества все это касается скорее внешней композиции; основ же классицистической трагедии Вольтер еще не разрушал, да и не мог их разрушить, поскольку он, как мы уже указывали, и в своей философии не делал тех решающих выводов, на которые отваживались Дидро и другие более левые представители французского третьего сословия.

Что же касается отличия трагедий Вольтера от трагедий Корнея и Расина, то оно заключается в том, что Вольтеру трагедия служила для пропаганды не абсолютистских теорий, а просветительских идей: в «Гебрах» он проповедует веротерпимость, в «Магомете» выступает против поповского фанатизма, в «Бруте» и «Смерти Цезаря» ратует за тираноборство, а в «Дон Педро» восхваляет просвещенную монархию! Вольтер, как и прочие просветители, считает, что основная задача театра — поучать. «Подлинная трагедия, — говорит он, — есть школа добродетели». Вся сложность отношения к классицизму Вольтера — последнего

его гениального представителя и в то же время и его разрушителя — видна уже в первой его трагедии «Эдип» (первая постановка в 1718 году; напечатана в 1719), написанной еще до поездки в Англию. В «Письмах об «Эдипе» Вольтер прежде всего критикует тех античных авторов, подражать которым предлагали классицисты XVII века. «Тот, кто не умеет признать ошибок великих людей, — заявляет он, — неспособен почувствовать цену и совершенства». И производимый им затем анализ «ошибок Софокла» в его «Царе Эдипе» есть не что иное, как ревизия Софокла с точки зрения рационалистической философии Просвещения. Со свойственной ему иронией Вольтер развенчивает «неестественные», по его мнению, сцены и явления в «Эдипе». Его рационализм не мог примириться с «примитивизмом» великого греческого трагика, с его верой в слепую силу рока. Критикует он также и Эврипида. «Эврипид, — пишет он, — был бы самым великим поэтом, если бы родился в век более просвещенный». Противопоставляя античным поэтам Корнеля и Расина в качестве непревзойденных образцов, Вольтер заявляет: «Можно без всякой опасности сколько угодно хвалить греческих поэтов, но опасно им подражать». Дальше, однако, он осуждает и трактовку «Эдипа» Корнелем. Для Вольтера центральная проблема «Эдипа» — проблема власти. У Корнеля она в развязке разрешена неясно (должен ли, или не должен быть наказан Эдип?). Вольтер же, как представитель буржуазного Просвещения, не мог допустить, чтобы эта главная проблема заслонялась побочной темой: трагедия Эдипа в том, что он оказывается невольной причиной несчастья своего народа, в то время как король призван быть идеалом человека, исполняющего свой долг. «Король, — говорит Вольтер, — в общей опасности прежде всего человек, и все, что он может сделать, это ее разделить». И если Корнель говорит, что «народ слишком счастлив, когда он умирает за своих королей», то Вольтер утверждает обратное: «Умереть за свою страну — это долг короля, это слишком большое счастье, чтобы уступить его другому». И хотя и Вольтер не проливает полной ясности на вопрос о виновности или невиновности Эдипа (ибо тут он столкнулся с проблемой «божественного промысла», в трактовке которого он всегда прибегал к компромиссному решению), то тем не менее в проблеме власти он держится иных, чем Корнель, взглядов.

Не порывая с классицизмом и понимая в то же время всю его условность, Вольтер был по необходимости обречен на противоречия. Даже в лучших своих ранних трагедиях («Заира», 1732; «Альзира», 1736; «Меропа», 1743, и др.) он, несмотря на страстную проповедь просветительских идей, веротерпимости и человечности и несмотря на глубокий иногда психологический анализ переживаний своих героев, не посмел нарушить строгую

классическую композицию трагедии, не дорос до требований действительного реализма, настойчиво выдвигаемых буржуазной литературой.

Но, начиная приблизительно с 1750-х годов, в трагедиях Вольтера наблюдается определенная эволюция: в предисловии к «Оресту» противоречие между канонами классицизма и новым идейным содержанием выражается прежде всего в ином подходе к оценке античного искусства, трактуемого теперь как «драгоценная простота». В этой «простоте», считавшейся им до сих пор отступлением от жизненной правды, Вольтер видит теперь тот реализм, которого не хватало классической трагедии. Попрежнему преклоняясь перед Корнелем и особенно перед Расином, он задает вопрос, почему великие поэты новейших эпох не следуют примеру античных трагиков, которые всегда умели брать в качестве сюжетов «все, что сама природа давала наиболее простого и трогательного». И дальше Вольтер осуждает французских классицистов за их стремление сочетать трагические сюжеты с «галантностью»; и если раньше он считал опасным подражание античным писателям, то теперь уже четко выставляет другое, направленное против классицизма требование. «Только невежеством и построенными на нем доводами, — пишет он, — можно объяснить слова о том, что у древних нет ничего, чему можно было бы подражать», и «нет красоты, зародышей которой нельзя было бы найти у них». Таким образом, если в ранний период своего творчества Вольтер считал главной заслугой классицизма большую его в сравнении с античным искусством зрелость, то теперь он, наоборот, находит, что Корнель и Расин слишком далеки от «драгоценной простоты» античности, а это порождает, по его мнению, фальшь и условность их трагедий. Но окончательно порвать с классицизмом Вольтер не смог и во второй период своего творчества, ибо, критикуя классицизм, он самым резким образом критиковал и реализм Шекспира. «Гамлет», по его словам, варварская пьеса, «которую не вынесла бы самая грубая публика Франции или Италии»; и если в ней есть все-таки «черты возвышенные, достойные самых великих гениев», то они постоянно сочетаются с «низким и отвратительным». Вольтер одно время выступал также и в защиту сентиментального жанра и написал несколько «слезливых» комедий («Право сеньора», «Нанина», «Блудный сын»); однако затем он опять вступил в полемику с Дидро и снова стал высказывать предпочтение классицистической трагедии.

Не случайно, что творчество Вольтера приобретает особенную политическую заостренность именно в середине XVIII века. Как раз в это время буржуазное просвещение широким фронтом наступает против устоев старого общественного порядка; Вольтер все резче и резче атакует абсолютизм и церковь; из Фер-

нейского поместья блестящим фейерверком разлетались десятки памфлетов, разящие убийственной сатирой «темных людей», фанатизм и «гниющие устои «старого режима». И вместо того чтобы, как раньше, сочинять торжественные оды и послания в духе французского классицизма, Вольтер выступает теперь с «Орлеанской девственницей» («La Pucelle d'Orléans», 1755), направленной против одноименной героически-религиозной эпопеи Шаплена «Девственница», — ядовитая, циничная насмешка над всей средневековой феодальной Францией, догматами, учением о сверхъестественном мире, чудесах и т. п.; в ней же проскальзывают весьма прозрачные намеки на Людовика XV и мадам Помпадур. В целом поэма, однако, носит совершенно антиисторический характер. В ряде вещей, написанных в популярной тогда форме писем, диалогов, бесед Вольтер указывает на противоречия в Библии, на ее естественнонаучную несостоятельность, излагая эти свои мысли в более систематической форме в «Философском словаре» (1764). В 60-х же годах Вольтер выступает защитником жертв религиозной нетерпимости и в результате долголетней борьбы добивается пересмотра знаменитого процесса Каласа. (Калас был обвинен в убийстве сына и вследствие происков религиозных фанатиков подвергнут колесованию.) Вольтер пишет и ряд юридических и экономических трудов, а также дидактических и научно-популярных поэм («Естественный закон», «Поэма о Лиссабонской катастрофе»).

Но жанр, которым Вольтер владел с особым совершенством и который особенно подходил для пропаганды идей просвещения, была философская повесть. Она у него более реалистична, чем его трагедии, но менее реалистична, чем, например, произведения Лабрюйера или Лесажа. В ней также первое место занимает публицистическая проповедь просветительских идей, критика социальных условий и церкви, но в то же время она блещет остроумным, красочным изображением нравов и обычаев, причем автор прибегает большей частью к форме путешествия по экзотическим странам. Конечно, под всей этой экзотикой весьма недвусмысленно сквозит неприглядная действительность тогдашней Франции. Вольтер направляет стрелы своей иронии и сарказма на вполне реальные лица и события.

Вольтер оставил нам ряд крупных философских повестей. Лучшие из них: «Задиг» (1747), «Кандид» (1759), «Ингену» (1767) и написанные также в 1740—1760 годы повести: «Видение Бабука», «Принцесса Вавилонская», «Белый бык», «Микромегас» и др. Вместе с рядом более мелких повестей они были мощным орудием в борьбе просветителей против дворянства и церкви. Вольтер вообще блестяще владел французским языком, но в этих повестях он достиг высочайшего мастерства слога, изящного и в то же время доступного широкой публике.

Из философских повестей Вольтера наиболее характерна для его мировоззрения повесть «Кандид». Особенно интересны те главы романа, где описывается некое царство Эльдорадо, — царство, где все сделано из золота. Это — утопическое государство, в котором до некоторой степени осуществляются взгляды Вольтера на общество. Там молятся богу без попов, там нет судов и тюрем, нет гонений на инаковерующих, — это своего рода просвещенная монархия, как она мыслилась Вольтером.

В основном повесть эта направлена против философии оптимизма Лейбница, потому что эта философия, если истолковывать ее так, как ее толковал Вольтер, неизбежно приводит к фатализму, к отказу от борьбы: надо сложить руки и покорно ждать, что произойдет; Вольтер же был человеком действия и потому ополчается против этого мировоззрения. Учитель Панглос, сторонник этой философии, постепенно все больше и больше разочаровывается в ней и к концу романа по-иному трактует философию оптимизма.

Если Вольтер развенчивает в «Кандиде» философию оптимизма и резко критикует существующий политический строй, пригвозждая к позорному столбу религиозные предрассудки, то это ничуть не означает, что он сам приходит к беспросветному пессимизму. Нет, он приходит к заключению, что из всех житейских противоречий нас выведет труд. Панглос очутился в конце концов в Турции, где он следует советам старого турка, который говорит, что труд отгоняет от нас три зла — скуку, порок и нужду. Роман заканчивается фразой: «Нужно возделывать наш сад» (*il faut cultiver notre jardin*), то есть трудиться. Вольтер, таким образом, проповедует то же, что проповедовала вся передовая буржуазная литература того времени: отказ от праздного веселия дворянского общества и возвеличение труда. Только через труд возможно практическое построение буржуазного общества. Начало этой темы в развитии мировой литературы положили Дефо, Вольтер и др.; Гёте же гениальнейшим образом завершил ее, на определенном историческом этапе, в своем «Фаусте».

Подобные же мысли проводятся Вольтером в ряде других повестей, например в «Колен и Жано». Это — история двух мальчиков. Жано сделался праздным пустозвоном, ничему не научившимся и умеющим только тратить деньги; Колен обзавелся небольшим заводом, женился на дочери торговца и зажил «как следует», то есть деятельной жизнью. Жано разоряется. Все его семейство и он сам очутились у разбитого корыта. Он невежда и ни на что неспособен. А Колен — маленький трудолюбивый хозяйчик — процветает.

Вольтер был представителем Просвещения на том его этапе, когда третье сословие еще мало дифференцировалось. В последние

десятилетия его жизни противоречия внутри самого третьего сословия выступили ярче, и он не мог не почувствовать их. Если он и раньше недоверчиво относился к широким массам населения и отстранял их от пользования «благами» просвещения, то теперь это отрицательное отношение принимает более резкие формы. Атеизм и материализм, по его мнению, угрожают гибелью «государству и гражданину», и он борется с этой «опасностью» в ряде статей и памфлетов. Этим, а не личными столкновениями, объясняется его антипатия к Руссо как защитнику демократических низов; он осуждает даже Монтескье за его кокетничанье с республикой.

До самой своей смерти Вольтер защищал идеи веротерпимости и просвещения. Он всегда оставался яростным врагом церкви. Но природа его творчества была такова, что, являясь для того времени безусловно прогрессивным в борьбе против старых сил общества, его творчество было ограничено по сравнению даже с идеологией левого крыла третьего сословия.

ДИДРО

Если Вольтер был деистом, то другой крупнейший представитель французского Просвещения (уже на втором этапе его развития), Дени Дидро (Diderot, 1713—1784), уже открытый материалист и атеист.

Дидро родился в семье ножовщика; рано порвав с родителями, он нуждался всю жизнь. В 40-х годах он выступил с философскими сочинениями, по которым можно судить о его эволюции от деизма к материализму, и стал главой французских материалистов. Дидро оставил множество ценнейших эстетико-теоретических исследований, заложил основы французской буржуазной драмы и написал ряд романов, выдвигающих его на первое место среди реалистов в европейской литературе XVIII века.

В первых своих философских трудах (вольный перевод «Опыта о заслуге и добродетели» Шефтсбери, 1745, и «Философские мысли», 1746) Дидро находится еще под большим влиянием английских моралистов (в частности Шефтсбери), но затем он становится одним из виднейших представителей французского материализма XVIII века.

Большую историческую роль сыграла издававшаяся им «Энциклопедия». Это был первый систематический опыт переоценки всех ценностей под углом зрения прогрессивного буржуазного мировоззрения. Это мировоззрение, само собой разумеется, не было монолитным, и поэтому «Энциклопедия» не дает какой-нибудь единой методологии, одного законченного философского учения, но все же это несколько не умаляет ее

важности. В «Энциклопедии» французские просветители проповедуют и новую этику, и новую эстетику. На знаниях, науке и технике покоится мировоззрение энциклопедистов. Они выступают против средневековых предрассудков, против дворянства, церкви, монархии, религии, за свободу, за атеизм, за демократию, за республику.

Особенно последовательны были энциклопедисты в их борьбе с религией, значительно превосходя в этом отношении Вольтера: человеческая жизнь должна быть построена на началах точных наук, без всякой веры в потустороннее.

Дидро вел ожесточенную борьбу с официальной наукой, с государством, со всемогущим тогда духовенством. Некоторые из его соратников не выдерживали этой борьбы: из «Энциклопедии», например, ушел ближайший друг Дидро — знаменитый математик Даламбер. Вольтер уговаривал Дидро бежать в Россию, чтобы не быть сожженным на костре во Франции, но Дидро не поддавался унынию и с удивительной энергией закончил это грандиозное для того времени предприятие.

Как мы уже упоминали, в сочинениях Дидро находится в зачаточном состоянии много проблем, которые были развиты в XIX веке. Правда, Дидро в своих философских трудах не дошел до диалектики, оставаясь механистическим материалистом; но в художественных повестях он дал, как говорит Энгельс, высокие образцы диалектики.

Основное значение Дидро для литературы, и не только для французской, в его эстетико-теоретических работах. Эти его работы оказали огромное влияние на всю европейскую литературу, например на Лессинга, на молодого Шиллера и др.

Как в философии, так и в эстетике Дидро проделал эволюцию от идеализма к материализму. В статье «О прекрасном», написанной в 1751 году для «Энциклопедии», видны первые попытки преодоления метафизического подхода к эстетике. Являясь по преимуществу сводкой предыдущих эстетических систем, эта статья вслед за Шефтсбери и Гетчесоном еще идентифицирует добро и красоту. Начав с материалистического положения о том, что чувство красоты коренится в объективном мире, действительности, Дидро в дальнейшем, в поисках «всеобщего закона» прекрасного, скатывается к абстрактно-метафизическим позициям. Но от них он скоро снова переходит к материализму, ставит центральным вопросом эстетики реалистическое понимание искусства и призывает художника обратиться к природе, к правде жизни. «Природа, — пишет он, — первая модель искусства». «В любом уголке природы, на который вы ни взглянете, — в первобытном или культурном, бедном или богатом, в пустынном или населенном, — вы найдете два прекрасных качества: истину и гармонию». Художник должен

наблюдать и изучать действительность, должен проникнуть в сущность ее. «Великие поэты и драматурги — усердные зрители того, что совершается в мире моральном и физическом». Первая задача художника — понять обусловленность и связь вещей; он не должен ограничиваться отражением явлений природы, но добиваться раскрытия их причинной связи. Эти мысли получают свое развитие в ряде его трудов по эстетике, например в «Отрывочных мыслях о живописи, архитектуре, скульптуре и поэзии» («*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture etc.*», 1766), «Салонах» («*Salons*», 1796) и др. В этих работах Дидро разрушает эстетику классицизма как эстетику абсолютизма. Он, как воинствующий писатель третьего сословия, не мог удовлетвориться требованиями, считавшимися в первую очередь со вкусами придворного общества, — он, как мы видели, призывает к изучению жизни и действительности. «Прекрасное, — говорит он, — это жизнь». Но у него, как и у всех просветителей, этика и эстетика всегда идут рука об руку. Поскольку перед третьим сословием стояла задача, поучая, разрушить старую культуру абсолютистского общества, у Дидро категория красоты всегда сопровождается категорией буржуазной добродетели. Отсюда публицистический, морализирующий характер эстетики Дидро, и в этом отношении она имеет много общего с эстетикой английских философов типа Шефтсбери. Но в то время как у последнего сочетание категорий прекрасного и доброго и нравоучительные проповеди носили либерально-реформистский характер и имели своей целью сглаживание общественных противоречий, эстетика Дидро была направлена на революционную переделку общества. «О, какое благо получили бы люди, — пишет Дидро, — если бы все подражательные искусства посвятили себя одной общей цели и начали бы в один прекрасный день соревноваться с законами в том, чтобы заставить нас полюбить добродетель и возненавидеть порок! Это дело философа призвать их к этому, это его дело обратиться к поэту, художнику, музыканту и закричать им громко: люди гения, зачем одарило вас небо? И если он будет услышан, очень скоро образы разврата перестанут покрывать стены наших дворцов; наши голоса не будут более голосами преступлений, вкусы и нравы оздоровятся». Различие этих тенденций у Дидро и у Шефтсбери объясняется тем, что для французской буржуазии этой эпохи эстетика должна была служить орудием подготовки к революции, а для английской буржуазии революция была уже позади, и она продолжала пропаганду примирения с дворянством по образцу «славной революции» 1688 года.

Принципиальное значение имеет и данное Дидро теоретическое обоснование разграничения отдельных областей искусств, и в частности поэзии, от изобразительных искусств (в «Письме

о слепых», 1749). В этом отношении он также дал толчок всей дальнейшей буржуазной эстетике, между прочим эстетике Лессинга и Гёте. Дидро разрабатывал вопросы поэзии, живописи, скульптуры, музыки и т. п. Тем не менее, о чем бы он ни писал, на первом плане у него всегда стоят идеалы и эстетические требования третьего сословия. Так, например, известно, что классики сохранили триединство и в области живописи; Дидро — против этих правил, его восхищают живописцы третьего сословия — Шарден и Грез. Шарден, сын столяра, писал картины изумительной красоты и очарования. Сюжетами ему служили главным образом семейный быт, домашний уют, детские сценки и т. п. Его тематика вращалась вокруг жизни третьего сословия. Грез, сын кровельщика, писал сентиментальные, чувствительные картины, прославлявшие буржуазные добродетели, противопоставляя их испорченности высшего общества. Источник искусства, по мнению этих живописцев, как и по мнению Дидро, — природа и жизнь.

Конечно, в понимание реализма Дидро входит очень много элементов абстрактного, что яснее будет видно при конкретном анализе его произведений. Дидро стоит за действительность искусства; каждое художественное произведение должно иметь определенную направленность, а не быть просто пассивной фотографической копией действительности; каждая фигура должна быть целеустремленной, будь это в живописи, в литературе или в какой-либо другой отрасли художественного творчества.

«Всякое произведение скульптуры или живописи должно быть выражением великой максимы, уроком для зрителя, иначе оно будет немым». Если нет целеустремленности, проповеди добродетели, которая подводила бы зрителя вплотную к той действительности, которую хочет показать художник, то это произведение, говорит Дидро, окажется бесплодным. Задачи искусства Дидро определяет следующим образом: «Сделать добродетель приятной, порок — ненавистным, смешные стороны — выступающими, — вот намерение всякого честного человека, который берет перо, кисть или резец». Разделяя общие иллюзии третьего сословия о призвании его установить царство разума на земле, Дидро не создавал, конечно, что его идеалы и его теория искусства исторически ограничены.

Из этого краткого изложения эстетических взглядов Дидро явствует, какую огромную роль должны были играть в его теории искусства театр и драма. Дидро всегда и всюду стремится прежде всего поучать, проповедовать и убеждать. Даже чисто философские его сочинения построены в большинстве своем в форме диалога между автором и невидимым противником, с которым он спорит (см., например, «Разговор с Даламбе-

ром», «Сон Даламбера», 1769, и др. и повести: «Племянник Рамо», «Жак-фаталист») В своей драматургической теории он не только подытоживает весь долгий опыт французских драматургов XVII—XVIII веков, но поднимает проблему драматургии на огромную историческую высоту. Но для того, чтобы нагляднее определить место Дидро в развитии драмы, необходимо хотя бы вкратце ознакомиться с его предшественниками.

В начале XVIII века французский театр обогащается рядом крупных политических комедий молюеровской школы. Алэн Ренэ Леса́ж (Lesage, 1668—1747) возвышает комедию до степени «нравственной» пьесы. Борясь с классицизмом, он опирается в значительной степени на английскую литературу и дает в двух пьесах: «Криспэн — соперник своего господина» (1707) и «Тюркаре» (1708) зачатки серьезной общественной сатиры. В «Криспэне» традиционный комический слуга уступает место энергичному и ловкому выходцу из низов, стремящемуся стать господином положения. Это — прообраз Фигаро. Наряду с этим Леса́ж развешивает в «Криспэне» широкую картину нравов и общественных контрастов тогдашней Франции, особенно подчеркивая, в противоположность, например, абстрактно-логическим схемам Лабрюйера, социальную характеристику персонажей. Сатира на дворянство, финансовую буржуазию, ростовщичество и откупщиков особенно заострена в «Тюркаре». В разговоре Тюркаре с приказчиком разоблачается весь этот мир лжи, обмана, погони за наживой. Однако у Леса́жа эта сатира смягчается тем, что отрицательные типы изображаются как комические фигуры, вызывающие безобидный смех. Господину Тюркаре противопоставляется плебей Фронтен, пробивающий себе дорогу хитростью и энергией. Мораль пьесы сводится в конце концов к требованию дать и плебею дорогу для завоевания, если это требуется, и нечистыми средствами, места под солнцем. Аналогичные тенденции проводит и современник Леса́жа — Дюфрени (Dufresny, 1648—1724). Крупным представителем буржуазной комедии XVIII века является и Пьер Мари́во (Marivaux, 1688—1763). В споре о превосходстве древних или новых писателей, разгоревшемся в конце XVII века во французской литературе, Мариво стоял на стороне современности. Находясь под влиянием английских буржуазных писателей, он тем не менее интересуется прежде всего психологическим анализом любовных переживаний в ущерб общественной сатире и развитию действия («Двойная неверность», 1723, «Завещание», 1736, «Ложные признания», 1737, и др.). Кроме комедий с любовной интригой, Мариво писал также и философские комедии («Остров рабов», 1725; «Остров разума», 1727) и мещанские драмы («Мать-наперсница», 1735), используя сцену для пропаганды буржуазных идей; причем вопрос о сословных и классовых про-

творениях всегда получает у Мариво осторожно разумную, примиренческую трактовку. И не только социальные контрасты, даже любовные конфликты изображены с меньшей силой, нежели у Расина. Мариво интересен именно тем, что он является писателем переходного периода от классицизма к буржуазной драме Дидро.

Более резко, чем у Мариво, протест против дворянства и «старого режима» виден у Филиппа Дестуша (Destouches, 1680—1754), сделавшего попытку возродить серьезную комедию характеров по образцу английской сентиментальной комедии. Однако и в его пьесах («Женатый философ», 1727, «Нерешительный», 1713), даже в лучшей из них, «Гордец» («Le Glorieux», 1723), социальная сатира на дворянство слишком завуалирована морализирующим сентиментальным пафосом.

Наконец, все эти стремления воссоздать «серьезный» драматический жанр, одобренные сентиментальной чувствительностью, подытоживаются и получают свое наивысшее выражение в «слезливой комедии» (comédie larmoyante) Нивель де-ла Шоссэ (Nivelle de la Chaussée, 1692—1754), своего рода непосредственного предшественника Дидро. Шоссэ уже определенно подчеркивает воспитательное значение драмы, сознательно выступает против классицизма и рококо, возводит в идеал человека третьего сословия и бичует «сверхцивилизацию» своего времени, дворянство и его культуру, а также пороки буржуазии. При этом Шоссэ также широко использовал идеи английских писателей-моралистов, но, изгоняя из своей «комедии» все комическое, он не смог освободиться от искусственной схематичности характеров и добивался своей моральной цели путем чисто внешних средств и грубых эффектов.

Все эти поиски драмы, которая соответствовала бы эстетическим и политическим потребностям французских просветителей, получили свое теоретически законченное выражение в работах Дидро. В «Разговорах о побочном сыне» (1757) и «Рассуждении о драматической поэзии» (1759) он устанавливает различие между «комическим», «серьезным» и «трагическим» жанрами и обосновывает «равноправие» буржуазной драмы. Центральный вопрос его работ — это вопрос о новом герое, под которым он подразумевает самого обыкновенного человека третьего сословия, с его горестями и радостями, интересами и переживаниями. Ни трагедия, ни комедия в старом их понимании не удовлетворяют его. «Трагедия имеет своим объектом публичные катастрофы и страдания великих людей, комедия — смешное и порочное». Дидро берет у комедии ее близость к жизни и простым людям, а у трагедии — изображение страданий. Этот средний между комедией и трагедией жанр он предлагает называть «серьезным жанром», цель которого — показывать «доб-

родетель и обязанности людей». Только живописуя судьбы обыкновенного человека с его реальными интересами, драма в состоянии выполнить свою великую задачу; только тогда она станет подлинной «школой добродетели», когда зритель увидит на сцене самого себя, свой собственный характер, обстоятельства своей собственной жизни. «Тогда, — пишет Дидро, — злой возмутится против несправедливостей, которые он делает... и будет негодовать против человека, обладающего его собственным характером. Впечатление получено: оно остается в нас помимо нашей воли, и злой выходит из театра менее расположенным делать зло, чем если бы его пожурил строгий и суровый оратор».

Если драма должна изображать реальную жизнь, то и принцип ее построения необходимо установить в соответствии с этим коренным требованием. И действительно, Дидро уделяет огромное внимание (особенно в замечательном своем «Парадоксе об актере», 1776) как теории драмы, так и всей технике ее конструкции, вплоть до мельчайших деталей игры актера; он выступает против условных приемов изображения характеров по принципу контрастов; характеры должны быть различны, по его мнению, но не контрастны, иначе это приведет к искусственности. «Сколько раз случалось, — пишет Дидро, — что контраст требовал одной сцены, а правдивость фабулы — другой». «Контраст же характеров и положений или же контраст интересов между собой... встречается каждую минуту». Поэтому «противопоставьте положения характерам, интерес — интересу. Пусть один не сможет достичь своей цели без того, чтобы не разбить замысел другого».

Дидро выдвигает свое основное требование: «Надо, чтобы положения сделались сегодня главным объектом изображения, а характеры — только побочным». Утверждая этот принцип построения драмы, Дидро в его обосновании исходит все время из своего главного положения, что театр должен быть «школой добродетели». Драма «положений» сможет выполнить, по его мнению, это задание лучше, чем драма «характеров», ибо, рассуждает он, «если хоть немного характер преувеличен, зритель может сказать себе — это не я, но он не может скрыть от себя, что положение, которое он видит перед собой на сцене, его положение, он не может не узнать круг своих обязанностей. Надо, чтобы он безусловно прилагал к себе то, что он слышит».

Противопоставление характера положениям являлось в тогдашней исторической обстановке определенным протестом против классицизма, изображавшего характер независимо от положений. В противоположность идеалистическому пониманию характера в духе картезианской философии и вразрез с трактовкой его в плане учения о прирожденных идеях — Дидро настаи-

вал на том, что характер формируют причины социального порядка. По существу, это противопоставление было значительным поворотом в сторону реализма, ибо Дидро требовал показа повседневных отношений в их постоянно меняющейся обстановке, в сложных и противоречивых столкновениях различных интересов. «Каждый день формируются новые положения, — говорит он, — ничего не может быть более неизвестного для нас, как положения, и ничто не должно нас более интересовать, чем они». Таким образом, определяя задачи драмы как воспитание нравов, Дидро хотел осуществить это воспитание через показ реальных условий жизни, воздействующих на характер человека.

Но это требование, несмотря на его безусловно прогрессивный и реалистический характер в сравнении с драмой классицизма и рококо, составляет тем не менее слабое место в концепции Дидро. В нем же коренится и главное противоречие реализма Дидро: показ взаимодействия социальной среды и характера идет явно в ущерб художественной правде и всесторонне глубокому анализу личности. Стремясь дать типичные обстоятельства, Дидро недооценивает значение типичного характера; давая реалистические положения, воздействующие на характер, он превращает героя в рупор просветительских идей. Это противоречие не представляет собой какой-то «технический» вопрос драмы, а вытекает из противоречий мировоззрения Дидро, — да и не только одного Дидро, но и, пожалуй, в той или иной степени, всех просветителей. Мы наблюдали его при характеристике английского реализма XVIII века, мы его увидим и при анализе реализма Лессинга, молодого Шиллера и других, хотя Лессинг в своей «Гамбургской драматургии» идет уже дальше Дидро и ставит вопрос именно о создании реалистического характера. Просветительская литература того времени, в лице крупнейших ее представителей, беспощадно обличая среду и общество, неизбежно должна была заняться отвлеченной деklamацией при указании выхода из социальных противоречий, поскольку они признавались этими представителями; ибо «положительный мир» этих реалистов мог быть только тем же «царством разума», иллюзорность осуществления которого вскрывалась все ярче, по мере того как буржуазия осуществляла свое господство на практике.

Это противоречие ярко вскрылось и в художественной практике самого Дидро. В двух драмах: «Побочный сын» («Fils naturel», 1757) и «Отец семейства» («Père de famille», 1758), где он пытается практически обосновать свою теорию, он так и не сумел осуществить свои требования до конца. Тема первой пьесы — преодоление Дорвалем любви к невесте своего друга, Розалин. Дорваль подвергается многочисленным испытаниям, и хотя обстоятельства складываются таким образом, что добродетель

тель его часто находится под угрозой, он остается непоколебим. и стойкость его получает достойную награду. Драма изобилует моральными сентенциями: Розалия заявляет, что добродетель для нее дороже жизни, а Дорваль — что нет ничего прискорбнее сознания совершенного дурного поступка.

«Отец семейства», написанный годом позже, должен был практически разрешить ряд вопросов, оставшихся без ответа в предыдущей драме. Прежде всего, сама идея формулирована гораздо конкретнее и ближе к жизни: «Счастье, происхождение, воспитание, обязанности отцов по отношению к детям и детей по отношению к родителям, женитьба, безбрачие, — все, что входит в круг ведения отца семьи, приведено в этих диалогах» — так пишет Дидро в своих рассуждениях о «серьезной комедии». Понятно, во все эти семейные конфликты вкладывается широкий общественный и политический смысл.

В «Отце семейства» симпатии автора явно на стороне протестующего сына. Но как же разрешает этот конфликт Дидро? Добродетель опять-таки торжествует: отец соглашается на брак, когда выясняется, что девушка — из «хорошей семьи», а сын снова возвращается к прежней покорности.

Дидро старался придать этой драме и большую динамичность. В то время как в «Побочном сыне» все внимание сосредоточено на борьбе высоконравственного Дорваля с самим собой, в «Отце семейства» изображается столкновение двух интересов и вводятся расширяющие тематику и характеристику среды эпизоды, персонажи и детали. Несмотря на блестящее сценическое мастерство отдельных явлений и картин, Дидро не удалось создание реалистических образов; конфликты разрешаются внешними средствами, проповедью добродетели и слезливо-сентиментальным пафосом. Хотя его теория драмы также страдает противоречиями, она все же значительно опередила его художественную практику. Но это не помешало драмам Дидро сыграть огромную роль в развитии французского и европейского буржуазного театра. Их ярко выраженный поучительный тон, их подчеркнутая чувствительность, важное место, уделяемое изображению среды, — все это было для того времени выдающимся прогрессивным явлением. Именно эти качества обеспечивали театру Дидро успех его у зрителей третьего сословия властно требовавших показа живых людей и реальных отношений взамен героев придворного общества и возвышенной патетики их страстей.

Как в драме, так и в области французского буржуазного романа (причем в художественном отношении романы его значительно выше драм) Дидро завершает определенную ступень развития.

На рубеже XVII и XVIII веков появляются знаменитые романы Леса́жа, который, начав с подражания испанской литературе, стал затем одним из крупнейших и оригинальнейших представителей французского реалистического романа. Правда, Леса́ж еще не совсем освободился от традиций классицизма. Так, например, в своем «Хромом бесе» («Le diable boiteux», 1707) он сочетает типичную тематику и приемы испанского плутовского романа с изображением персонажей согласно классическим «характерам» Лабрюйера. Несмотря на испанский антураж, несмотря на то, что действие происходит в Мадриде, где бес Асмодей снимает крыши с домов и показывает скрывающуюся под ними жизнь, этот Мадрид попросту современный Леса́жу Париж. В обработке 1726 года автор значительно расширил и заострил элементы сатиры на «старый режим».

«Хромой бес» по своей социальной направленности приближается к охарактеризованной выше комедии Леса́жа «Криспэн». Крупнейший его роман «Жиль Блаз» («Gil Blas de Santillane», 19 книг, 1715—1735) напоминает комедию «Тюркаре». В «Жиль Блазе», сыгравшем огромную роль в развитии европейского реалистического романа (припомним влияние его хотя бы на Фильдинга), сюжет также обработан в духе испанского плутовского романа; при этом автор использовал еще целый ряд итальянских и французских источников, создав грандиозную, набросанную живыми мазками, картину Франции его времени. Первая и вторая части изображают быт низших и средних классов; третья — резкая сатира на высший свет эпохи регентства; четвертая же, напротив, несколько идеализирует правящие круги. На этом пестром фоне показана история приключений и растущего благополучия Жиль Блаза, ловкого пройдохи, сумевшего благодаря уму, энергии и терпению выбиться «в люди» и после ряда неудач закончить свой бурный житейский путь в качестве состоятельного человека и счастливого супруга.

«Жиль Блаз» — первый крупный реалистический роман во Франции XVIII века, уже открыто разрушающий композицию классического романа, разбивающий его строгую форму и дающий вместо нее серию мелких картин и отдельных эпизодов. В нем мы не найдем еще углубленного анализа характеров; реализм его довольно абстрактен и не охватывает противоречий социальных явлений во всей их сложности. «Жиль Блаз» — значительный, но все же только первый шаг в истории французского реалистического романа.

Этот жанр продолжает Мари́во. После очерков из жизни современного ему общества, образцом для которых ему служили английские нравоучительные повести, Мари́во издает два журнала («Неимуший философ», 1727, «Кабинет философа»,

1734), а затем пишет два больших романа: «Марианна» («*Marianne*», 1731—1741) и «Удачливый крестьянин» («*Le paysan parvenu*», 1735—1736); содержание их опять-таки составляет история выходца из низов, добившегося богатства. Но обработка этой темы уже значительно отличается от обработки ее Лесажем. Нет ни традиций плутовского романа, ни испанского колорита, — это подлинно реалистическая картина жизни различных классов французского общества, без всяких экзотических прикрас. И — что составляет главное достоинство романа — Мариво дает уже тонкий психологический анализ поведения и переживаний действующих лиц. Жизнерадостность «удачливого крестьянина» Жакоба, его гибкость, беззастенчивость и неразборчивость в отношении средств для достижения цели в некоторой степени напоминают бальзаковского Растиньяка. Да и в показе мелкого люда, мещанства Парижа, видна уже большая целеустремленность, чем у Лесажа.

Мариво был ярким пропагандистом английской буржуазной литературы во Франции. Еще большим поклонником ее явился аббат Прево (*Prévost d'Exiles*, 1697—1763), переводчик «Памелы» и «Клариссы» Ричардсона. Он написал ряд многотомных романов («*Mémoires d'un homme de qualité*», 1728—1731; «*Le Doyen de Killerine*», 1735, и др.), изобилующих нравоучительными проповедями и слезливым пафосом, чередующимся с мрачной фантастикой и душераздирающей мелодрамой. Эти романы не возвышаются до реализма Мариво, но и они — особенно лучший из них «Манон Леско» («*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*», 1731), являющийся одной из частей вышеназванной серии романов «*Mémoires d'un homme de qualité*», внесли свою долю в дело разрушения классического и становления реалистического романа.

Мы видели, что у Лесажа, Мариво и Прево социальный момент играет уже значительную роль; с выступлением же мощной фаланги просветителей буржуазный роман полностью превращается в такое же грозное орудие борьбы за эмансипацию, как и буржуазная драма. Решающий поворот наступает с появлением философских повестей Вольтера: чисто любовная тематика и бытовые картинки уступают место пропаганде идей просвещения. Широкие социальные полотна, мало связанные между собой эпизоды, многотомность уступают место четкой композиции; круг действующих лиц ограничивается, доходя иногда даже до двух; ограничивается и объем вещи, причем сюжет философской повести нередко разворачивается в форме диалога. Эта повесть находится в тесной связи с другими вещами аналогичного характера, — например, со столь излюбленными просветителями «рассуждениями», «письмами» и т. п. Наряду с Вольтером, и

еще до него, большое влияние на выработку жанра философской повести оказывал своими «Персидскими письмами» (1721) Монтескье, подвергавший режим Людовика XIV и Людовика XV резкой критике с точки зрения либерального дворянства. Своего углубления и высшего развития этот жанр достигает в творчестве того же Дидро.

Дидро оставил множество мелких и три крупные повести: «Монахиня» (*La Religieuse*), написана в 1760, напечатана в 1796 году), «Племянник Рамо» («*Le Neveu de Rameau*», написан в 1762—1773, напечатан — «*texte authentique*» — в 1821 году) и «Жак-фаталист» («*Jacques le Fataliste*», написан в 1773, напечатан в 1796 году). Первая повесть содержит письма молодой девушки, отданной против ее воли в монастырь; описание ее жизни беспощадно осуждает монастырский режим с его растлевающим влиянием на всех соприкасающихся с ним; повесть давала превосходный материал для антирелигиозной пропаганды просветителей. «Жак-фаталист» — серия любовных историй, развертывающихся на фоне комических приключений господина и его слуги, из которых первый является убежденным сторонником свободы воли, второй же верит в судьбу. Но самой интересной и наиболее реалистической из всех повестей Дидро является «Племянник Рамо».

Рамо — авантюрист, пройдомец, но в то же время и необыкновенно умный человек. Историки литературы утверждают, что он существовал в действительности и был племянником известного музыканта и что Дидро срисовал его с натуры. Но нас интересует не эта биографическая деталь, а значение «Племянника Рамо» как социальной и художественной повести. В чем ценность этой повести, написанной в форме диалога между философом и Рамо? Устами Рамо Дидро остроумно, откровенно, почти цинично вскрывает тогдашние социальные противоречия. С точки зрения официального общества, дворянского и буржуазного, Рамо представитель «низкого сознания», то есть «испорченных» низов. Он является как бы воплощением всего отрицательного в этом разлагающемся старом и нарастающем новом, капиталистическом обществе, с его нищетой, развалом семейных устоев, презрением к морали «порядочных» людей.

Рамо попросту заявляет: «Тяжело быть нищим, когда есть столько богатых дураков, на счет которых можно жить». Крадут финансисты, богатеи, коммерсанты, банкиры, а мы лишь помогаем им возвратить часть награбленного. «Только дураки и лентяи позволяют обижать себя, сами никого не обижая, и это отлично... Надо только уметь верно попадать в цель, иметь верный глазомер».

Рамо, этот представитель низов, на собственном опыте обездоленного человека убедился в двойственности буржуазного

прогресса, в относительности «добра» и «зла», и потому не колеблясь сбрасывает маску лицемерия и благородства, служащую официальному обществу для прикрытия самого низменного своекорыстия.

В «Племяннике Рамо» проявляется глубокое понимание исторической диалектики развития. Вот почему и Гегель, и Маркс, и Энгельс неоднократно возвращаются в своих сочинениях к этому произведению и цитируют его; Энгельс называет его шедевром диалектики в художественном произведении.

Философские повести Дидро в смысле широты охвата действительности, разнообразия типов и обрисовки деталей уступают романам английских реалистов XVIII века или даже Лесажу и Мариво, но по остроте анализа общественных противоречий и показа их Дидро далеко превосходит названных писателей. Реализм Дидро более абстрактен, более рассудочен, но в то же время и более непримирим и революционен, чем, например, реализм английских просветителей, обращавших главное свое внимание на практическую деятельность буржуазии. Это отличие опять-таки объясняется разницей исторических задач, стоявших тогда перед третьим сословием Франции и Англии.

Дидро в противоположность Вольтеру бедствовал почти всю свою жизнь. Незадолго до смерти он стал получать пособие от Екатерины II, с которой, как известно, находился в дружеской переписке. Он даже приезжал в Петербург. Екатерина внимательно выслушивала остроумные проекты Дидро, но скептически отнеслась к его планам уничтожить роскошь при дворе, с тем чтобы обратить освободившиеся средства на нужды народа. Единственная ее помощь Дидро заключалась в покупке его библиотеки, причем она оставила эту библиотеку у него же и выплачивала ему определенное жалование за заведывание ею. «Просвещенной» императрице, уверявшей западноевропейских просветителей, что в России царит полная веротерпимость и свобода, удалось ввести в заблуждение не только Вольтера, но и Дидро.

БОМАРШЕ

Уже «Криспэн» и «Тюркаре» Лесажа ясно показывают, как комедия в XVIII веке становится постепенно политическим орудием борьбы третьего сословия с абсолютизмом и как излюбленной темой театра делается изображение человека из низов, добывающегося богатства и высокого положения в обществе своими талантами, энергией и изворотливостью. Гениальнейшего своего завершения эта политическая комедия достигла накануне Французской революции в творчестве Пьера Огюстена Карона Бомарше (Beaumarchais, 1732—1799), автора известной трилогии о Фигаро.

Бомарше — писатель той части третьего сословия, перед которой развитие капиталистических отношений во второй половине XVIII века во Франции открыло широкие возможности для возвышения. У Бомарше есть свои идеалы морали. Основа человеческой добродетели — по Бомарше — борьба, инициатива и энергия. Его философия — это апология кипучей деятельности. Фигаро, основной герой творений Бомарше, выражает эту философию в следующих словах: «Люди, которые ничего не умеют сделать из ничего, — никогда ничего не добьются и сами ничего не стоят». В соответствии с этими задачами стоят и названные «моральные» принципы. Для Бомарше важнее всего умение найти выход из всякого положения, какими средствами — безразлично.

Сама жизнь Бомарше — великолепный сюжет для романа. В сущности, Бомарше — это Фигаро, а Фигаро — это Бомарше. Бомарше, как и Фигаро, не брезгует ничем для достижения своей цели. Он ни в коем случае не защищал «старого режима», но это ему не мешало пользоваться покровительством представителей этого режима. Бомарше был сыном бедного часовщика и сам начал свою карьеру часовщиком. Первый его успех связан с изобретенным им усовершенствованием часового механизма. Академия наук выдала ему за это изобретение премию, но потом некий Лепот стал оспаривать авторское право Бомарше. Бомарше не сдался и добился своего. Эта борьба сделала его имя известным в широких кругах населения и завоевала ему симпатии третьего сословия. Бедняк, добившийся миллионного состояния, и плебей, достигший дворянского звания, — таков жизненный путь Бомарше.

Бомарше дал яркую картину восхождения подобных ему людей, — восхождения, столь характерного для тогдашнего этапа в развитии буржуазии. Во время процесса по поводу своего изобретения Бомарше получает место преподавателя музыки у дочерей Людовика XV; он использует связи с придворными дамами, между прочим со знаменитой мадам Помпадур, для достижения своей цели. Вскоре он с головой погружается во всякие финансовые спекуляции и приобретает миллионное состояние. Путь его к богатству не был усеян розами, — постоянные ссоры с аристократами доводили его иногда до тюрьмы, и тогда он умело пользовался своим положением для борьбы со старым привилегированным обществом.

Особенно характерна одна страница его биографии. Его покровитель, крупный финансист Пари Дювернэ, завещал Бомарше громадные деньги (Бомарше был компаньоном Дювернэ). Наследники Дювернэ не только отказались выплатить ему следующее, но и обвинили его в подделке завещания. В первой ин-

станции Бомарше выиграл дело, во второй — проиграл. Перед разбором дела он, согласно «обычаю» того времени, посетил своих судей и сделал подарки жене главного докладчика, госпоже Гезман. Когда процесс был решен не в его пользу, жена Гезмана вернула ему все подарки, за исключением пятнадцати луидоров. Бомарше, разобидевшись, написал четыре памфлета, знаменитые «Мемуары» (1774—1778), где он страстно защищает права третьего сословия, разоблачает законодательство старой Франции и вскрывает язвы старого режима, то есть высказывает затаенные мысли всего третьего сословия. Эти произведения, облеченные в блестящую публицистическую форму, имели крупный успех. Король и аристократы читали их и смеялись, не понимая их политического значения. Зато прекрасно поняла их смысл буржуазия, симпатии которой вызвал к себе Бомарше.

В 1774 году судебное разбирательство закончилось; судья Гезман был смещен, а жена его получила «большой выговор»; в 1778 году Бомарше выиграл дело с наследниками Дюверне. По всему этому мы можем судить, с какой энергией и настойчивостью он защищал свои интересы.

В эти годы Бомарше приобретает неслыханное влияние при дворе, где на него возлагают ответственные миссии и где он принимает участие в интригах дипломатического характера. Но даже и эти предприятия авантюрного характера имели крупное политическое значение. Когда колонии в Северной Америке восстали в знаменитой войне за независимость против Англии, то Бомарше снабжал инсургентов порохом, оружием, съестными припасами, на судах какой-то таинственной фирмы переправляя все это в Америку.

Но стоило Бомарше добиться громадного состояния и выстроить себе роскошный дворец в Париже, как он отказался от своих политических идеалов. Для него богатство было превыше всего, и при наступлении проповедуемой им революции он очень быстро оказался в лагере ее противников.

Бомарше не сразу создал свою знаменитую трилогию. Сначала он очень рьяно выступал против политической комедии, следуя по стопам Дидро и сочиняя серьезные драмы и слезливые пьесы. Главная ценность его ранних произведений — это борьба с классицизмом. Бомарше требует приближения театра к жизни, к действительности, он сторонник реализма. Характерно, например, такое его высказывание в этюде по поводу «серьезного жанра»: «В трагедии всегда все огромно: страсти всегда необузданны, преступления жестоки и так же далеки от природы, как чужды нашим нравам». Он выступает против дворянской классицистической драмы и отвергает античные сюжеты. Бомарше пишет: «Эдип, Иокаста, Федра, Орест и целый ряд других внушают мне гораздо менее интереса, чем ужаса». «Быть

принесенным в жертву пассивным, слепым орудиям Тьмы или фантазии богов» — ему совершенно не улыбается, ибо это в корне противоречит его политическим установкам.

Он пишет дальше: «Какое дело мне, мирному подданному монархического государства XVIII века, до революции в Афинах или в Риме? Какой, поистине, интерес может представлять для меня смерть пелопоннесского тирана или принесение в жертву царевны в Авлиде? Во всем этом не может быть для меня решительно ничего, из чего можно было бы извлечь какую-нибудь мораль, ибо что такое мораль? Это плодотворный результат и личное приложение размышлений, которые исторгает у нас событие». И дальше: «Настоящий сердечный интерес, подлинная связь может рождаться только у человека к человеку, но не у человека к королю».

Правда, эти требования не новы, — их выдвигал еще Дидро; ново тут только то, что Бомарше особенно подчеркнул активную роль человека в переделке общества. В этот же период Бомарше написал две драмы: «Евгения» (1767) и «Два друга» (1770). Обе они носят явные следы влияния Дидро. В них Бомарше разделяет еще буржуазные взгляды на добродетель: нравоведениями можно исправить все. От драм Дидро эти драмы отличаются большей конкретностью; ведь для Бомарше важнее всего не отвлеченная мораль, а завоевание жизни любыми средствами.

Но вскоре Бомарше меняет свое отношение к политической комедии и к комедии вообще; он предъявляет к ней новые требования и по существу переделывает теорию Мольера. Он прежде всего утверждает, что жизнь маленьких людей не всегда смешна, а, наоборот, чрезвычайно поучительна. «Цель этой новой комедии, — пишет Бомарше в предисловии к «Женитьбе Фигаро», — проложить новую дорогу в искусстве комедии, первый, а может быть и единственный закон которого — забавлять, поучая».

«Забавлять, поучая», становится его знаменем и тогда, когда он приступает к своей трилогии: «Севильский цирюльник, или тщетная предосторожность» («Le barbier de Séville», 1775), «Безумный день, или женитьба Фигаро» («Le mariage de Figaro», 1784) и «Новый Тартюф, или преступная мать» («La Mère coupable ou l'autre Tartuffe», 1792).

Фигаро — это сам Бомарше; та же бедность и низкое происхождение, та же ненависть к дворянству, тот же стимул к жизни — борьба и интрига, и главные средства в этой борьбе — ум и изворотливость. Внешне он маскирует свои цели под остроумием и иронией.

Символ веры Фигаро выражен в его словах, обращенных к графу Альмавиве: «Потому только, что вы знатный вельможа,

вы считаете себя великим гением. Высокое происхождение, богатство, знатность могут хоть кому вскружить голову. Что же вы совершили для получения стольких благ? Дали себе труд родиться — и только. Во всем остальном вы — очень обыкновенный человек. Я же, чорт возьми, бедняк, затерянный в серой толпе, которому пришлось развернуть столько знаний и сообразительности для поддержания лишь своего существования, сколько за целое столетие не было затрачено их по всем управлениям Испании, и вы хотите еще бороться со мною!» Тут вся история не только Фигаро, но и Бомарше.

В «Севильском цирюльнике» Фигаро, еще в роли слуги, помогает Альмавиве жениться на Розине. Пока он как будто бы действует в интересах графа, но уже и тут готовится к схватке с ним как с представителем «старого режима», уже и тут плетей проявляет свое превосходство над аристократом, ибо в его активе огромный жизненный опыт, который он умело использует. Благодаря этому опыту Фигаро всегда господин положения. Несмотря на его житейскую мудрость, судьба немало потрепала его: Фигаро был и ветеринаром, и поэтом, и драматургом, и цирюльником, и хирургом, и аптекарем, и т. п. В «Севильском цирюльнике» он выступает как удачливый интриган и проповедует типичную для парвеню мораль, отвергающую незблемые буржуазные каноны. Когда Розина замечает ему, что подслушивать нехорошо, Фигаро отвечает: «Подслушивать нехорошо? А между тем нет лучшего средства, если желаешь что-нибудь узнать». Фигаро прекрасно знает, в чем движущая сила, и говорит Альмавиве: «Золото, боже мой, золото, — да ведь это нерв великой интриги!» И приобретение золота делается целью его жизни.

Во второй части трилогии, в «Женитьбе Фигаро», идет уже настоящая борьба между слугой, то есть представителем третьего сословия, и Альмавивой, представителем дворянства. Альмавива покушается на Сюзанну, невесту Фигаро, и перед Фигаро стоит задача разбить планы всемогущего графа, имеющего право первой ночи. Фигаро это удается путем сложного сплетения хитростей и обманов. Фигаро сейчас уже не считается больше со старыми привилегиями Альмавивы. Теперь для него люди делятся только на две группы, и он высказывает эту «новую философию» в следующих словах: «Люди мешают мне в моих делах, и я мщу им, расстраивая их собственные. Так все делают. Остается и нам проделать то же самое. Да как же и может быть иначе? Перед вами толпа, каждому хочется добежать первому, спешат, теснятся, толкаются, опрокидывают друг друга; поспевай, кто может, — остальных раздавят. Так уж искони ведется!» Конечно, Фигаро не хочется быть раздавленным, и он сам давит других.

В пьесе есть еще много других монологов Фигаро, показывающих, что Бомарше прекрасно разбирался в новом укладе жизни, и представляющих в той или иной форме критику «старого режима». Например, он говорит о политике: «Заняться политикой — это значит притворяться незнающим того, что всем известно, и знающим то, чего никто не знает; понимающим то, чего никто не понимает, и неслышащим того, что все слышат; но главное — притвориться, что можешь все сверх своих сил, что скрываешь великий секрет, когда на самом деле и скрывать-то нечего; запереться в кабинете и чинить там перья; казаться глубокомысленным, когда ты пуст и глуп; плохо ли, хорошо ли, разыгрывать собой особу; множить шпионов и поддерживать изменников... стараясь оправдать низость средств значительностью цели, — вот и вся политика».

Остроумна речь Фигаро о цензуре. Цензура «старого режима» беспощадно подавляла всякий намек на новый образ мыслей. Недаром и Вольтеру, и Дидро, и Бомарше приходилось прибегать к «эзоповскому» языку, не называть вещи своими именами, а предоставлять читателю догадываться о них. Фигаро заявляет: «Если только я не буду писать ни об авторитете, ни о культе, ни о политике, ни о морали, ни о людях, имеющих вес, ни об опере, ни о других спектаклях, ни о лицах, которые имеют отношение к чему-либо, — то я могу свободно печататься под наблюдением двух или трех цензоров».

Обе комедии изобилуют колкими афоризмами и блестящими изречениями, переходившими потом из уст в уста и сделавшимися лозунгами, которыми оперировали при критике старого режима («Если от слуги требовать честности, то много ли найдется вельмож, достойных стать лакеями?» и т. п.).

Бомарше не ограничивается отдельными меткими замечаниями, он обобщает детали, и в этом ценность его политических комедий. При этом Бомарше не только высмеивает, но иногда, как, например, в «Женитьбе Фигаро», дает — по образцу Мольера — и трагические коллизии. Комедии Бомарше отличаются ярко выраженной политической направленностью. Возьмите, например, сцену суда в «Женитьбе Фигаро». Сколько сарказма скрывается под внешним комизмом положения, — сарказма, подтачивающего устои «старого режима»!

Мало того, — Бомарше в предисловиях к комедиям устанавливает определенные политические и моральные тенденции. Так, в предисловии к «Женитьбе Фигаро» он пишет: «Вот это мораль: развратный господин, ради своих прихотей предающий позору все, что подвластно ему... кончает подобно Альмавиве, делаясь посмешищем своих слуг».

В комедиях Бомарше ясно обнаруживается предстоящий крах «старого режима». Правда, большинство аристократического об-

щества Франции не уловило этого, и сама Мария-Антуанетта играла в придворных спектаклях роль Сюзанны. Но Людовик XVI понимал, что здесь кроется что-то неладное, и говорил, что постановка этих вещей равносильна разрушению Бастилии, а позднее Наполеон говорил, что в день первого представления «Женитьбы Фигаро» революция уже началась.

Несмотря на определенное значение «Севильского цирюльника» и «Женитьбы Фигаро» в подготовке Первой французской революции, сам Бомарше был далек от будущих якобинцев. Для него революция сводилась к устранению старых оков и предоставлению возможности свободного развития для индивида в буржуазном понимании.

Для характеристики Бомарше чрезвычайно интересна его опера «Тарар» (1787), музыку к которой написал Сальери. Она интересна именно потому, что составляет определенное звено в эволюции Бомарше вправо. Сюжет ее вращается вокруг борьбы короля Атара с солдатом Тараром; действие происходит на каком-то острове. Король невероятно жесток, солдат — воплощение добродетели. В этой вещи проявляется стремление Бомарше набросить покрывало экзотики и фантастики на основную проблему, стоявшую перед третьим сословием во Франции, — проблему власти. Солдат Тарар побеждает, и народ выбирает его королем. Сам Тарар говорит о себе: «Воспитанный среди солдат, я не имею славных предков, но я имею вместо них победу в сотнях сражений». Бомарше ни во что не ставит высокое происхождение и подчеркивает, что Тарар, имеющий большие военные заслуги, достоин быть во главе государства. Не менее типично для Бомарше то, что, когда победивший народ хочет убить короля, Тарар решительно выступает против этого. Он обращается к толпе и говорит: «Стойте, солдаты! Кто вам дал это право?.. Кучка строптивых мятежников будет решать судьбу государства!.. Ваше ли дело судить владык? Или вы забыли, солдаты, узурпирующие власть, что уважение к королю есть первая обязанность?» И только после того как Атар кончает жизнь самоубийством, Тарар соглашается занять престол, оплакав предварительно кончину несчастного короля.

Итак, мы видим, что Бомарше, бывший плебей, достигший общественных вершин, боится смелых революционных выводов. Конечно, нужно уничтожить сословные привилегии, но при этом не доводить дела до того, чтобы народные массы сами устанавливали власть.

Эта эволюция его взглядов еще нагляднее проявляется в третьей части трилогии: «Новый Тартюф, или преступная мать». Здесь Альмавива и Фигаро — уже старики, и тут повторяется та же ситуация, что и в «Тартюфе» Мольера. Фигаро продолжает служить у графской четы. У графа взрослая

дочь. В мирную семью втирается новое лицо — Бежарс, вымогатель и мошенник. Он хочет обманным путем добиться руки дочери Альмавивы и Розины, и кто разоблачает всю эту историю? — Фигаро!

Фигаро выводит на чистую воду проделки Бежарса и указывает на них родителям. Когда Альмавива, который к этому времени лишился своего блестящего положения и сочувствует либеральным идеям, предлагает ему вознаграждение за услуги, Фигаро отвечает, как преданный слуга, что ему ничего не нужно: «Я хочу умереть около графа». Так Бомарше от резкой критики дворянства перешел к примирению с ним из боязни перед плебейской революцией.

РУССО

Проблески понимания двойственного характера буржуазного прогресса намечаются уже у Дидро, особенно в его последних повестях. Так, например, в «Прибавлении к путешествию Бугэнвилля» («Le Supplément au voyage Bougainville», 1772) он воспекает (уже после выхода в свет знаменитых работ Руссо) естественное состояние людей, природу и восстает против «сверхцивилизации», порождающей новые несправедливости. Дидро особенно резко подчеркивает в этом произведении противоречия между естественной моралью и моралью общества «старого режима» во Франции (обращение старика на острове Таити к путешественникам — белым). Отдельные подобные этим мысли встречаются и у других современных ему французских писателей. Но систематизированное, обоснованное и законченное выражение эти тенденции получили в философских, политических и художественных произведениях Жан Жака Руссо (Rousseau, 1712—1778).

Руссо родился в Женеве в семье часовщика. Почти в течение всей своей жизни он был бездомным скитальцем. То он жил у своих друзей и поклонников, то служил у богачей в качестве секретаря или учителя, — одним словом, это было типичное существование полуголодного разночинца, мелкобуржуазного интеллигента.

В истории общественной мысли и в истории литературы Руссо прежде всего относится к тем просветителям, которые уже апологетически не защищали буржуазный прогресс, как это делали ранние просветители и энциклопедисты. Руссо принадлежал к тем группам третьего сословия, которые разорялись в процессе концентрации производства и уничтожения ремесла.

Просветители XVIII века видели в третьем сословии только «граждан», интересы которых во всем совпадают. Но эти «граждане» вскоре подразделились на «буржуа» и «пролетариев», а

«гражданское общество» превратилось в капиталистическое. Правда, этот процесс относится к несколько более позднему периоду, но все же и в рядах просветителей до Французской революции наблюдалась известная дифференциация. Чем ближе к революции, тем больше напоминают о себе широкие народные массы. Руссо, как писатель плебейских слоев третьего сословия, уже не ограничивается требованием равенства в области политических прав, но распространяет это требование и на имущественные отношения. Это движение низов вызвало то литературное направление, которое во Франции получило название сентиментализма (руссоизма). Связанные еще с просветительским движением (см. например «Общественный договор» Руссо), писатели-сентименталисты, однако, резко критикуют не только феодально-абсолютистский строй, но и складывающуюся новую капиталистическую «цивилизацию», буржуазный «прогресс», тяжесть которого обрушилась прежде всего на эксплуатируемые слои третьего сословия. В материализме энциклопедистов и их учении о гармонии личности и общества Руссо и его последователи видят философию эгоизма и частного интереса, равнодушного к страданиям угнетаемых низов. Отсюда противопоставление руссоистами «разуму» — чувства, любви к простому народу, — любви, коренящейся, якобы, в душе человека, независимо от законов разума и действительной, материальной жизни. Руссо отвергает механистический материализм энциклопедистов и деизм Вольтера и считает источником своей теории какую-то особую силу, божество.

В материализме энциклопедистов и в мировоззрении даже таких последовательных революционно-демократических писателей, как Дидро или Лессинг, наблюдались, несомненно, глубокие противоречия, которые не могли быть разрешены на почве буржуазного общества. Руссо особенно критиковал созерцательную сторону механистического материализма и подчеркивал действительное отношение человека к действительности и ее переделке. Но он, как идеалист, обособляет эту сторону человеческой деятельности, превращая ее в самостоятельные законы духа, которые должны содействовать преобразованию мира, независимо от причинности, в духе руссоистских идеалов морали и религии.

У Руссо резкая критика абсолютизма переплеталась с не менее резкой критикой нарождающегося капиталистического общества; но когда речь шла о положительных идеалах, на первый план выступали утопические и даже консервативно-патриархальные теории. Руссо не смог также разрешить противоречий, содержащихся в учении энциклопедистов. Все же, несмотря на указанные недостатки, он был в политическом отношении одним из самых последовательных радикалов и демократов в ве-

ликой плеяде французских просветителей XVIII века, и Гейне не был уж так неправ, когда писал: «Максимилиан Робеспьер был не что иное, как рука Жан Жака Руссо, кровавая рука, вытащившая из недр времени тело, душу которого создал Руссо».

В 1749 году Дижонская академия объявила конкурс сочинений на тему: «Содействовало ли возрождение наук и искусства очищению нравов». Руссо немедленно написал работу (1750) под этим же названием, где излагает свои взгляды на цивилизацию и на нравственное развитие общества. Он чрезвычайно резко критикует современный ему социальный строй, и во всей работе лейтмотивом звучит получившее громадную популярность положение: «Все выходит чистым из рук творца, все портится в руках человека». Отсюда Руссо выводит, что естественное состояние выше цивилизованного. Он говорит, что, несмотря на совершенствование наук и искусств, люди становятся все хуже и хуже.

На первом месте Руссо ставит правду и нравственность и требует от науки, чтобы она преследовала исключительно нравственные цели. Иначе, говорит он, «наука совершенно бесполезна»; и он выдвигает лозунг: долой науку, если она служит во вред человеку.

Цивилизация порождает туеядство и роскошь. Всюду царствует ложь. Воспитание детей — ложное воспитание, и Руссо видит спасение человечества в возвращении к естественному состоянию, к лоно природы. Руссо убежден в превосходстве патриархальных народов на первой ступени их культурного развития в сравнении с современным цивилизованным человечеством. Он противопоставляет чистоту нравов так называемых варваров в начале нашей эры «испорченному», «цивилизованному» Риму и постоянно возводит в идеал народы, стоящие на полуварварской стадии развития.

Не надо, конечно, полагать, что Руссо требовал полного уничтожения науки и цивилизации. Он хотел лишь реорганизации науки в духе его теорий. Ошибочно было бы также думать, что Руссо за уничтожение городов и культуры; он находил, что нужно реформировать весь общественно-политический строй и тогда уничтожатся все несообразности и несправедливости современной цивилизации.

Но у самого Руссо очень много неясностей в мировоззрении. Положительных указаний о переделке будущего у него нет, и основная его заслуга в отрицании, в том, что он вскрыл противоречия прогнившего старого и растущего нового общества.

В 1753 году та же Дижонская академия выдвинула другую тему: «Как произошло неравенство между людьми, и оправдывается ли оно естественными законами». В ответ на это появилась знаменитая работа Руссо: «Рассуждение о происхождении

и причинах неравенства между людьми» (1755). Это — та работа, которую Энгельс расценивал как высокий образец диалектики.

В этом замечательном произведении Руссо очень подробно разбирает вопрос об образовании государства и частной собственности и о развитии человеческого общества вообще. Первая часть этого труда дает картину первобытного общества. Это своего рода первобытный коммунизм, получающий у Руссо довольно фантастическую окраску. «От природы люди так же равны, как и звери. Как же произошло между ними неравенство?» Руссо устанавливает три этапа образования неравенства между людьми: первый этап — кто-то огородил клочок земли и сказал: «Это мое». И этот человек был создателем частной собственности и гражданского общества. Затем пришлось делить всю землю, появились богатые и бедные, — тут начинается второй этап. Богатым нужно было защищать свою собственность, и они предложили бедным объединиться, будто бы для общей защиты. Для этого они установили законы, но эти законы превратились в обман, в орудия подавления свободы. Наконец, наступает третий этап: переход законной власти в произвольную. Государство уничтожает естественную свободу, устанавливает неравенство, узаконивает насилие в угоду богачам, а бедных обрекает на труд и нищету. Вот каким образом произошло общество господ и рабов.

Эта теория, собственно говоря, не нова: Руссо здесь развивает мысль, высказанную другими просветителями, в частности Локком и Гоббсом, которые утверждали, что первобытное состояние человечества служит исходным пунктом исторического развития. Нова здесь страстная форма защиты этой идеи и особенно выводы, делаемые из нее, — выводы, очень опасные для имущих классов. Если Гоббс говорил, что самое опасное — это народ, «грубый, но коварный парнишка», то Руссо все свои надежды возлагает на этого «коварного парнишку», который должен уничтожить неравенство и тиранию.

В следующей работе «Общественный договор, или принципы государственного права» («Contrat Social», 1762) он устанавливает идеал нового общественного строя. Эта работа послужила канонам для левой демократии — ремесленников, крестьян и будущих якобинцев — и открывается следующим знаменитым изречением: «Человек рождается на свет свободным, а между тем он везде в оковах». Здесь Руссо развивает свою теорию образования государства. Он показывает, как происходит объединение свободных индивидов, как государство должно защищать личность и собственность каждого своего члена и как в то же время каждый человек, повинаясь власти главы государства, должен оставаться свободным, а не превращаться в раба, как

это произошло в новейшей истории. Основная мысль всего сочинения Руссо состоит в том, что верховная власть в государстве принадлежит народу. Верховный правитель есть только коллективное тело народа, то есть сам народ. Образцом для Руссо послужила греческая демократическая республика. Она же являлась впоследствии идеалом и для якобинцев.

Итак, Руссо, беря индивида исходной точкой при образовании общества, требовал тем не менее, чтобы каждый член этого общества подчинялся большинству. Если чьи-либо стремления расходятся с выгодами общества, то они отвергаются; если же член общества продолжает настаивать на них, то его нужно заставить повиноваться путем насилия, вплоть до смертной казни. Общественная организация «принуждает его быть свободным».

Руссо устанавливает и государственную религию для своего общественного строя. Согласно Руссо, как мы говорили, миром управляет некое высшее существо. И это положение поддерживалось якобинцами во время революции. Робеспьер был рьяным почитателем верховного существа и установил особую форму служения ему.

Вот в основном политическое учение Руссо, весьма типичное для левого просветителя. Как и все буржуазные просветители, Руссо считает личные интересы индивида отправной точкой всякого общественного развития и общественной организации и рассматривает буржуа как существо политическое, как гражданина прежде всего. Истинная сфера существования этого буржуа — государство, всеобщие гражданские интересы.

Перед третьим сословием стояла задача беспощадного разрушения феодального общества, и эта историческая задача требовала прежде всего сплочения его рядов, железной дисциплины и внимания к общегражданским интересам. У Руссо эта черта выступает в наиболее резкой, демократической своей форме.

Весьма важны педагогические воззрения Руссо, изложенные им главным образом в книге «Эмиль, или о воспитании» («Emile», 1762). Руссо, снова защищая преимущество естественного состояния перед цивилизованным, попутно подвергает жестокой критике праздную, паразитическую жизнь высшего общества своего времени. Он требует, чтобы воспитание ребенка следовало законам природы, и стоит за развитие здоровых инстинктов и чувств; он указывает на вред постоянного сидения за книгой и придает огромное значение физическому воспитанию. Руссо говорит о необходимости приучить ребенка к самостоятельности, к работе и заявляет, что первой книгой для чтения должен быть «Робинзон Крузо» — книга, воспитывающая любовь к труду. Он выдвигает ремесло как обязательный предмет обучения; каждый человек должен уметь физически рабо-

тать, быть полезным членом общества. В истории педагогик Руссо является создателем теории «свободного воспитания». Таким образом, в его системе воспитания много прогрессивного, давшего толчок дальнейшему развитию педагогической мысли. Но в то же время немало противоречивого и утопического.

Руссо как мыслитель и художник чрезвычайно яркая фигура не только во французской, но и в европейской литературе. Он самый выдающийся представитель сентиментализма; для него важнее всего чувства и природа. Его романы посвящены борьбе за искренность и непосредственность; они преисполнены чувствительности, прекраснотуши, изобилуют лирическими излияниями и восторженными тирадами. Излюбленная форма его романа — интимные письма.

В соответствии со своей критикой рационализма, «царства разума» и гармонии личности и общества Руссо и писатели-сентименталисты, — выражая в основном стремления левых слоев третьего сословия к освобождению личности от феодальных оков и нового угнетения капиталистическим «прогрессом», — выдвигают вместе с культом свободной индивидуальности («гений» в движении «бури и натиска») и требование отказа от рационалистических, нормативных законов в литературе и искусстве. Английский сентименталист Э. Юнг объявляет всякие поэтические правила «ходулями для хромых», а писатели «бури и натиска» провозглашают абсолютную свободу творчества от всяческих канонных. Подробнее мы это рассматривали при анализе творчества английских сентименталистов (Стерна, Юнга и др.); к этому же вопросу мы вернемся при характеристике движения «бури и натиска» в Германии. Сентиментализм, переносящий центр тяжести со всестороннего охвата действительности на интимные переживания, должен был изменить и характер рационалистически-просветительского реализма. В сентиментализме строго логическая форма произведения с его реальными ситуациями все больше разрушается лирическим самоанализом. В соответствии с этим у сентименталистов преобладают романы писем, исповеди, дневники и т. д.

Крупнейшее произведение европейского сентиментализма, оказавшее исключительное влияние на литературу других стран и особенно на движение «бури и натиска» в Германии, это — «Новая Элоиза» Руссо («Nouvelle Héloïse», 1760). Этот роман означает полную победу сентиментализма над классицизмом и рококо. В нем рассказывается история любви учителя Сен Прек своей ученице Юлии, дочери богатого аристократа д'Этанж. Отец против соединения влюбленных. Первая часть романа — страстный гимн свободной любви, проповедь разрушения всех сословных преград. Тут борются предрассудки и чувства, куль-

тура и природа. Ясно, на чьей стороне автор. В дальнейшем Юлия подчиняется требованиям отца. Сен Пре выгоняют, и Юлия выходит замуж за богача Вольмара.

Во второй части изображается патриархальная жизнь в деревне у Вольмаров, тихий семейный очаг, дивные картины швейцарской природы, живописуемые Руссо с неслыханным для того времени мастерством. Сен Пре приезжает к супругам в гости, и Вольмар, знающий о прежних отношениях его к Юлии, спокойно оставляет их вдвоем, а сам уезжает. Но мораль остается ненарушимой: Сен Пре уважает традиции, и Юлия остается верной женой до смерти (она делается жертвой материнского долга).

«Новая Элоиза» и даваемое в ней решение общественных и сердечных конфликтов очень характерны для Руссо. Любовь Сен Пре к Юлии приходит в столкновение с «законами» общества; эти законы требуют отречения от собственного счастья. Вторая часть должна была показать выход из этих противоречий, и Руссо преодолевает их в культе нравственной семейной жизни на лоне природы, супружеской верности, разумного воспитания детей и облагораживающей дружбы. Но эта часть обладает меньшей художественной убедительностью, и поэтому более действительной, пожалуй, оказалась первая часть с ее страстным протестом против неравенства и сословных предрассудков.

Огромный толчок к развитию сентиментальной литературы в Европе дала именно первая часть романа с ее пессимизмом и культом больного сердца. Отражением ее явились хотя бы «Страдания молодого Вертера» Гёте — роман, написанный приблизительно в духе этой первой части.

Очень важным документом для уяснения мировоззрения и характера Руссо является его «Исповедь» («Confessions»), опубликованная уже после смерти автора (1781—1788); она не имеет ничего общего с обычной мемуарной литературой, а является исповедью в буквальном смысле слова, обнаруживающей перед читателем самые интимные переживания мятущейся, измученной души. Субъективизм этой вещи, мягкая лирика и музыкальность слога, игнорирующего всякие правила, оказали громадное влияние на развитие романтической литературы XIX века.

У Руссо, как мы видим, очень много противоречий, много утопических идей и предрассудков. Но вместе с тем он наиболее радикальный из всех французских просветителей. Он был плембеем, и в отличие от Вольтера он не довольствовался исправлением старого общества, «ремонт» его структуры, а стремился реорганизовать его сверху донизу, положив в его основу социальное равенство и справедливость. Если многие из идеалов Руссо были неосуществимы, если он отдал дань исторической и

классовой ограниченности эпохи, то все же не надо забывать, что для того времени творчество его было наиболее радикальным из всего созданного писателями Просвещения.

Сентиментальный роман Руссо, культ чувства и природы, вообще идеи «руссоизма» получили широкое распространение в дореволюционной французской литературе. Наиболее талантливым последователем этого направления был Жан Анри Бернарден де Сен Пьер (Bernardin de St. Pierre, 1737—1814). В «Путешествии на Иль де Франс» (1773) он протестует против рабства негров и в четырехтомных «Этюдах природы» (1784—1788) экстатически восхищается природой. Лучшее его произведение, обеспечившее ему мировую известность, это — идиллия «Поль и Виргиния» («Paul et Virginie», 1788), показывающая неиспорченных современной цивилизацией людей. Красота и ясность слога этой идиллии служат предвозвестниками назревающего во французской литературе нового возрождения античности. Действие развертывается на фоне тропического пейзажа, девственных лесов, бушующего моря, урагана и т. д. Бернарден де Сен Пьер, как и Руссо, мечтает о «золотом веке» и противопоставляет чистоту детей природы испорченности высших кругов общества.

Из крупных драматургов-сентименталистов Франции до Первой французской революции необходимо назвать Луи Себастьяна Мерсье (Mercier, 1740—1814), приверженца Руссо и продолжателя мещанской драмы Дидро. В своем теоретическом сочинении: «О театре, или новый опыт о драматургическом искусстве» (1773) Мерсье выдвинул знаменитый лозунг: «расширяйте искусство». Если Дидро был создателем «мещанской» драмы и призывал к изучению жизни третьего сословия, то Мерсье — сторонник социальной драмы и призывает к изучению и изображению жизни «четвертого сословия». В «Опыте» он критикует гораздо резче, чем Дидро, классическую драму, как неудовлетворяющую запросам современности и вкусам массового зрителя. Мерсье различает своих героев не по сословиям, а по тому, богаты они или бедны, труженики или бездельники, причем к последним он относит не только дворянство, но и крупную буржуазию, к первым же — ремесленников, крестьян и вообще низшие, наиболее эксплуатируемые слои общества. На их горестях и радостях Мерсье и останавливает наше внимание. «На каком основании мы стали бы пренебрегать крестьянами и их простыми честными нравами? Ремесленник имеет еще больше права на внимание. Чему только среди них не научиться: сколько разнообразия вносят в интерес этого изучения, хотя на первый взгляд очень однообразного, челноки, молотки, весы, наугольники, квадраты и ножницы!» Этой страстной защитой прав «четвертого сословия» проникнуто шестна-

дцать пьес Мерсье — с 1769 по 1780 год («Ужасник», 1775, «Неимущий», 1772, «Ложный друг», 1772, «Судья», «Беглец» и др.). Кроме драм, он написал еще несколько романов, где он в духе Руссо изображает прелести деревенской жизни («Деревенский житель», 1779) и нападает на дворянско-буржуазную цивилизацию. Так, в утопическом романе «2440 год» (1770) он живописует идеал будущего государства, где господствуют всеобщее равенство и коммунизм. Но мелкий буржуа Мерсье так же, как и будущие якобинцы, не отвергал самого принципа частной собственности, возражая лишь против неравного распределения материальных благ. Роман этот, так же как и многие из его пьес, был запрещен в дореволюционной Франции; запрещено было и лучшее его произведение, единственное, обеспечившее ему почетное место во французской реалистической литературе XVIII века, — двенадцатитомное (в полном издании) собрание его социально-бытовых и сатирических очерков «Картина Парижа» («Tableau de Paris», 1782—1789), ценнейший литературный документ об общественной жизни старого Парижа.

Близок к Мерсье Ретиф де-ла Бретон (Restif de la Bretonne, 1734—1806). В целом ряде своих длинных романов («Развращенный крестьянин», 1776; «Развращенная крестьянка», 1779; «Жизнь моего отца», 1788, и мн. др.) он ищет нравственный идеал чистоты способом «от противного», обнажая все язвы разлагающегося старого мира, разворачивая всю его грязь и без стеснения выставляя ее напоказ. Его сочинения имеют главным образом историко-культурное значение как картины нравов французского общества до революции.

Уже менее связан с идеями руссоизма ряд других писателей дореволюционной Франции. Тут можно отметить Шодерло де Лакло (Choderlos de Laclos). Его роман в письмах «Опасные связи» («Liaisons dangereuses», 1782) показывает до мельчайших изгибов и извивов разложение французской аристократии накануне революции. Шодерло де Лакло, этот мастер фривольного романа, как и Мерсье, стал видным деятелем Французской революции. Таким же видным (жирондистским) деятелем стал и другой писатель, Луве де Кувре (Louvét de Couvray, 1760—1797), автор всемирно-известных «Приключений кавалера Фоблаза» (1787—1789). Этот роман, написанный Луве в молодости, лишен всякого обличительного характера; его успех зиждился на эротической фабуле, нередко переходящей в порнографию. Огромная популярность этой вещи, как и эротических стихов Эвариста де Парни (Parny, 1753—1814), воспевающих эпикурейскую жизнь парижского высшего света, свидетельствует о настроениях и нравах, царивших в обществе в последние дни «старого режима».

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПЕРВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Еще Дидро в своих «Салонах» считал, что художник третьего сословия может найти идеал красоты в античном искусстве. «Мне кажется, — пишет он, — что нужно изучать античность для того, чтобы научиться видеть природу». В ближайшие десятилетия до 1789 года во французской, да и в других европейских литературах (особенно в итальянской и немецкой) все усиливается новое понимание античности и подготавливается мощное движение буржуазно-демократического революционного классицизма, который стал господствующим стилем искусства не только в эпоху революции и не только во Франции, но и далеко за пределами данной страны и данного времени. Крупнейшими теоретическими предвозвестниками его в Германии сделали Винкельман и Лессинг, во Франции — художники Вьен, Луи Давид и др.

Французский революционно-демократический классицизм конца XVIII века обладает рядом внешне формальных общих черт с классицизмом XVII века, но эти сходные черты имеют различные социальные функции. Если, например, взять одну из основных особенностей классицизма — абстрактное изображение типов, полное пренебрежение к индивидуальности, то в классицизме XVII века эта тенденция направлена как против дворянской Фронды, так и против буржуазной свободы; в классицизме же XVIII века она устремлена против интересов отдельного буржуа, во имя общегражданских интересов. В ожесточенной борьбе с феодализмом, как мы уже указывали, требовалось прежде всего единство, дисциплина, мужественные бойцы. Буржуазное общество для своего утверждения нуждалось в героическом, хотя оно в обычном состоянии характеризуется трусливым эгоизмом своих членов, — в «классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии». ¹⁵

Маркс, у которого взята приведенная цитата, гениально вскрыл социальную роль покровов античности, которые набрасывались на лозунги Французской революции. «Как раз тогда, — пишет он в «Восемнадцатом брюмера», — когда люди, повидимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое, — как раз в такие эпохи революционных кризисов они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы и в освященном древностью наряде, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории... Ка-

милл Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен Жюст, Наполеон, — герои, равно как партии и масса старой Французской революции, — в римском костюме и с римскими фразами осуществили дело своего времени, — они освободили от феодальных уз и возвели здание современного буржуазного общества. Революционеры разбили феодальную землю на части и скосили выросшие на ней феодальные головы». ¹⁶ Говоря об отличии революции XIX века от предыдущих, Маркс замечает: «В этих революциях (XVII—XVIII веков — Ф. Ш.) заклинание мертвых служило для возвеличения новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы преувеличить значение данной задачи в фантазии, а не для того, чтобы увильнуть от ее разрешения на практике, — для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы носиться с ее призраком». ¹⁷ Вот эту роль «преувеличения значения данной задачи в фантазии», роль обуздания и политического воспитания буржуазии и взял на себя революционный классицизм.

Античная тематика пропитывала все искусство революционной эпохи — от речей членов Конвента до названий секций Якобинского клуба, от триумфальной арки для встречи победных батальонов до музыкальных инструментов. Античность же заполняет и литературные произведения, созданные революцией. С некоторыми изменениями классицизм продолжался и при Наполеоне в виде так называемого стиля «империи» (ампир). Этот стиль, в особенности в области архитектуры, получил широчайшее распространение во всей Европе, не исключая и стран «Священного союза»; он отличался строгостью, суровостью, стройными колоннами дворцов, которые своей торжественностью должны были импонировать народу и символизировать военную мощь буржуазной монархии.

В области живописи сентиментально-мещанская тематика Шардена и Греза уступает место гражданским идеалам революции, выраженным в строгих античных линиях в творчестве, например, лучшего художника того времени Луи Давида («Клятва Горациев», «Брут» и др.). В античные формы облекались и грандиозные революционные празднества, ради которых воздвигались гигантские арки и трибуны, организовывались хоры и мощные народные манифестации. Апогея своего эти празднества достигли в период господства якобинцев. Целая армия революционных художников, поэтов и музыкантов, с Луи Давидом во главе, обслуживала их своими произведениями.

Насквозь классической была в основном и художественная литература. Тенденции классицизма, как уже было отмечено выше, проявлялись еще за несколько десятилетий до 1789 года (например, «Спартак» Сорена, 1760; трагедии Лемьера, Лагарпа, Латуша, Люси и др.); с того же времени новый

классицизм господствует почти безраздельно. Самый талантливый поэт этой эпохи, Андре Шенье, формулировал задачи поэзии следующим образом: «В классическую эпоху и нравы, и законы, и тысячи других причин делали те счастливые века более благоприятными для изящных искусств; ну, что же, душа везде ведь одна; у мысли есть крылья — полетим на них к заветным образцам». Далее он предлагает облекать современные идеи в античные формы: «Чтобы изобразить нашу идею, позаимствуем у древних краски, зажжем наши факелы у их политического огня и создадим на новые мысли античные стихи». Этот лозунг — «создать на новые мысли античные стихи» — стал программным для поэтов революции.

Литература Первой французской революции прежде всего поражает своей массовостью и широтой охвата литературных жанров, от классической драмы и торжественной оды до страстного художественного памфлета, зажигательной революционной песни, создаваемой нередко самим народом, — песни, под звуки которой революционные войска отправлялись в поход против армий будущего Священного союза. Но прежде чем перейти к характеристике массовой политической поэзии, необходимо остановиться на тех крупных поэтах, творчество которых преимущественно связано с революцией; это — Лебрэн, Андре и Мари Жозеф Шенье.

Понс Дени Экушар Лебрэн (Lebrun, 1729—1807), известный также под именем Лебрэн-Пиндара, пришел к революции уже сложившимся поэтом и считается «учителем» братьев Шенье. Его раннее творчество — оды, дифирамбы, эпиграммы — носит еще придворный характер, но с началом революции он сразу же переходит на ее сторону и сочиняет ряд классических гимнов в честь народа и свободы. Большинство его стихов написано «на случай»; в них он призывает массы к мести угнетателям, проклинает тиранов-королей. Будучи писателем с чрезвычайно неустойчивыми политическими взглядами, он отдал свою лиру сперва на службу королю, затем умеренным республиканцам, затем якобинцам, жирондистам и, наконец, Наполеону. Особенной известностью пользовались его оды во время господства якобинцев, когда он резко выступал против церкви и в торжественных стихах воспевал «верховное существо». Казни Марии Антуанетты он посвятил едкие эпиграммы. Большой страстностью напоена его лирика в тревожные 1792—1793 годы, когда революционная Франция находилась под угрозой интервенции. Стихотворения Лебрэна, разбросанные по газетам и сборникам и собранные в его полном собрании сочинений (1811), как и стихотворения большинства революционных поэтов того времени, отличаются горячим пафосом и дышат ненавистью к реакции, но крайне отвлечены там, где они пытаются изобразить какие-

то перспективы дальнейшего общественного развития. Лебрэн оказал значительное влияние на последующую французскую революционную лирику, в частности на творчество Беранже.

Андре Шенье (Chénier, 1762—1794), крупнейший поэт эпохи революции, родился в Константинополе в семье дипломата и ребенком был привезен в Париж. Первые его классические оды, посвященные свободе, были написаны еще до революции. В 1787—1790 годы он был секретарем французского посланника в Лондоне. Переворот он принял сочувственно, в духе умеренно-либеральных кругов. По возвращении в Париж Андре Шенье вступил в «Общество 1789 года», с энтузиазмом прославлял Генеральные штаты, третье сословие, разрушение Бастилии и завоевание свободы и был провозглашен «национальным поэтом». Он написал несколько од («Конвенту», «Брут» и др.), которые послужили образцами классического творчества. Но уже первые массовые выступления парижских ремесленников и бедноты вызывают в нем опасения, и в ряде статей в «Журналь де Пари» он выступает против углубления революции, особенно ополчаясь на якобинцев. Окончательно он разочаровывается в революции после штурма Тюильри и разоружения швейцарской гвардии короля 10 августа 1792 года. О своих настроениях в эту пору он пишет немецкому писателю Виланду: «Что я делаю в революции? Ничего, слава богу, абсолютно ничего. Это то, чего я ожидал с самого начала, зная уже, что время революций не для прямых и непоколебимых в своих принципах людей, которые не хотят ни возглавлять партий, ни следовать за ними и которые ненавидят всякие интриги». Во время процесса над Людовиком XVI он пытался произнести речь в его оправдание; после казни короля он предается полному пессимизму, переселяется в Версаль и умолкает. Насколько сильна и непоколебима была тогда его ненависть к революции — свидетельствует его стихотворение «Шарлотта Кордэ», в котором воспевается кинжал убийцы Марата. Шенье, замешанный в контрреволюционном заговоре, был арестован и посажен в тюрьму Сен-Лазар. Здесь он прославляет заключенных аристократок («Молодая пленница»). За два дня до падения Робеспьера он был обезглавлен.

В политическом отношении Андре Шенье выражает настроения французских либеральных кругов, которые сначала восприняли революцию сочувственно, но с ужасом отшатнулись от нее, когда она перешла за рамки, поставленные ей жирондистами. При жизни поэтом было опубликовано всего несколько вещей. В больших своих поэмах — «Гермес», «Америка» и ряде других, оставшихся большей частью незаконченными, Андре Шенье, следуя примеру Лукреция, пытается дать историю мироздания и

человеческого общества, используя при этом огромный арсенал знаний буржуазного просвещения. Его стихотворения отличаются строго классической формой, написаны античными ямбами и «свободным» размером александрийского стиха; он слагает гимны красоте человеческого тела и житейским наслаждениям и рисует очаровательные картины французского пейзажа. В эту тематику в начале революции врывается восхищение свободой, уступившее затем место горечи, которую он старался скрыть под маской античного стойка.

Популярность и слава Андре Шенье достигли своего апогея в эпоху расцвета романтизма, когда консервативные романтики вроде Шатобриана, де Вийи или Сент Бева выдвигали его смерть в качестве обвинения против революции и считали его одним из своих предшественников. Пушкин, посвятивший ему стихотворение («Андре Шенье», 1825), гораздо правильнее оценил место Андре Шенье в истории французской литературы, говоря: «Французские критики имеют свое понятие о романтизме. Они относят к нему все произведения, носящие в себе печать уныния или мечтательности... Таким образом, Андре Шенье, поэт, напитанный древностью, коего даже недостатки происходят от желания дать французскому языку формы греческого стихосложения, попал у них в романтические поэты».

Более радикален Мари Жозеф Шенье (1764—1811), брат Андре, являвшийся, особенно в области драмы, крупнейшим представителем революционного классицизма. Его философские и художественные воззрения сложились под большим влиянием Вольтера. Не обладая выдающимся поэтическим талантом Андре Шенье, он зато сыграл огромную роль в борьбе с абсолютизмом, дворянством и церковью. Именно с ним связана в значительной степени история французской драмы эпохи революции. Постановка его классической трагедии «Карл IX, или Варфоломеевская ночь» (4 ноября 1789 года) вылилась в большое политическое и театральное событие. Написанная в 1787 году, трагедия Шенье была запрещена цензурой. Пьеса эта, отвергающая любовную тематику, насыщена гражданским пафосом и была по существу первой новой вещью, вокруг которой разгорелась ожесточенная борьба всех партий. Вообще драма во время революции привлекала особое внимание общества. Многочисленные парижские театры перестраивались. Драматурги создавали огромное количество новых пьес, по вопросам театральной политики высказывались крупнейшие деятели революции, о театре нередко велись споры и дискуссии в законодательных органах, не говоря уже о печати. Театр сделался тогда той трибуной пропаганды революционных идей и гражданских добродетелей, о которой так много писали и мечтали лучшие просветители XVIII века. Ставились не только современные авторы, но

использовалось и то классическое наследство, которое по тем или иным мотивам было созвучно задачам революции (например «Фигаро» Бомарше, «Смерть Цезаря» и «Брут» Вольтера, «Гораций» Корнеля и др.). На постановке «Карла IX» Мари Жозефа Шенье присутствовал Мирабо и другие вожди буржуазной революции. Дантон отзывался следующим образом об этой трагедии: «Фигаро убил дворянство; Карл IX убьет королевскую власть». Камилл Демулен громко воскликнул: «Эта пьеса больше содействует нашему делу, чем октябрьские дни». Аристократия же и другие правые элементы устроили обструкцию и обвиняли автора в антихудожественности и вульгарности.

За этой первой драмой Мари Жозефа Шенье последовали вскоре «Генрих VIII» (1791), «Калас», «Кай Гракх» (1792) и «Фенелон» (1793). Разделяя сперва взгляды либеральных конституционалистов, Шенье примкнул затем к республиканцам, перешел к правому крылу якобинцев, был выбран в Конвент и голосовал за казнь короля. Начиная с 1789 года он пишет множество гимнов по случаю всех революционных торжеств; к этой его деятельности мы еще вернемся ниже. Однако, будучи якобинцем и даже членом Конвента, он не скрывал своих симпатий к изгнанным жирондистам. Тем временем его брат всецело погружается в контрреволюцию, его же самого подозревают, и не без оснований, в модерантизме. В сентябре 1793 года его исключают из состава членов Комитета по народному образованию; трагедии его «Кай Гракх» и «Фенелон» были заподозрены в политической умеренности, а «Тимолон» был запрещен к постановке; тогда же Робеспьер отстраняет его как поэта от участия в революционном празднестве, назначенном на 10 термидора под руководством Луи Давида. С этого времени он с озлоблением относится к якобинцам и приветствует термидорианский переворот одой: «Привет тебе, девятое термидора, день избавления!» Мари Жозеф Шенье, так же как и Лебрэн и Давид, перешел к жирондистам, затем к Наполеону, при котором он сделался членом Французского института и генеральным инспектором по просвещению. С этой должности он был смещен за свое «Послание к Вольтеру» (1806), где классик и просветитель ополчается против реакционного романтизма и примирения Наполеона с церковью.

Кроме Лебрэна и братьев Шенье в эпоху революции выдвинулись еще многие поэты и драматурги; в художественном отношении они стоят ниже названных трех, но все же и их творчество, особенно поэтов-якобинцев, представляет большой исторический и политический интерес. К сожалению, это творчество до сих пор не только не изучено, но даже не собрано. Поскольку мы имели возможность ознакомиться с ним по первоисточникам, оно показывает, что установившийся давным-давно взгляд на ли-

трату Французской революции как на художественно малоценную и нестоящую внимания исследователя не соответствует действительности. Есть, однако, одна вещь, которую никто не оспаривает, а именно — что лучшими литературными документами этой революции являются массовые песни. Создание этих песен приурочено почти исключительно к празднествам, организации которых принимали участие поэты, музыканты, драматурги, ораторы и живописцы. Уже в поэзии, посвященной открытию Генеральных штатов в 1789 году, с удивительной яркостью отражается борьба третьего сословия как против дворянства и церкви, так и внутри самого этого сословия. Но особый взрыв поэтического творчества вызвали победа революции и «праздник федерации» (14 июля 1790 года) — период, когда все противники старого режима были еще охвачены общим энтузиазмом. К этому времени относится и создание знаменитой песни «*Ca ira* (музыка Бекура). Текст ее является плодом коллективного творчества народной массы. До 1792 года, до появления «Марсельезы», она была главным музыкальным лозунгом революции: ее пели на улицах, ее пели на поле битвы, ее пели и после исторической победы при Вальми. Ее припев: «*Les aristocrates à la lanterne! Les aristocrates on les pendra!*» («Аристократов — на фонарь! Аристократов повесят!») звучит грозным предостережением по адресу реакции.

В честь «праздника федерации» было написано и много лирических стихотворений. Так, Мари Жозеф Шенье посвятил ему гимн «Песнь 14 июля» (музыка Госсекса), выдержанный в классической форме и содержащий возвышенные мечты о братстве народов. «Песнь федерации» сочинил и Фонтан, будущий официальный поэт империи; по форме она аналогична гимну Шенье, но менее удачна. Кроме того были написаны пьесы: «Патриотический дуб» — опера Монвея и Далеярака; «Патриотическая семья» — водевиль Колло д'Эрбуа; «Обет патриотов», «Конфедерация» и многие другие. Почти каждое революционное событие вызывало бесчисленное множество поэтических произведений. Особое обилие их вызвали, например, смерть и похороны Мирабо, когда впервые прозвучал знаменитый «Скорбный марш» Госсекса, которым сопровождалась впоследствии все национальные похороны.

Чтобы дать представление о тех «римских костюмах», в которые одевалась, по словам Маркса, Французская революция, остановимся коротко на описании торжества по поводу перенесения праха Вольтера в Пантеон (14 июля 1791 года). Революция вообще с глубочайшим благоговением относилась к наукам и искусству. «Это торжество, — писала пресса по поводу перенесения праха Вольтера, — будет достойно славных дней Греции и Рима», оно будет «истинно античным торжеством». Организато-

ром его был Луи Давид. «Катафалк, везомый двенадцатью белыми лошадьми, подобными тем, что воображение впрягло в колесницу Солнца и Аполлона, — пишет Жюльен Тьерсо, — стоял на четырех бронзовых колесах и был увенчан символической фигурой, изображавшей бессмертие, возлагавшее звездный венец на чело Вольтера; четыре гения в горестных позах, с опрокинутыми факелами, украшали боковые стенки, а четыре сценические маски красовались по четырем углам гробницы; все эти украшения из бронзы были перевиты гирляндами лавров». Впереди шел хор; некоторые музыканты играли на инструментах античной формы, скопированных с берельефов колонны Траяна, — это были «*tubae curvae*».

В духе почестей, отдаваемых римским триумфаторам, оформлялись торжества по случаю побед революционной армии. Все было на античный образец, некоторые парижане даже одевались в римские тоги; подобно тому как в политическом отношении идеалом считался демократический строй Афин и Рима, так и всякое серьезное искусство мыслилось лишь в античных формах.

К 1792 году, к моменту, когда революции угрожала смертельная опасность, относится создание величайшего ее гимна «Марсельезы». Автор ее — Жозеф Руже де Лиль (1760—1836) — был сыном мелкого провинциального адвоката; в 1784 году он вступил в армию в саперный батальон. Возникновение «Марсельезы» непосредственно связано с началом революционных походов против Австрии и Пруссии. Когда Национальное собрание объявило войну (20 апреля 1792 года), то особенно силен был энтузиазм в пограничном Страсбурге, где стоял полк Руже де Лилля. Под впечатлением призывов «к оружию», «в поход» и окружающего настроения он написал «Марсельезу» в ночь с 25-го на 26 апреля 1792 года. Сперва эта песнь называлась

Боевая песнь рейнской армии». Она получила довольно быстрое распространение и распевалась марсельским полком при вступлении в Париж, отсюда и ее название. Она вскоре сделалась самой популярной и любимой песней француз и стала известна и за границей. Немецкий поэт Клопшток, бывший в это время горячим защитником Французской революции, заявил автору «Марсельезы»: «Вы опасный человек: вы опровергли свыше пятидесяти тысяч немцев», а Гёте назвал «Марсельезу» — «Те Деум революции». Наибольшей популярностью «Марсельеза» пользовалась при господстве якобинцев (хотя автор, жирондист, сидел в тюрьме до падения Робеспьера). После Девятого термидора умеренные республиканцы противопоставили этому гимну контрреволюционное «Пробуждение народа», не имевшее, однако, успеха.

Из других массовых песен революции можно отметить «На страже империи», автором которой был полковой врач Рейнской

армии Адриан Симон Б у а (умер в 1795 году). Она была написана в конце 1791 года, затем включена в «Патриотические песенники» и в течение всей революции входила в число излюбленных «республиканских напевов», которые Директория предписывала исполнять перед началом спектаклей. Выдержанная в строго классической форме, она пользовалась (из-за слова «империя», хотя под нею автор подразумевал только государство) вниманием Наполеона и распевалась в его армии.

Особенного внимания заслуживает «Карманьола», занимающая второе место по распространенности после «Марсельезы». Она была создана непосредственно после ареста короля (10 августа 1792 года). Эта песня, призывающая к беспощадной расправе с монархом и всеми врагами революции, и до сих пор вызывает ненависть буржуазных историков литературы. Массовое поэтическое творчество связано также и с праздником «Разума», с празднествами в честь «верховного существа» и т. д. Песни и оды (многие из них были написаны Мари Жозефом Шенье), связанные с этими празднествами, издавались сборниками, а музыку к ним сочиняли известные композиторы. Обильную стихотворную продукцию вызывали и походы революционных армий. Самое знаменитое из этих стихотворений — «Походная песнь» Мари Жозефа Шенье («Победа с песней открывает нам заставы»), которая стала второй «Марсельезой». Но, конечно, силой «Марсельезы» она не отличается. После падения якобинцев жирондисты пытались противопоставить этот гимн «скомпрометированной» «Марсельезе»; Наполеон также предпочитал его менее грозную мелодию и сохранил его в репертуаре военных оркестров до 1804 года.

Эпоха революции является и эпохой расцвета революционной журналистики и публицистики: пресса демократизируется и политически чрезвычайно активизируется. Из наиболее влиятельных журналов (еженедельников) эпохи революции можно назвать: «Друг народа» («L'ami du peuple») Марата, «Отец Дюшен» («Père Duchene») Гебера, «Révolutions de France et de Brabant» Демулена, «Révolutions de Paris» Лустало, Фабра д'Эглантина и Шометта, «Révolutions de France», орган Дантона, «Le vieux cordelier», «Courrier de Provence» и «Tribune des patriotes», органы Мирабо, и мн. др. Переворот 18 брюмера привел к разгрому революционной печати, и большинство названных органов не пережило политического кризиса. Из интереснейших журналов эпохи Директории и Империи можно отметить «Философскую декаду» («Décade philosophique»), основанный Женгенэ; этот журнал был центром оппозиционных и ненавистных Наполеону «идеологов», робких и умеренных последователей идей просвеще-

ния. Причем журнал уделял особое внимание вопросам литературы во Франции и за границей, знакомил своих читателей с английской и немецкой литературой, с произведениями Юнга, Гёте, Шиллера, Виланда, Альфьери и т. д.

В эпоху революции, наконец, большие изменения пережил и французский язык. Поль Лафарг, автор прекрасного исследования «Язык и революция», пишет об изменениях в эволюции литературного языка Франции в XVII—XVIII веках: «Их (то есть классицистов XVII века) точный, чистый и отшлифованный язык занимает почетное место в истории французской литературы. Писатели же XVIII века были только сиделками при умирающем, жизнь которого они старались продлить академическими рецептами». Но когда наступила революция, то «язык был так же переплавлен в огне революции, как государство, общество, собственность и нравы. . . новые слова и выражения, наводнившие язык, были так многочисленны, что для того, чтобы сделать газеты и брошюры того времени понятными для придворных Людовика XIV, их пришлось бы переводить». В эту эпоху бурной политической жизни язык газет, журналов, памфлетов, художественной литературы, массовой песни и ораторского искусства был насыщен страстным пафосом великой революционной деятельности и резкой сатирой на врагов. «Слова, — пишет Лафарг, — ковавшиеся для потребностей момента, жалили; фразы, полные нового красноречия, поражали противника, как удары дубины. . . Революция воистину была творцом в области языка, так же как и в области политического устройства, и Мерсье был прав, говоря, что «язык Конвента был так же нов, как положение Франции».

После 18 брюмера началась реакция и в этой области. По словам Мерсье, даже наиболее смелые писатели стали опасаться «мужественных выражений республиканского языка, который им был свойствен в течение четырех или пяти лет и в котором заключалось нечто такое, от чего монархический язык мог поблекнуть навсегда». Но тем не менее обновление французского языка в эпоху революции не прошло даром для литературы: «галантный» язык аристократической литературы XVII—XVIII веков был погребен навеки под обломками старого режима. Язык революции оказал исключительное влияние не только на всю последующую буржуазную литературу, но под его влияние попали даже такие писатели, противники революции, как Шатобриан.

С победой термидорианцев снижается массовое поэтическое творчество. Эпоха «Са йа», «Карманьолы» и «Марсельезы» миновала; при Директории широкие массы народа перестают принимать активное и творческое участие в празднествах; «санкю-

лотские одежды» и в искусстве уступают место «парадным платьям». Перешедшие на сторону Директории писатели и художники слагают еще величественно-торжественные гимны по поводу побед в Италии, Египте и т. д.; но искреннего энтузиазма больше нет. Творчество Госсека, наиболее крупного и революционного из французских композиторов того времени, идет на убыль; на первое место выдвигаются Мегюль и Керубини. Литература, господствовавшая в эпоху Консульства и империи Наполеона, также не дала значительных произведений. Эсменар и Фонтан в льстивых стихах воспевали императора, который свирепо преследовал оппозиционную литературу. С начала XIX века все большее влияние приобретает романтизм, направленный против великих идей просвещения и революции. Позиции сторонников революционного классицизма постепенно ослабевают, и хотя часть их ведет еще борьбу с кружком Шатобриана и идеями, проповедуемыми в его «Гении христианства», но деятельность их все больше замирает, и они уходят в «подполье». В эпоху Наполеона «дети наступающего века», по словам Альфреда Мюссэ, «когда слышали изредка имя свободы, склоняли с плачем головы».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛЕССИНГ И НЕМЕЦКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

Эмансипация буржуазии в Англии была, как мы видели, по преимуществу экономической, во Франции — политической, а в Германии эта эмансипация носила главным образом характер теоретический, умозрительный. Возникает вопрос: почему в Германии она приняла именно такой характер? Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии» пишут, что в то время как французская буржуазия совершила колоссальный переворот и добилась политического господства над Европой, в то время как английская буржуазия революционизировала промышленность и завоевала Индию и мировой рынок, — в это время немецкие бюргеры додумались только до «доброй воли». И «эта добрая воля Канта вполне соответствует бессилию, подавленности и убожеству немецких бюргеров, мелочные интересы которых никогда не были способны развиться до общих национальных интересов класса и которые поэтому постоянно эксплуатировались буржуазией всех остальных наций». ¹⁸

Вестфальский мир 1648 года, которым завершалась Тридцатилетняя война в Германии, разбил ее свыше чем на триста

отдельных суверенных государств. С этого времени развитие Германии отличается чрезвычайно мелочным, узко провинциальным характером.

Почему же так случилось? Крупное дворянство в Германии было почти целиком уничтожено во время крестьянских войн. Маленькие княжеские самодержавные дворы, владычествовавшие в этих более чем трехстах отдельных государствах, имели каждый свою собственную армию, полицию, таможи, денежную систему и т. д. И поскольку каждый из этих князьков обязательно хотел подражать Версалию и стремился стать маленьким Людовиком XIV в пределах своих микроскопических владений, эксплуатация населения в Германии достигла чудовищных размеров; наглость князьков доходила до того, что они, например, продавали своих подданных в качестве солдат чужим государям.

Эта раздробленность довела Германию в XVIII веке до такого состояния, которое Энгельс характеризовал как превращение страны в «одну гниющую и разлагающуюся массу».¹⁸ Понятно, что разнородные интересы вызвал и разнородный в политической организации. Мелкие княжества и всякие вольные города отстаивали свои узкие местные интересы. Но, несмотря на это, и в Германии в XVIII веке развитие третьего сословия идет довольно успешно. В наиболее крупных буржуазных центрах, в Лейпциге, Гамбурге, Бремене и других, выступают писатели этого третьего сословия. Деятельность их, однако, жалка по сравнению с их английскими и французскими соратниками и носит преимущественно мещанский, провинциальный характер.

Такой провинциальный, мещанский ограниченный характер носила и немецкая литература XVII—XVIII веков вплоть до Лессинга.

ЛИТЕРАТУРА НЕМЕЦКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ДО ЛЕССИНГА

Одним из значительнейших поэтов немецкой литературы до Лессинга был Готшед, представитель так называемой саксонской школы, характеристика которой была нами дана в третьей главе вступительной части. Готшед был главным проводником влияния французского классицизма в немецкой литературе, проповедником теорий Буало и художественной практики Расина и Корнеля. Нельзя отрицать, что Готшед оказал и некоторое прогрессивное влияние на немецкую литературу. По мере сил своих он старался приобщить ее к общеевропейской культуре, из которой она выпала после Тридцатилетней войны. Целый ряд так называемых «языковых обществ», возникших тогда в Германии, ставил себе целью создать общелитературный язык. Готшед и его группа пытались также создать немецкий драматический ре-



пертуар, переводя иностранные пьесы и создавая оригинальные. Все это имело свое значение в то время, потому что уровень немецкой бюргерской культуры в начале XVIII века был очень низок. Вспомним хотя бы тот факт, что глава самого крупного германского государства — Пруссии, знаменитый «просвещенный» монарх Фридрих II, даже не владел литературным немецким языком, и никто этому тогда не удивлялся, до такой степени это было в порядке вещей.

Прогрессивное значение имеет и борьба Готшета и его группы с искусством барокко.

Литература немецкого барокко ярче всего представлена творчеством писателей так называемой силезской школы, признанным поэтом которой был Г. фон Гофмансвальдау (1617—1679) и к которой примыкал также другой лирик и крупнейший драматург Д. К. фон Лоэнштейн (1635—1683). Последний в своей грандиозной дворянской эпопее «Арминий и Туснельда» (1689—1690) под масками героев херусков воспеваает австрийских императоров и католическую церковь. Этот роман, как и другие романы барокко, отличается помпезной театральностью, чисто оперным колоритом, доведенным до высшего «эффекта» в драмах того же Лоэнштейна. Прославляя самодержавие и дворянство как опору общества, Лоэнштейн в своих драмах (так называемых «Haupt- und Staatsaktionen»), для пушей величавости и высшего «эффекта», рисует грандиозные картины битв, воинских парадов, императорского церемониала, факельных шествий и т. п. В пышной сценической обстановке человек превращается в придаток к декорации, в рычаг, с помощью которого приводится в движение механика театральных эффектов. В лирике Лоэнштейна преобладает стремление к вычурности и эротике. Но высшее свое выражение лирика немецкого барокко получила в творчестве Гофмансвальдау; в его мадригалах, серенадах и «героидах» воспеваются галантная любовь, сладострастие и эпикурейство; человек превращается в изящный манекен, а смысловая ткань стихотворения отягощается цветистой массивностью бесконечных рядов метафор, антитез и т. д.

Против этой литературы силезской школы Готшед выдвигает свои требования о подражании французскому классицизму. Но проповедь классицизма в германских условиях в конце концов свелась к оправданию произвола немецких князьков и не сыграла той выдающейся роли, которая выпала ей на долю во Франции. В Германии эта проповедь выродилась в проповедь ханжества, педантизма, в пустую риторику.

Кроме того в Германии до Лессинга существовала еще поэзия ганзейских торговых городов. Она отражала житейскую философию мещанства этих вольных городов. Это направление

в поэзии уводило бюргеров от общественно-политических интересов, проповедуя личное наслаждение. Представители его считали, что зло тогдашней немецкой общественности имеет своим источником человеческую испорченность, и стремились воздействовать на нее моральными и религиозными назиданиями. Они велеречиво воспевали природу, восхищаясь на все лады идиллическими пейзажами. Самый крупный поэт этого направления Бартольд Генрих Брокес (Brockes, 1680—1747), гамбургский патриций, взявший себе за образец античного поэта Виргилия, договорился до того, что в олени, например, главное не его красота, несмотря на всю возвышенность этого понятия, но его вкусное мясо, — вот что в нем самое поэтическое.

Показателен девятитомный лирический труд Брокеса «Земное наслаждение в боге» («*Irdisches Vergnügen in Gott*», первый том вышел в 1721 году, последний в 1748), где он воспевает чувственность как проявление религиозного духа и стремится не только созерцать «чудеса природы», но и осязать и «обонять» их. В каждом стебельке травы Брокес видит перст божий, указывающий на небо, в каждом благоухающем цветке — священное кадило, а в колокольчике — церковный колокол, призывающий к молитве! В природе Брокеса привлекают лишь мелочи, отдельные явления; он предлагает поэтам «взять увеличительное стекло и посмотреть, что создает природа». Описывая озеро, он любит играть «мелких» волн, с поразительной тщательностью он рисует все детали ничтожнейшей былинки. Если же он берется за изображение общества, то живописует мещанские идиллии и тесный семейный круг. Но, несмотря на свой филистерский характер, поэзия Брокеса была важна в том отношении, что разрешила себе некоторые отступления от обязательного для немецкой поэзии XVII века классического александрийского стиха и обогатила немецкую литературу введением ландшафтных мотивов, придав ей богатство красок и подготовив почву для движения «бури и натиска».

По пути Брокеса следовал другой гамбургский патрицианский поэт — Фридрих фон Гагедорн (Hagedorn, 1708—1754), который считается «отцом» немецкого рококо.

Литература немецкого рококо, так же как и литература французского рококо, отличается особой любовью к грациозной орнаментике, «галантной» тематике и жизнерадостному гедонизму. Но в творчестве писателей немецкого рококо, несмотря на их связь с придворно-аристократической культурой, гораздо сильнее бюргерско-патрицианская струя, чем во французском рококо. В произведениях этих писателей также воспеваются любовь, вино, часы сладостной праздности и веселья, в большом почете поэзия Анакреона; прославляются вакханки, дриады и образы красавиц из античной мифологии, обычно предстающих

поэту в наиболее соблазнительных позах. Однако «галантная» поэзия немецкого рококо отличается от прямой эротики и разнузданной чувственности поэтов барокко; фривольность писателей немецкого рококо обычно обуздывается морализированием и проповедью бюргерской умеренности.

Одним из родоначальников литературы немецкого рококо был, как уже указано, Гагедорн. Если Брокес находился еще под влиянием барокко, то Гагедорн взял уже за образцы английских и французских классических поэтов. Он считал своим «другом» и «учителем» Горация и проповедовал — конечно также в «умеренной форме» — эпикурейские наслаждения, доступные разбогатевшим ганзейским буржуа. Гагедорн пишет ряд сатирических басен («Поэтические басни и рассказы», 1738), не направленных, конечно, против конкретных лиц, — на это немецкий бюргер еще не осмеливался, — и уснащенных неизбежными мещанско-моральными сентенциями. Как в этих «Баснях», так и в «Сборнике новых од и песен» (1742—1752) Гагедорн дает эпикурейскую, хотя и одобренную «моральным соусом» лирику, отличающуюся легкими, изящными размерами и многообразием рифм, одинаково далекую как от «серафических» од Клопштока, так и от простоты народной песни. Его пастушеские песни полны античных образов, некоторая фривольность их немедленно смягчается «Моральными стихами» (1750), а краткие сатирические «Эпиграммы» направлены против «всеобщего типического порока» и даже поверхностно не затрагивают конкретных носителей этих «пороков». Если сравнить басни Гагедорна, это высшее сатирическое достижение немецкой литературы того времени, с «Путешествием Гулливера» Свифта, то станет особенно ясной отсталость немецкой бюргерской литературы эпохи раннего просвещения в сравнении с английской. Эта раболопная «сатира» и не покушалась на то место, которое завоевала себе сатира в борьбе с абсолютизмом во Франции и Англии. Томасиус даже сравнивал сатирика с ассенизатором, работа которого хотя «нужна», но все же «презренна и нечиста».

Самая невинная, самая абстрактная сатира считалась в Германии «неприличным» жанром, и недаром саксонский сатирик Г. В. Рабенер (1714—1771) жаловался, что в Германии сапожнику нельзя сказать в лицо то, что в Англии открыто говорят лордам. Но творчество самого Рабенера тоже ничуть не возвышается над общим пресным уровнем сатиры того времени: он сознательно оставляет вне поля своего наблюдения религию, трон и высших чиновников и подчеркивает, что сатира прежде всего должна быть «моральной» и «безличной». Он направляет свои стрелы главным образом «против слабостей женщин», против мод и т. п., увлекаясь мелочами мещанского быта с его «пороками». Если он иногда и пытается наподобие Свифта под-



Дени Дидро
(С гравюры Генрикеца с портрета Ванглоо)



Пьер-Огюст-Карон Бомарше
(С портрета неизвестного мастера)

няться над этим мещанским бытом и показать обществу, на что оно похоже, изображая его под видом животных, то и тут он не дает ничего, хотя бы отдаленно напоминающего потрясающие образы «Гулливера», а воспевает «придворную собачку». В философском отношении он также не ушел далеко от правоучительных сентенций столь распространенных в то время «моральных журналов».

Большой интерес представляет творчество мекленбургского писателя Христиана Людвига Лискова (Liscow, 1701—1760), близко стоявшего к литературному кружку Брокеса и Гагедорна. Лисков — страстный сатирик-памфлетист, подражающий памфлетам Свифта; он один из немногих немецких авторов до Лессинга, давших политически заостренные сатиры, направленные против конкретных представителей абсолютизма. За это саксонское правительство посадило его в тюрьму. Лисков бичует университетский педантизм и раболепство немецких писателей, но когда он пытается перейти от частных случаев к критике общественных порядков, он скатывается в то же болото мещанских сентенций.

Если эти робкие немецкие лирики и сатирики первой половины XVIII века старались подражать Лафонтену или Свифту, то другой, чрезвычайно распространенный жанр бюргерской оппозиционной литературы того времени, роман-робинзоида, берет за образец «Робинзона Крузо» Дефо. Из всей массы немецких робинзоидов, отличающихся довольно низким художественным уровнем, достаточно остановиться на самом крупном и характерном романе — на «Острове Фельзенбург» («Insel Felsenburg», 1731—1742) Иоганна Готфрида Шнабеля (родился в 1692, умер после 1750 года). В то время как Робинзон является носителем предприимчивости и энергии могущественной английской буржуазии, в то время как он смог в борьбе со стихией создать на пустынном острове общество, воплощающее идеалы этой буржуазии, — герой Шнабеля, саксонец Альберт Юлий, спасшийся после кораблекрушения на острове Южного океана, строит здесь социальную утопию в патриархальном мещанском духе немецкого бюргерства. В этой утопической общине властвует «патриарх», насаждающий пиеизм и создающий общество, в котором люди наслаждаются идиллическим покоем, не нарушаемым никакими «светскими» страстями; они отрешены от бурного капиталистического мира, блаженно созерцая природу, которая также трактуется как «неиспорченная» цивилизацией. Таким образом, робинзоида, которая в английской и французской просветительской литературе служила целям проповеди естественности и простоты социального строя, проповеди творческого труда и «разумных» общественных отношений, противопоставленных паразитизму дворянства, — эта робинзоида

в трактовке немецкого отсталого мещанства превратилась в проповедь отказа от борьбы с феодально-абсолютистским строем, в созерцательную, религиозно-моральную утопию.

Как Брокес, Гагедорн, Лисков, Рабенер, Шнабель, так и целый ряд других немецких бюргерских писателей того времени ни разу не поднялись до действительно революционной критики абсолютизма. Так, швейцарский ученый и поэт Альбрехт Галлер (Haller, 1708—1777) в своей поэме «Альпы» (1729) описывает счастливую патриархальную жизнь на лоне природы, восхваляет умеренность как главную добродетель и проповедует отвращение к «порокам» городской цивилизации. В философском стихотворении «Размышления о разуме, суеверии и неверии» Галлер выступает против материализма и атеизма и говорит о вере как о единственном источнике познания. Филистерской узостью, ограниченностью и слащавым преклонением перед семейным очагом проникнуты и басни и поэмы известного писателя Х. Геллерта (Gellert, 1715—1769). Тут же можно еще назвать анакреонтиков И. В. Л. Глейма (Gleim, 1719—1803), И. П. Уца (Uz, 1720—1796), Хр. Вейсе (Weisse, 1726—1804) и др. Все они в лучшем случае осмеливались протестовать против абсолютизма только робкими намеками. Эти писатели видят пути эмансипации бюргерства в совершенствовании отдельной личности, а не в изменении социально-экономических условий; их «философия» — моральное самовоспитание и умеренное наслаждение земными благами. Очень типичен для этой мещанской литературы «золотой середины» вышеназванный Геллерт, который одинаково воздержан как в чувствительности, так и в скептицизме и религиозности; Брокес и анакреонтики воспевают вино, любовь и дружбу, но все это весьма «благоразумно»; Лисков и Рабенер занимаются критикой общества, но критикуют отдельные черты, не имеющие отношения ко всей общественной системе абсолютизма; Галлер пишет поэмы о швейцарских Альпах, но его размышления на космические темы, в сущности, не что иное, как тот же отказ от активной борьбы. По сравнению с английскими и французскими писателями того времени с их гражданскими интересами, с их энергией, с их отважным наступлением на «старый режим» — немецкая литература представляет печальное зрелище кучки моралистов, боявшихся всякого резкого выступления, пугавшихся всяких «крайностей» и проповедовавших философию «здорового смысла».

Борьба с этой мещанско-просветительской поэзией и была первой задачей подлинно революционно-демократической литературы в Германии. Эта борьба была начата еще до первого и гениальнейшего представителя этой литературы, Лессинга, в знаменитой полемике двух швейцарских писателей — И. Я. Бод-

мера (1698—1775) и И. Я. Брейтингера (1701—1776) — против Готшета и его школы. Швейцарцы защищали свободу творчества от правил и регламентации классицизма. Они требовали реального изображения повседневной жизни и предлагали следовать английским образцам; они настаивали на внимании к непривилегированным классам общества.

В «Критическом исследовании о чудесном в поэзии» (1740) Бодмер восхваляет Мильтона и противопоставляет его французским классикам. В этом же году Брейтингер издает свое «Критико-поэтическое искусство» и закладывает теоретические основы швейцарской бюргерской литературной школы. Мелочному педантизму Готшета и его приверженцев представители этой школы противопоставляют опыт как источник поэзии, причем они считают необходимым элементом поэзии не только рассудок, но и воображение. Правда, в отличие от будущих теоретиков «бури и натиска» они требовали, чтобы за рассудком все же оставалась первенствующая роль. Бодмер и Брейтингер требовали далее, чтобы поэзия изображала не абстрактного, а конкретного человека, живущего своей индивидуальной внутренней жизнью. Но в эстетике своей они далеко не последовательны и часто объединяют противоречащие друг другу положения английских и отчасти итальянских мыслителей, выступавших против Буало и французского классицизма. Так, швейцарцы говорят, что всякое искусство должно быть подражанием природе, и в то же время утверждают, что действительность, основа поэзии, никогда не может быть показана «обнаженно»; так, они настаивают на показе конкретного человека, и в то же время требуют, чтобы отличительные черты характера были абстрагированы до не встречающейся в действительности степени (*abstractio imaginationis*). Тем не менее при всем этом эстетика Бодмера и Брейтингера прогрессивна в тех своих элементах, которые опираются на передовую буржуазную литературу Англии, особенно на Стиля, Аддисона, Ричардсона и Лилло. Швейцарцы изучали и использовали то литературное наследство прошлого, которое расценивалось готшеддянами как варварство; они интересовались Гомером, средневековой немецкой литературой и творчеством Мильтона (в частности Бодмер перевел «Потерянный рай» и издал вторую часть «Нибелунгов»).

Борьба швейцарцев против Готшета не была революционной; наоборот, Бодмер и Брейтингер в ряде вопросов предъявляли еще более отсталые требования, нежели Готшед. Если последний все же старался приобщить погрязшую в узком провинциализме немецкую литературу к европейской культуре, то швейцарцы, выставя на словах лозунг борьбы с абсолютизмом, вели на деле немецкого бюргера прочь от общенациональных интересов, к мещанской замкнутости; если Готшед, несмотря на свои

ошибки, все же требовал введения общелитературного языка, то швейцарцы находили, что в качестве такового может служить провинциальное аллеманское наречие. Практическая литературная деятельность швейцарцев, — как их собственные художественные произведения, так и издаваемые ими журналы, — не отличается высоким уровнем: те же нравоучительные сентенции, то же отсутствие общегражданских мотивов, та же мелкая критика «мелких пороков», как и у большинства других немецких просветителей. Так что и эти писатели не дали политических обобщений и не сыграли той роли, которую могли бы сыграть как представители, в сущности говоря, здорового течения в немецкой литературе.

До Лессинга в немецкой литературе XVIII века выделяются два крупных писателя. Это — Фридрих Готтлиб Клопшток (Klopstock, 1724—1803) и Христоф Мартин Виланд (Wieland, 1733—1813).

С Клопштоком открывается славный период немецкой бюргерской литературы XVIII века. Ярый противник Готшеда, он в значительной степени содействовал построению того литературного фундамента, на котором впоследствии воздвигли свою теорию представители «бури и натиска», видевшие в Клопштоке «патриарха» немецкой национальной литературы.

Клопшток жил в эпоху значительного подъема немецкой бюргерской культуры. Он провел большую часть своей жизни в Гамбурге, этом вольном ганзейском городе, и в Копенгагене, где он пользовался покровительством и субсидиями датского короля. Как и Лессинг, он резко отрицательно относился к Фридриху II и немецким самодержавным дворам. Но, несмотря на то, что Клопшток выступал за эмансипацию бюргерства, все его творчество находится полностью под влиянием пиетизма, протестантского религиозного течения, чрезвычайно примиренчески настроенного по отношению к абсолютизму. Эта двойственность позиций Клопштока сильнее всего обнаруживается в его главном сочинении, в монументальной поэме в гекзаметрах «Мессиада» («Der Messias», 20 песен, 1748—1773). Эпопея эта — самое выдающееся художественное произведение немецкого пиетизма — в значительной степени является подражанием «Потерянному раю» Мильтона. Факт обращения к Мильтону, гениальному певцу английской революции, свидетельствует о тех сдвигах, которые произошли в идеологии немецкого бюргерства эпохи Клопштока. Вместе с тем обработка сюжета не менее ярко свидетельствует об отсталости немецкого бюргерства по сравнению с английским. В то время как Милтон пользовался библейской тематикой для пропаганды под ее прикрытием идеалов революционной демократии, Клопшток пользуется ею для сглаживания противоречий социального строя. Только в отдель-

ных случаях слышится в поэме голос протеста, например в сцене страшного суда, где осуждаются «обитатели золоченых дворцов», «позор человечества», «преступные монархи». Доминирующая идея «Мессиады» — идея покорности высшей божественной мудрости. В этом отношении наиболее характерен образ кающегося сатаны Абадонны, этого падшего ангела, добивающегося в конце концов прощения у бога. Какая огромная разница в трактовке образа сатаны у Клопштока и Мильтона! У англичанина бурный титанический протест, борьба, а у немца — смирение, пассивность, почти полное отсутствие действенного начала. Главные герои «Мессиады», Христос и Абадонна, лишь повествуют (в форме восторженных церковных гимнов) о происходящих событиях; весь историко-культурный фон дан как нечто совершенно второстепенное; характеристика действующих лиц едва обрисована. Эта поэма еще отмечена многими чертами, характерными для поэзии немецкого барокко. О близости Клопштока к поэзии барокко свидетельствуют и его трагедии, созданные в период работы над «Мессиадой»: «Смерть Адама» (1757), «Соломон» (1764) и «Давид» (1772). В художественном отношении они гораздо слабее поэмы. Так, «Смерть Адама» представляет собою, в сущности, диалогизированную идиллию в прозе. Она чрезвычайно бедна действием и интересна, пожалуй, лишь попыткой изображения переживаний «первого человека на земле», напоминая иногда «Ночные поэмы» Юнга. В этой трагедии Клопшток старался даже соблюдать единство места и времени наподобие образцов французского классицизма. Еще ближе к этим образцам «Соломон» и «Давид», написанные пятистопным ямбом. Во всех трех трагедиях проводится та же идея смирения, как и в «Мессиаде». В «Давиде» пророк Натан говорит: «Отрекаемся от посягательств на волю судии». В «Соломоне» изображается мудрец, разочаровавшийся в разуме и восклицающий: «Я устал предаваться изысканию! Я устал ползать по лабиринту мыслей и не находить света, ничего, что бы походило на истину!» В этом образе, предвосхитившем некоторые черты Фауста Гёте, видны первые всплески протеста против рационализма и Просвещения в немецкой литературе, и недаром Гёте вспоминает в своей «Поэзии и правде», как молодые представители «бури и натиска» восхищались Клопштоком.

Более интересны, нежели названные три библейских трагедии, три «национальные» трагедии Клопштока, названные им «бардитами», это: «Битва в Тевтобургском лесу» («Hermannsschlacht», 1769), «Арминий и князья» («Hermann und die Fürsten», 1784) и «Смерть Арминия» («Hermanns Tod», 1787). Все они посвящены полководцу Арминию, вождю херусков, боровшемуся с римлянами. В художественном отношении они слабы и также чрезвычайно бедны действием. Решающие моменты дей-

ствия разворачиваются за сценой, и зритель узнает о них лишь из донесений вестников. Но драмы эти имели бесспорное политическое значение: Клопшток пытается в них реабилитировать старинную немецкую культуру (данную совершенно не исторически) и воссоздать дух древнегерманской поэзии, интерес к которой, по его мнению, должен вытеснить интерес к античной культуре. Поскольку эти антиклассицистические стремления были направлены против Готшета, использовавшего традиции классицизма для прославления придворного раболепства, эти драмы являлись определенной политической демонстрацией, высоко расценивавшейся впоследствии представителями «бури и натиска» и романтиками. Римляне изображены в них как рабы тирана, а Арминий — как вождь свободного племени, как боец против тиранов и враг самодержавия. В «Битве в Тевтобургском лесу» впервые прозвучал лозунг: «Кровь тиранов за святую свободу!» — лозунг, повторявшийся затем на многие лады молодыми «штюрмерами». Если эти попытки Клопштока возродить древнюю историю германцев и их мифологию (попытки, связанные с аналогичным процессом в скандинавской литературе того времени, с которой тесно соприкасался Клопшток) выливались, с одной стороны, в форму требований национального объединения Германии и эмансипации бюргерства, то, с другой стороны, они трактовали эту германскую древность в совершенно искаженном виде. Недаром Гегель в своей «Эстетике» так зло издевается над стараниями Клопштока привить «идеалы» германской древности современной эпохе.

Слабо намеченные в «Мессиаде» и несколько усилившиеся в национальных драмах тенденции борьбы с абсолютизмом получают свое высшее выражение в одах Клопштока о Первой французской революции, которую он горячо приветствовал. В одах «Генеральные штаты» (1788), «Они, а не мы» (1790), «Освободительная война» (1792) шестидесятипятилетний поэт поднимается до высочайшего пафоса в прославлении революции, называемой им «величайшим делом века». Как и Шиллер, он был награжден Конвентом званием «гражданина Французской республики». Клопшток больше, чем большинство германских бюргерских поэтов, защищал революцию; кроме него лишь один Г. А. Бюргер осмеливался выступать против немецкой интервенции. Но когда к власти пришли якобинцы, то и Клопшток не смог выйти из своей мещанской ограниченности и написал несколько од, где отрекался от своих недавних гимнов («Мое заблуждение», 1793, и др.).

Эта половинчатость мировоззрения и политической жизни Клопштока проявляется также и в его художественной практике. Считая себя борцом против Готшета и классицизма, выступая против подражания классической метрике и сюжету, он пропо-

ведует свободные размеры, мастерски пользуется ими в своих знаменитых сборниках од, но тем не менее и сам пишет немало вещей в античном духе. Восставая против античной мифологии, античной и французской классицистической драматургии, противопоставляя ей в своей трилогии об Арминии форму «чисто германской» драматургии, он рядом с этим и тут, как и в своих библейских драмах, соблюдает аристотелевы единства и некоторые приемы античной трагедии. В этой противоречивой художественной практике Клопштока явный верх все же берет стремление к избавлению от законов рационалистической поэтики. Клопшток — восторженный лирик; его пафос чрезвычайно напряжен; его влекут к себе грандиозные межпланетные пространства (особенно в «Мессиаде»), речь его почти бессвязна. Отсюда и его своеобразный синтаксис и стиль, вызывавший бурю негодования классицистов.

Свои политические воззрения и взгляды на литературу Клопшток изложил в специальном сочинении «Немецкая республика ученых» («Die deutsche Gelehrtenrepublik», 1774); оно имеет некоторое сходство с «Патриотическими фантазиями» публициста Ю. Мёзера: как последний призывал тогда немцев к объединению и проявлению национального сознания в политической и экономической областях, так Клопшток призывает к тому же в области культурной. В «Республике ученых» предвосхищены основные лозунги «бури и натиска»: возврат к национальной истории, отвращение к философско-рационалистическим умозрениям и к «цеху схоластов», как он называет классиков-филологов. Клопшток требует усиления внимания к немецкому языку за счет латинского и греческого, настаивает на праве «творческого гения» быть «своевольным» и т. п. Он пишет: «Вопрошай лишь свой дух, который в тебе, и то, что ты вокруг себя видишь, и свойство того, что ты собираешься воспеть; и тому, что ответит тебе, — следуй!» Хотя понятие «свободный творческий гений» у Клопштока все еще довольно рационалистически окрашено, оно тем не менее подсказало Гаману и Гердеру лозунг для движения «бури и натиска».

В «Республике ученых» Клопшток открыто полемизировал с современным ему известным писателем Виландом. Виланд в молодости (1752—1763) находился под влиянием «серафической» поэзии Клопштока и сентиментализма Ричардсона, но в зрелый период в его творчестве берут верх рационалистические тенденции. Он увлекается идеями французского рококо, что особенно видно в трактовке им любви. Его «Комические рассказы», где изображается разгульно-чувственный человек, даже создали ему славу безнравственного эротического писателя, против которого объявили настоящий поход поэты «бури и натиска». Но бюргерские идеалы Виланда крепки, и это лучше

всего доказывают три крупнейших его романа. В первом из них, «Агатоне» (1766—1767; переработан в 1773 и 1798 годах), Виланд еще до «Вильгельма Мейстера» Гёте заложил основу немецкого образовательного романа XVIII века. На примере молодого грека автор рисует воспитание и развитие личности, попутно высказывая свои взгляды на природу и общество, на идеал «совершенного человека». Этот идеал мыслится им, в духе английского философа-моралиста Шефтсбери, как личность, в которой гармонически сочетаются разум и страсти, добродетель и требования плоти. «Агатон» создал целую эпоху в немецкой литературе. Герой Виланда отличается от пользовавшихся успехом и в Германии ричардсоновских героев типа Памелы, Клариссы и Грандисона тем, что он дан не как готовый характер, а показан в своем развитии, с глубоким психологическим анализом его переживаний. Выводы, делаемые Виландом из борьбы чувственности и разума, «сердца и головы», показательны для политической умеренности немецкого рококо: «Агатон» приходит к заключению, что «зло не может быть вырвано с корнем сразу», что «самые радикальные проекты обычно бывают самыми худшими». Этот же дух примирения царит и в другом романе Виланда — «Музарион, или философия граций» (1768), где герой, философ Фантий, склоняется к отшельничеству, но жизнерадостная Музарион прививает ему новый идеал — идеал гармонического сочетания анахоретства и гедонизма.

В другом известном романе Виланда «Абдеритяне» («Geschichte der Abderiten», 1774—1781) он дает историю и общественную жизнь греческого городка Абдеры, блестяще иронизируя над филистерством современной ему Германии. Страницы, где рисуется возвращение естествоиспытателя Демокрита из путешествия в Абдеру и издевательство над ним горожан как над волшебником и глупцом, хотя и не достигают мастерства сатиры Свифта, но все же во многом напоминают тонкую насмешку Вольтера. Во второй части романа Демокрит уступает место Эврипиду с его театральными опытами; здесь дана критика состояния немецкого театра XVIII века. В описании процесса по поводу тени осла и в стихийном нашествии лягушек и мышей Виланд еще раз дал блестящую карикатуру на мещанские захоластные города Германии.

Виланд был чрезвычайно плодовитым писателем. Он оставил очень много рассказов, поэм, романов; он же в стихотворной форме обработал сказки «Тысячи и одной ночи», впервые перевел (в прозе) драмы Шекспира, сыгравшие видную роль в истории немецкой литературы. Но высший образец своего художественного мастерства он дал в фантастической эпопее «Оберон» (1780). Воспользовавшись как источником одним французским

рыцарским романом XV века, он сумел насытить свое сочинение идеями и проблемами XVIII века. В фантастическом мире «Оберона» проходят перед нами сцены «сельской простоты и восточного великолепия, городского шума и отшельнической жизни, диких пустынь и мирных лугов, рыцарских битв и волшебных танцев, веселых пиров и бедственных кораблекрушений». Вся эта столь типичная для немецкого рококо тематика подана с характерной для этого стиля любовью к вычурным украшениям, к ярким краскам. Гёте говорил об «Обероне», что «до тех пор, пока поэзия останется поэзией, золото золотом, а кристалл кристаллом, поэма «Оберон» будет вызывать общую любовь и удивление как шедевр поэтического искусства».

Несмотря на безусловное значение Виланда для немецкой литературы, творчество его, как и творчество Клопштока, с его проповедью сглаживания противоречий действительности, с его идеализацией «просвещенного абсолютизма», особенно ярко проявляющейся в романе «Золотое зеркало» (1772), не могло послужить тем оружием, с которым немецкое бюргерство выступило против феодализма и самодержавия.

Своего действительно классического представителя, стоявшего на уровне самых передовых революционных идей того времени, немецкая литература эпохи Просвещения обрела в лице Лессинга.

ЛЕССИНГ

Появление Лессинга в немецкой литературе представляет выдающееся историческое событие не только для Германии, но и для всей Европы. Лессинг был основоположником революционно-демократической драмы в немецкой литературе. Он также один из основоположников европейской революционно-демократической теории литературы и эстетики. Сравнение с ним выдерживает один лишь Дидро. Если искать подобия ему в русской литературе, то можно сказать, что Лессинга напоминают Чернышевский или Добролюбов, имевшие в России примерно такое же значение, как он в Германии.

По происхождению Готгольд Эфраим Лессинг (Lessing) был сыном пастора и принадлежал к бюргерской интеллигенции, сыгравшей огромную роль в эмансипации третьего сословия. Он родился в 1729 году в саксонском городке Каменец, учился в Лейпцигском университете, с 1748 года жил в Берлине, где сблизился с кружком просветителей (Николаи и Мендельсон), много сотрудничал в газетах. В 1760 году он занимает должность секретаря при губернаторе Силезии, в 1767—1769 годах состоит рецензентом Гамбургского национального театра, а с 1770 года заведует герцогской библиотекой в городе Вольфен-

бютель. Не желая идти на уступки немецкому абсолютизму, будучи всю свою жизнь его непримиримым и злейшим врагом, он постоянно испытывает тяжелые материальные лишения и надломленный физически, умирает в 1781 году в Брауншвейге. Лессинг — революционный просветитель, но он высоко поднимается над мещанской ограниченностью не только охарактеризованных выше немецких писателей того времени, но и немецких просветителей типа Кристофа Фридриха Николаи (1733—1811) или Моисея Мендельсона (1729—1786). Борьба с Готшедом и придворным классицизмом, начатая еще до него, была поднята Лессингом на тот уровень, на котором эта борьба проводилась в самых передовых странах Европы. В отличие от швейцарских и других мелких врагов Готшеда, Лессинг сразу же поднимает борьбу с классицизмом на историческую, теоретическую и значительную политическую высоту.

Лессинг — образец революционно-демократического писателя его эпохи. Он был непримирим и обладал пламенным темпераментом борца. Он был плебеем и в отличие от большинства немецких писателей третьего сословия никогда не шел на компромисс с княжеской властью, никогда не находился на содержании князьков и не зависел от их милостей. «Король прусский, — писал он, — платит только тем, кто согласен отречься от своей независимости». Всю жизнь он нуждался, но это его не сломило. Эту его черту чрезвычайно высоко ценил Маркс. Правда, немецкая буржуазия XIX века создала своеобразную легенду о Лессинге, гласившую о том, что он будто бы находился в тесных отношениях с Фридрихом Великим и был якобы первым провозвестником исторической миссии дома Гогенцоллернов. Но стоит только прочитать «Легенду о Лессинге» Мейринга, чтобы стали ясны классовые корни этой легенды. На самом деле Фридрих Великий и знать ничего не хотел о Лессинге, Клопштоке и Гёте. Он ненавидел их произведения, как направленные против абсолютизма, он ненавидел, например, «Гецца» Гёте, потому что повторения постановки этой ужасной, по его мнению, драмы требовала берлинская «плебейская» публика. Зато он поддерживал «саксонского лебедя», как он называл Готшеда. Буржуазная легенда о Лессинге вопреки историческим фактам пыталась сблизить имя гениального просветителя и борца с классицизмом с именем Фридриха Великого, который ждал возрождения немецкой литературы от подражания французскому классицизму.

Вольтер писал в 1750 году из Потсдама о «национальной» немецкой литературе: «Я нахожусь здесь во Франции. Говорят только на нашем языке. Немецкий язык — язык для солдат и лошадей». «Самая жалкая посредственность, — говорит Гейне о тогдашней немецкой литературе, — начала в ту пору действовать

отвратительнее, чем когда-нибудь, и все дрянное и пустое раздувалось, как лягушка в басне». Таково было состояние в то время немецкой литературы и немецкого языка.

Выступление Лессинга против Готтшеда нужно рассматривать как выступление революционного демократа против апологета абсолютизма. Мы не будем здесь останавливаться на ранних, хотя и интересных, но творчески мало самостоятельных комедиях Лессинга, написанных им тогда, когда он хотел сделаться «немецким Мольером» («Молодой ученый», 1748; «Еврей» — написаны в 1749, напечатаны в 1754 году; «Вольнодумец», 1749; «Клад», 1750, и др.). Немецкой литературе нужно, по мнению Лессинга, приобрести чувство собственного достоинства, для того чтобы стать средством борьбы третьего сословия с феодализмом, с самодержавием. «Человек создан, — пишет он, — не для того, чтобы уместоваться, а для того, чтобы действовать». Немецкая литература до Лессинга была в холопской зависимости от княжеской милости. И вот Лессинг в своих «Письмах о новейшей литературе» («Briefe, die neueste Literatur betreffend», 1759—1765) развенчивает все те ничтожные произведения, которые выпускались и рекламировались школой Готтшеда и др. Он уничтожает их своим мастерством критика и публициста, своим гениальным сарказмом и иронией. Немецкая литература, публицистика и журналистика не имеют, кроме Гейне и Мeringa, такого талантливого представителя, как Лессинг.

Очень многие писатели того времени, которых он критиковал (все эти Ланге, Клотцы и т. п.), сохранились в литературе только благодаря сочинениям Лессинга. За первое же десятилетие своей критической работы он разбил влияние дворянского классицизма в Германии и притвоздил к позорному столбу лакейство и мещанскую тупость защитников абсолютизма. Но Лессинг не только разрушал. «Это был целостный человек, который, если разрушал старое своею полемикой, то тут же создавал новое и лучшее» (Гейне). Критикуя придворных поэтов, критикуя не менее зло и «серафическую» поэзию Клопштока, и швейцарцев, и всяких благочестивых рифмоплетов, Лессинг создавал воинствующую, целеустремленную революционную литературу немецкого бюргерства. Прежде всего он обратил свои взоры на театр, потому что писатели-просветители не только в Германии, но и в других странах видели в театре трибуну для проповеди своих новых идей. Лессинг мог опираться на передовой буржуазный театр Франции и Англии. Однако он, используя достижения литературы других стран, является не эпигоном, а самостоятельным теоретиком. Он дал много оригинальных мыслей и видел источники для создания немецкой буржуазной драмы в Шекспире и античности.

Помимо вопроса о театре Лессинг занимался также общими проблемами искусства, которые он трактует в крупнейшем своем теоретическом труде, в «Лаокооне» («Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie», 1766). Определяя в этом произведении границы между поэзией и живописью, он на самом деле поставил вопрос гораздо шире и провел резкую грань между двумя теориями искусства: аристократически-придворной и революционно-демократической. Лессинг полемизирует главным образом с представителями придворного классицизма — Спенсом, Попом и Келюсом. Эти последние защищали пластическую поэзию, выдвигая те же принципы, что и в живописи и в скульптуре. Они понимали античность таким образом, что основное и исключительное место в поэзии и искусстве вообще должно уделяться богам, героям и царям. Поэт обязан тщательно избегать всего дисгармонического и безобразного, и изображаемые им характеры не должны нарушать канонов благородного и возвышенного. Следовательно, их теория сводилась к абстрактной типизации искусства, к изгнанию из него всего индивидуального. Правдивая обрисовка характеров в этой поэзии невозможна, и она (поэзия) резко противоречила требованиям новой, демократической эстетики. Поэтому Лессинг горячо выступал против требований классицистов и защищал поэзию бюргерства, имеющую законное историческое право на существование наряду с античным искусством.

Лессинг говорит, что искусство должно сообразоваться с действительностью; но отсюда не следует, что художник должен слепо ее копировать. Лессинг выдвинул свой принцип реализма, гласящий, что поэзия, сообразуясь с действительностью, не копирует, а отражает закономерное общее в явлениях этой действительности. Он пишет: «Искусство подражает... всей видимой природе», причем каждый род искусства по-своему осуществляет это подражание, имеет свои задачи и разрешает их соответственно своим средствам. Мы не можем здесь вдаваться в детали этого очень интересного теоретического сочинения Лессинга. Но необходимо указать, что Лессинг, говоря о скульптуре и живописи, утверждает, что они изображают тела с их видимыми свойствами, причем в античных образцах этих родов искусства нет действия. Они могут дать только момент покоя, то, что закончено, то, что завершено. Вот основная характеристика живописи и скульптуры античности. В них отражаются лишь родовые идеальные черты. Лессинг посвящает прекрасную страницу описанию Венеры и говорит, что античный художник дает Венеру как обобщение, как определенный тип, без страстей, без индивидуальных черт. Похожа ли любимая женщина на Венеру? Ведь это — абстрактная типизация любви, олицетворение бесстрастия, ибо страсть разрушит это

состояние, она требует движений, она не может уложиться в рамки мертвенного покоя. Поэтому Лессинг требует для новой поэзии и искусства права изображать страсть, безобразное, движение, индивидуальные черты и внутренний мир. В античном же искусстве не было и намека на внутренний мир, на психологические переживания, ибо оно не интересовалось индивидуальностью. Лессинг не отрицает достоинств античной поэзии, но утверждает, что она не годится в качестве канона для всех времен и народов. Искусство должно расширить свои границы. И к этому стремилась новая демократическая поэзия.

Лессинг пишет: «Настоящий предмет поэзии — действие». Он говорит, что поэзия динамична, что она индивидуализирует общий характер предмета, рисует его в движении, и орудия ее — слова, следующие друг за другом; она дает становящийся предмет в становлении, а скульптура и живопись античности изображают только покой, только завершение.

В «Лаокооне» Лессинг с железной логикой разбил основы дворянского классицизма. Отдельные вопросы античного искусства Лессинг освещает и в критическом сборнике «Письма антикварного содержания» (1768—1769) и в статье «Как древние изображали смерть» (1769). Хотя эти статьи и затрагивают, казалось бы, только узко филологические проблемы, все же они имели огромное общественное значение, ибо Лессинг в них сокрушил писателей вроде Ланге и Клотца, типичных представителей раболепствовавших перед немецким абсолютизмом литераторов.

Свои теоретические положения Лессинг развивает также и в знаменитом сочинении «Гамбургская драматургия» («Hamburgische Dramaturgie», 1767—1769). Лессинг хотел создать национальный немецкий театр. «Гамбургская драматургия» написана в виде рецензий на постановки в Гамбургском театре. Если в «Лаокооне» Лессинг нападает главным образом на английский классицизм, то в «Гамбургской драматургии» он направляет свои стрелы преимущественно против французского классицизма, и больше всего здесь достается Корнелью, Расину и Вольтеру. Прекрасно понимая двойственность позиций Вольтера, Лессинг высоко расценивал прогрессивную сторону в его творчестве и как революционер и плебей рьяно выступал против компромиссов и примиренчества, характерных для «фернейского патриарха». «Противниками, — пишет он, — я избрал французских писак, а между ними в особенности г-на Вольтера». И: «Горе тому, кто не относится вообще к произведениям Вольтера с тем же скептическим духом, в каком часть их написана им самим».

Программа, которую Лессинг предлагает в «Гамбургской драматургии» писателям тогдашней Германии, гласит: «Я давно

придерживаюсь того мнения, что двор не такое место, где поэт мог бы изучать природу. Ну, а если пышность и этикет обратили людей в машины, то дело поэта снова обратить эти машины в людей».

Здесь мы имеем лозунги новой демократической эстетики, которая зовет к природе, к реализму. Как значительно было это выступление Лессинга против французского классицизма, в его специфически холопском отражении в немецкой литературе, для революционизирования бюргерского сознания — лучше всего свидетельствует отзыв Гейне. «Лессинг, — пишет он, — был литературным Арминием, освободившим нашу сцену от этого чужеземного господства. Он показал нам ничтожность, комизм, безвкусице наших подражаний французской драме... За всеми проявлениями, за всеми сторонами жизни следил этот человек с энтузиазмом и беспристрастием. В искусстве, богословии, археологии, поэзии, драматургии, истории — всюду преследовал он одну цель с одинаковым рвением».

Лессинг отвергает нивелирующие тенденции отвлеченного искусства классицизма и призывает к естественности. Классицисты, говорит он, дали мертвые схемы, абстрактные олицетворения добродетелей и принципов. «Характерные лица превратились в олицетворенные характеры, а порочные или добродетельные люди — в костлявые скелеты пороков и добродетелей».

Внутренняя фальшь Корнеля и Расина прикрывается, по его мнению, внешней стройностью, тремя единствами. Понятно, чтобы показать всю подоплеку этих черт, театр должен разоблачить фальшь блестящего этикета и стать, как он говорит, «школой нравственного мира».

Искусство, по мнению Лессинга, может быть только искусством природы; нет другой красоты, кроме естественности. Он рьяно ополчается против трех единств и говорит, что французские классицисты исказили Аристотеля, что Аристотель и греческие классики признавали только одно единство — действия, а единство места и времени есть результат неправильного понимания античного искусства «ложноклассицизмом». Греки, — пишет он, — «смотрели на единство времени и места не как на последствия этого единства, а как на необходимые условия действия, которые они считали нужным применять и к более сложным и запутанным действиям». Таким образом, «единство дня они заменили единством неопределенного срока времени и выдавали за один день какой-то отрезок времени, в течение которого не говорилось ни о восходе, ни о закате солнца». Лессинг указывает, что в трагедии важно не единство места и времени, что важнее всего обрисовка и индивидуализация характеров. «Пусть, по-моему, действие «Меропы» Вольтера и Маффеи продолжается восемь дней и про-

исходит в семи местностях Греции, но пусть в них будут и такие красоты, которые бы меня заставили забыть обо всем этом педантизме! Самая строгая правильность не может загладить и малейшей ошибки в обрисовке характеров»

Из этого вовсе не следует, что Лессинг совершенно отвергает античность как идеал искусства. Лессинг тоже был приверженцем возрождения античного искусства; для него оно также является нормой, совпадающей с законами человеческой природы вообще. Представители классицизма XVII века, по мнению Лессинга, просто ложно толкуют античность. Аристотель остается и для него высшим авторитетом. «Если я, — пишет Лессинг об Аристотеле, — наталкиваюсь в сочинении такого человека на ошибку, то готов скорее не доверять моему собственному, чем его разуму» Стало быть, классицисты грешили не тем, что ориентировались на античность, а тем, что они отклонились от нее.

Этим отграничением эстетики дворянского классицизма от нового понимания античности Лессинг проводит одну из существеннейших тенденций литературы эпохи Просвещения, в которой не меньшее значение, чем реалистическая проза, имел классицизм революционного бюргерства, существенно отличавшийся от дворянского классицизма XVII века. Буржуазный классицизм XVIII столетия, достигший своего высшего и политически наиболее насыщенного развития в период Французской революции, был теснейшим образом связан с теми «гражданскими» иллюзиями, которые коренятся в природе самого буржуазного общества, — с иллюзиями, политические функции которых так ярко были вскрыты Марксом в «Восемнадцатом брюмера».

Лессинг даже для оправдания новой поэзии ссылается нередко на Гомера, Эврипида и Софокла. Но вместе с тем величайшим образцом для новой драмы он считает Шекспира. Он говорит: «Корнель ближе к древним по внешнему строю драмы, а Шекспир — по ее жизненной сущности». Герой должен быть человеком, но и человек — героем. У Корнеля и Расина человек был только героем, олицетворением гражданской добродетели, а сам человек пропадал. Лессинг же дополняет эту формулировку тем, что человек должен быть не только героем, но и человеком.

Являясь родоначальником реализма в немецкой литературе, требуя от писателей ориентации на «природу и правдивость» и провозглашая свою знаменитую формулу: «не может быть великим то, что противоречит правде», — Лессинг для обоснования этих принципов опирается на Шекспира как на одного из крупнейших реалистов прошлого. В борьбе с французскими классицистами он всемерно использовал творчество Шекспира.

«Все, даже мелкие подробности в Шекспире, — пишет он, — задуманы и выполнены сообразно широким размерам исторических зрелищ, и это так же мало соответствует трагедии во французском вкусе, как огромная картина-фреска — миниатюрному портрету, помещающемуся в перстне. Что же можно взять из нее для портрета, кроме какой-нибудь фигуры или маленькой группы, которую затем следует разработать как самостоятельное целое. Точно так же из отдельных мыслей Шекспира необходимо было бы сделать целые сцены, а из одной сцены — длинные акты. Если кто хочет воспользоваться рукавом от одежды великана для шитья одежды карлику, тот должен выкроить из этого рукава не рукав, а целое платье». Шекспир у Лессинга всегда на первом месте, и он считает его одним из величайших реалистов мировой литературы.

Так же как и Дидро, Лессинг был сильнее в области теории искусства, нежели в своей драматургической практике. Лессинг написал довольно много вещей для театра. Основное его наследство в этой области составляют четыре больших драмы: «Мисс Сара Сампсон» (1755), «Минна фон Барнхельм» (первая постановка на сцене в 1763, напечатана в 1767 году), «Эмилия Галотти» (1772) и «Натан Мудрый» (1779).

«Мисс Сара Сампсон» — первая немецкая бюргерская драма (если не считать некоторых попыток Геллерта), но она еще мало интересна как по форме, так и по содержанию (Лессинг сильно подражает в ней «Лондонскому купцу» Лилло); ее действующие лица — сентиментальные герои в духе Ричардсона, да и сама драма представляет собою «слезливую трагедию», и даже действие ее разыгрывается в Англии. За год до ее появления Лессинг написал свои «Рассуждения о слезливой, или трогательной, комедии», где он, опираясь на опыт английской и французской литературы, рассматривает трагедию как показ жизни третьего сословия, бюргеров, «их возвышенных страданий, которые свойственны им не менее, чем королям и князьям». Содержание драмы — самое обыденное: мужчина (Меллефонт) между двумя женщинами (Сарой Сампсон и Марвуд). Марвуд отравляет свою соперницу, а Меллефонт закалывается у ее труп.

В этой драме еще мало реализма, даже бюргерская среда едва намечена; главная героиня — аристократического происхождения, и действие разворачивается в гостинице; принцип единства места только-только поколеблен. Но зато Лессинг отказывается от александрийского стиха и пользуется самой обыкновенной прозой «слезливой комедии». Несмотря на свои недостатки, «Сара Сампсон» вызвала бурю восторгов в буржуазной общественности своим противопоставлением придворному этикету переживаний человека третьего сословия. Поэт Карл Вильгельм Рамлер (1725—1798), современник Лессинга, гово-



• J. J. ROUSSEAU. •

Жан-Жак Руссо
(Гравюра Сент Обена с портрета Делятур)



Готтольд-Эфраим Лессинг
(С портрета Граффа)

рит, что при постановке драмы «зрители четыре часа сряду сидели неподвижно, как статуи, затаив дыхание, и потом разразились рыданиями».

Гораздо важнее комедия Лессинга «Минна фон Барнгельм». Если «Мисс Сара Сампсон» была драмой по преимуществу аглийского образца, то содержание «Минны фон Барнгельм» взято уже из немецкой жизни, из событий Семилетней войны. В ней Лессинг поднял немецкую национальную комедию, ограничивавшуюся до того времени филистерским фарсом, на огромную высоту. В промежутке между созданием «Мисс Сары Сампсон» и «Минны фон Барнгельм» Лессинг дал целый ряд теоретических и драматических опытов, по которым можно наглядно проследить эволюцию его мастерства («Филотас», 1759; фрагмент о «Фаусте», в котором герой, вопреки народной книге, не осужден за свои искания истины). Приступая к «Минне фон Барнгельм», Лессинг задался целью использовать комедию для борьбы бюргерства с абсолютизмом и переделать этот жанр так, чтобы он наилучшим образом служил интересам революционной демократии.

Теоретическое разрешение этой проблемы было уже дано в «Рассуждениях о слезливой, или трогательной, комедии». Лессинг делит существующую комедию на два рода: на фарс, цель которого вызвать смех, и на слезливую комедию, которая возбуждает чувство растроганности. По мнению Лессинга, комедия должна содержать в себе и комический элемент, не являющийся, однакоже, самоцелью, и элемент серьезный, но не гипертрофированный до моря слез, как у немецких подражателей Ричардсона. Расслабляющая чувствительность, ставшая угрожающим явлением в немецкой литературе XVIII века, не могла не внушать опасения просветителю и революционному демократу Лессингу, требовавшему, чтобы бюргерство закаляло свои мускулы и нервы для решительной борьбы с абсолютизмом.

«Минна фон Барнгельм» и представляет собою блестящее художественное оформление теоретических положений Лессинга о «здоровой комедии»: в ней содержатся элементы и фарса, и «слезливой комедии», и в то же время она — новая разновидность гражданской комедии, в которой комический элемент служит целям социальной, общественной сатиры. Содержание «Минны фон Барнгельм» взято из жизни Германии первых лет после Семилетней войны, что придает комедии большую злободневность. Замечательно то, что героиня комедии совсем непохожа на пассивных страдалец Ричардсона, а является бойкой девушкой, умеющей настоять на своем. Все герои этой пьесы гораздо более реалистичны и индивидуализированы, нежели герои в «Мисс Саре Сампсон», и, пожалуй, наиболее реалистично, правдиво и с наибольшей симпатией обрисованы типы из низ-

шого сословия — денщик майора, прислуга в гостинице, где разворачивается действие. Этой свежести и правдивости драма обязана своей популярностью до сегодняшних дней. Кроме того она определенным образом направлена против абсолютизма. Майор Тельгейм прямо заявляет, что «служение великим мира сего сопряжено с большими опасностями и не стоит того труда, гнета и унижения, которые приходится сносить». Недаром по требованию прусского резидента постановка комедии была запрещена даже в Гамбурге.

Третья драма, «Эмилия Галотти», еще значительнее и острее политически и социально. В этой пьесе Лессинг срывает маски с абсолютистского общества. Правда, из цензурных соображений автор изображает не немецкую, а итальянскую жизнь, но всякому было понятно, что под итальянской обстановкой подразумевается немецкая общественность.

В «Эмили Галотти» Лессинг как бы выражает в художественной практике те политические и теоретические положения, которые он изложил в «Гамбургской драматургии». Если в «Драматургии» он требует от трагедии, чтобы она приводила в «трепет венчаных убийц», срывала маски с тех, «кого закон не карает и не может карать», и разоблачала бы «коварного злодея, кровожадного тирана, угнетающего невинность», то в «Эмили Галотти» он в лице итальянского князька изображает подобного тирана, который ради обладания понравившейся ему девушкой идет на убийство ее жениха. Используя французские и английские источники о древнеримской Виргинии, Лессинг хотел создать «бюргерскую Виргинию». Центральная проблема пьесы — в трагедии Эмили. Трагедия ее не зависит от внешних причин, ибо она страдает не только потому, что попала во власть тирана, но и от неуверенности в самой себе. Во избежание возможного бесчестия она уговаривает отца убить ее. Таким образом, гибель героини не означает ее морального падения, а, наоборот, становится выражением протеста и торжества над силами, угрожающими ей позором. В этом торжестве и состоит основной смысл драмы: вынося приговор абсолютизму, «Эмилия Галотти» становится той политически насыщенной «школой нравственности», создания которой Лессинг требовал в «Гамбургской драматургии». «Эмилия Галотти» вместе с тем является не только апогеем художественного творчества самого Лессинга, но и кульминационным пунктом развития немецкой драмы до Гёте и Шиллера. В ней Лессинг отказался от единства места (хотя и сохранил единство времени) и создал свои лучшие образцы характеров и диалога. Эта пьеса, несмотря на некоторый «холодный рассудок», который отметил в ней молодой Гёте, послужила огромным толчком для развития драмы «бури и натиска» и явилась в частности прообразом «Коварства и любви» Шиллера.

Наконец, четвертая, наиболее известная, полемически и философски насыщенная драма — это «Натан Мудрый». Написана она Лессингом к концу его жизни. Действие драмы происходит во времена крестовых походов. Основные ее мотивы — веротерпимость, гуманность, космополитизм. Главный герой драмы Натан — еврей; второй герой, султан Саладин, — мусульманин, и третий, рыцарь-тамплиер, — христианин. Таким образом Лессинг выводит три господствующих религии.

С «Натаном Мудрым» тесно связано философское произведение Лессинга «Воспитание человеческого рода» (1780). В нем и в ряде других полемических вещей Лессинг подчеркивает, что «буква не есть дух», что «святое писание еще не религия», что «религия была раньше святого писания» и что «последнее не есть первопричина и источник веры, но лишь ее следствие». Так ставится вопрос о религии и в «Натане Мудром». Еврей Натан на вопрос султана Саладина, какая из религий — магометанская, иудейская или христианская — истинная, отвечает притчей о трех кольцах. Притча эта очень старая, ее обрабатывал еще Боккаччо. Смысл ее в том, что истинность религии доказывается не догмами и обрядами, а поступками и нравственностью ее последователей. Таким высоконравственным человеком изображен Натан, сумевший подняться над расовыми и религиозными предрассудками. Олицетворением же ханжества, фанатичной приверженности догме является иерусалимский патриарх. Общий вывод драмы: ценность данной религии определяется выполнением ею определенной воспитательной функции; если она этому требованию удовлетворяет, она истинна, но если она при этом претендует на исключительность, то она делается ложной. В своей критике церковной ортодоксии Лессинг пошел еще дальше. Он ставит вопрос: будут ли народы и в грядущем нуждаться в религии, — и отвечает отрицательно. В «Воспитании человеческого рода» он рассматривает Библию и другие священные книги как исторически обусловленные орудия морального воспитания, которые, выполнив свою роль и возведя человечество на определенную ступень нравственного развития, становятся ненужными. Этим Лессинг посягал на господство церкви, вызвав бурю протестов в ортодоксальном лагере. Из всех вещей Лессинга «Натан Мудрый» больше всего возбуждал негодование консервативных слоев общества и доставил обильный материал для антисемитов, начиная современниками писателя и кончая нынешними немецкими фашистами.

По своему философскому мировоззрению Лессинг был спинозистом. Это особенно ярко выявилось, когда после смерти писателя были опубликованы его беседы с Якоби, в которых Лессинг прямо называл себя приверженцем великого голландского философа. Однако Лессинг не дошел до материализма. По мет-

кому выражению Меринга, он «остановился на пороге материализма». Но для своей эпохи Лессинг был самым прогрессивным революционным писателем в Германии.

Как типичный писатель-просветитель он не понял противоречий складывающегося нового буржуазного строя. Лессинг считал эти противоречия остатками феодализма, разделяя распространённые тогда среди бюргерской интеллигенции иллюзии о наступлении всеобщего гуманистического царства разума.

В заключительной части «Воспитания человеческого рода» он рассматривает развитие общества как медленное, почти «незаметное движение» по пути разума и прогресса.

Но тем не менее он до самой смерти вел ожесточеннейшую полемику с церковниками, особенно с пастором Иоганном Мельхиором Геце. Лессинг нашел в вольфенбюттельской библиотеке, где он служил, бумаги немецкого атеиста Реймаруса и издал их. После этого протестантские богословы организовали целый поход против писателя. Ответный памфлет Лессинга «Анти-Геце» (1778) представляет собой крайне резкое разоблачение протестантской ортодоксии и является ярчайшим документом немецкой публицистики того времени.

Наряду с общественной травлей Лессинг подвергался и политическим гонениям. Он не смог закончить свою полемику с пастором Геце, так как ему запретили напечатать последнюю часть ее. Он не смог закончить и своего политического сочинения «Разговоры для франкмасонов» («*Ernst und Falk*», 1778—1780), где встречаются мысли вроде того, что «не люди созданы для государства... а, наоборот, государство и гражданское общество существуют для людей». Лессинг был непримиримым демократом, и эту черту его особенно высоко ценил Маркс, который сравнивает его с Чернышевским и Добролюбовым. Чернышевский, как известно, написал блестящую работу о Лессинге.

С точки зрения освоения современным поколением литературного наследия прошлого надо отнести Лессинга к той славной плеяде революционно-демократических писателей, творчество которых представляет для нас особенно большую ценность.

«БУРЯ И НАТИСК»

Литературное движение «бури и натиска» («*Sturm und Drang*») не было изолированным немецким движением. Аналогичное ему явление имеется и в Англии. Это так называемая «литература чувств», представителями которой были Томсон, Юнг и Стерн. Родственным требованиям «бури и натиска» лозунги Руссо, Мерсье и других.

Как руссоисты и английские представители «литературы чувств», так и «штюрмеры» относились двойственно к буржуазному прогрессу, ибо они видели, что он не только уничтожает феодализм, но и порождает новое рабство, нищету и неравенство. Но они рассматривали эти отрицательные стороны буржуазного развития с чисто моральной точки зрения, считая их вытекающими из человеческой испорченности.

«Штюрмеры» восстали против рационализма и механистического материализма, в котором они видели философию, защищающую буржуазный «прогресс». Они противопоставляют им природу, чувство, простоту и бюргерские добродетели. Но руссоисты и представители наиболее радикальной части третьего сословия во Франции делают из сентиментальной критики буржуазного прогресса революционные выводы; немецкие же «штюрмеры» до подобных требований не дошли; их радикализм остался радикализмом маленького авангарда разночинной бюргерской интеллигенции, авангарда без армии. В отличие от Франции третье сословие Германии не было настолько созревшим и политически сознательным, чтобы разделять лозунги этого авангарда, да и сами эти лозунги не были реальными, несмотря на свой внешний радикализм. Бунтарство «штюрмеров» носит страстный, но расплывчатый, абстрактный характер. Двойственность, присущая всему движению, состоит в резком разрыве между устремлениями и возможностью их осуществления на практике, в разрыве между идеалом и действительностью.

Представители «бури и натиска» выставили очень много требований социального и политического переустройства общества. Они стояли за национальное возрождение, а не за космополитизм просветителей. Они не считали средневековые и древнюю германскую историю «царством медведей и волков», а, наоборот, видели в этих эпохах источник «национального» исправления «испорченного» рационалистическим веком общества. Они поставили перед собой задачу — смести всю «навозную кучу» Германии, гниющую массу абсолютизма, но на деле были совершенно беспомощны, ибо бюргерство не могло разделять этих требований. Поэтому все движение скоро превратилось в отказ от бунтарства. Первоначальный бурный порыв «эпохи брожения» быстро уступил место резиньяции. Это разочарование уничтожило некоторых «штюрмеров» в буквальном смысле слова. Лейц, один из представителей этого направления, сравнивал себя с бедным Икаром: он пытался взлететь, но слишком приблизился к солнцу, восковые крылья его растаяли, и он погиб. Но чем абстрактней, умозрительно-теоретичней и безопасней для господствующих классов было это движение, тем более

взвинчивалось оно в воображении «штюрмеров». Влияние на них Руссо, Мерсье, Юнга, Стерна и других было огромно. Немецкие «штюрмеры» также зовут к природе, к простоте нравов, они объявляют войну дворянскому классицизму, буржуазной городской цивилизации, но все это приобретает у них своеобразную окраску. Один из них, Кристоф Кауфман, игнорировал литературную речь и говорил исключительно на своем грубом диалекте; он отрицал школьное образование, нарушал все правила моды и тогдашнего хорошего тона и додумался до того, что не стрягся и не брился и т. д. Конечно, это крайний случай, но в той или иной степени нечто подобное проявлялось у всех «молодых гениев». Дайте нам действительность, говорили они, мы не хотим схем и правил в поэзии. В «Фальшивых игроках» Клингера один из героев говорит: «Всех этих господ и их чувства я совершенно забыл, ибо в жизни я не нашел и тени их фантазий». Необходимо уйти из кабинета ученого в гущу жизни. Гёте пишет об этом периоде в «Поэзии и правде»: «Мы хотели жить, а не учиться».

Эти требования возвращения к природе и простоте не могли не сказаться на литературе «штюрмеров». Они отвергают правила классических канонов и рационалистического построения литературных произведений, как правила придворные: долой все изящное, рассудочное, долой классический стиль в искусстве! В качестве сюжетов они выбирали жизнь маленьких людей, и притом не ограничивались показом внешней стороны их существования. «Штюрмерам» понятны переживания маленького человека, его индивидуальные страдания. Они интересовались психологией даже так называемых «подонков общества» и хотели показать их жизнь во всей ее многогранности. Все, что страдает, все что находится вне сферы придворного общества, — это наше, говорили они. Понятно, что в центре этой литературы стояла личность, бурный, необузданный гений. Этот гений может все, — итак, да здравствует хаос! В подкрепление своих взглядов они ссылались на Юнга, который защищал в своем сочинении «Об оригинальном» права гения и еще в 1759 году утверждал, что правила — «костыли для хромых» и что настоящий гений не нуждается в них.

Иоганн Георг Гаман (1730—1788), один из предшественников «штюрмеров», говорил в 1762 году, что «кто не составляет исключения, тот не может создать шедевра». Нужно быть необузданной самостоятельной личностью. Таким образом защита «творческого своеволия» личности гения — одно из основных положений представителей «бури и натиска». Гениальнейший пример такого «своеволия» и «хаотического» творчества они видели в драмах Шекспира.

Движение «бури и натиска» проповедовало сверхрадикализм и тираноборство (братья Штольберги провозгласили тост за убийство тиранов, и Гёте присоединился к ним). «Штюрмеры» с самого начала чувствовали двойственность буржуазного развития. Но они не поняли, что буржуазия в своем поступательном движении нуждалась в строгой дисциплине, что было ясно для Лессинга. Поэтому представители «бури и натиска» были по сравнению с Лессингом ограниченными, близорукими, более оторванными от жизни и более склонными к компромиссу. Почти все они с течением времени примирились с существующей действительностью.

Лессинг критиковал движение «бури и натиска»; он считал, что субъективный произвол не есть истинная свобода. Он говорил, что необходима увязка субъективной свободы с общественными обязанностями, что они не противоположны, как утверждали «штюрмеры». И в художественном творчестве Лессинг не признавал произвола, защищая положение, согласно которому истинная свобода обуславливается собственной внутренней закономерностью.

Первым крупным представителем «бури и натиска», теоретиком движения был Иоганн Готфрид Гердер (Herder, 1744—1803). В своих знаменитых ранних критических произведениях «Фрагменты о новейшей немецкой литературе» (1766—1767) и «Критические роши» («Kritische Wälder», 1769) он развивает основные литературно-теоретические и исторические положения «бури и натиска»: каждый народ имеет свою литературу, проникнутую «национальным духом»; эта литература находится в зависимости от климата, языка, нравов, естественной и социальной среды и, как и всякий другой «живой организм», рождается, развивается и умирает. Применяя этот «генетический» метод к истории литературы, Гердер считает каждого писателя и каждое литературное произведение продуктом определенной исторической и географической среды и спрашивает: «Могли бы Гомер, Эсхил, Софокл написать свои произведения на нашем языке и при наших нравах?» И отвечает: «Никогда!» Следуя полностью за Руссо, он рассматривает развитие культуры и языка от примитивной их стадии до современной цивилизации не как восходящую, а как нисходящую линию. Отсюда его отрицательное отношение к веку классицизма и Просвещения; античная культура абсолютно лишена для него значения идеальной нормы, она так же исторически обусловлена, как и древнееврейская, индийская и древнегерманская. Исходя из своего понимания «духа национального языка», он отвергает гекзаметр и другие античные метрические формы, как «чуждые» немецкому языку. Этим объясняется его полемика против «Лаокоона» Лес-

синга и трудов Виякельмана о древнем мире, этим же объясняется и его восхищение «свободными ритмами» Клопштока. Своим мыслям Гердер дает дальнейшее развитие в сочинениях «О возникновении языка» (1772), «Об Оснане и песнях древних народов» (1773) и «О Шекспире» (1773); последняя вещь послужила настоящим откровением для движения «бури и натиска». Рационалистическую философию просветителей Гердер критикует в книге «Тоже философия истории» (1774), а в капитальном своем произведении «Идеи о философии истории человечества» (1784—1791) он дает систематическое изложение выработанного им «генетического метода» в применении к истории культуры, религии, поэзии и науке. Но ошибочным было бы считать мировоззрение как Гердера, так и всех «штюрмеров» чем-то диаметрально противоположным буржуазному просвещению. Несмотря на «культурпессимизм», Гердеру удается сочетать со своей генетической теорией развития культуры теорию прогресса, выдвинутую просветителями, и он ищет «золотой век» не в прошлом, а в будущем, соглашаясь в ряде вопросов с Лессингом.

Гердер долго жил в Веймаре. Писал он очень много, занимаясь также переводами народных песен. В отличие от Гёте и Шиллера он не так быстро сдавал свои позиции, защищая Французскую революцию и выступая против классицизма веймарского периода. В движении «бури и натиска» сыграла еще большую роль его знаменитая антология «Народные песни» (1778—1779), известная больше под заглавием «Голоса народов в песнях» («*Stimmen der Völker in Liedern*»). Эта антология является важнейшим историко-литературным памятником, положившим начало собранию образцов народного творчества и давшим сильный толчок немецкому романтизму. Из более крупных имен «бури и натиска» (кроме Гёте и Шиллера) необходимо отметить Я. М. Р. Ленца (1751—1792), Г. А. Вагнера (1747—1779), Ф. М. Клингера (1752—1831), И. А. Лейзевица (1752—1806), И. Ф. Мюллера (живописца, 1749—1825), Х. Д. Ф. Шубарта (1739—1791), Т. Гиппеля (1741—1796), И. Я. В. Гейнзе (1746—1803) и др. Ближе к этому движению стоит группа писателей, известная под названием «Геттингенская роща», окончательно сложившаяся в 1772 году. Она издавала журнал «Альманах муз» и сыграла довольно видную роль в объединении радикальных писателей, из которых затем многие примирились с существующим так же быстро, как и «штюрмеры». В «Рощу» входили: И. Г. Фосс (1751—1826), Л. Гельти (1748—1776), графы Христиан (1748—1821) и Фридрих Леопольд Штольберги (1750—1819), И. М. Миллер (1750—1814), М. Клауднус (1740—1815), Г. А. Бюргер (1747—1794) и др.

Среди перетисленных нами писателей были выдающиеся таланты, как, например, Ленц, Клингнер, Гейнзе, Фосс и Бюргер. Два последних оказали определенное революционизирующее влияние на немецкую литературу. Но все же вершины своих художественных и политических достижений это движение обрело в творчестве молодого Гёте и Шиллера.

ТВОРЧЕСТВО ГЕТЕ В ПЕРИОД «БУРИ И НАТИСКА»

Иоганн Вольфганг Гёте (Goethe, 1749—1832) родился во Франкфурте на Майне в семье имперского советника, патриция. Учился он в Лейпцигском университете (1765—1768) и завершил свое университетское образование (изучение права) в Страсбурге (1771). Ранние стихи его написаны в духе поэзии рококо. Перелом в его творчестве относится ко времени пребывания его в Страсбурге, где он познакомился с литературой «бури и натиска» и завязал сношения с виднейшими представителями этого движения (Гердер, Ленц, Вагнер). Он освобождается от влияния рококо и переходит к народной лирике. Последующие годы он занимается юридической практикой на родине, но большую часть времени отдает интенсивной литературной деятельности. Первое крупное произведение, сразу выдвинувшее его на вершину немецкой литературы, — это драма «Гец фон Берлихинген» («Götz von Berlichingen», 1773). Сюжет ее — история одного рыцаря-бунтаря в XVI веке, в эпоху реформации и крестьянских войн. Гец — представитель осужденного на гибель старого немецкого дворянства. Как отметили и Маркс и Гегель, Гёте удалось обработать этот сюжет таким образом, что драма превратилась в отражение всемирно-исторического конфликта — столкновения двух эпох: уходящей эпохи рыцарства и феодализма и нарождающейся новой эпохи бюргерства. Маркс в письме к Лассалю от 19 апреля 1859 года говорит, что в «этом жалком субъекте мы имеем трагическую противоположность рыцарства с императором и князьями в ее адекватной форме, и потому Гёте был прав, избрав его героем». ²⁰ Это приблизительно совпадает с отзывом Гегеля, который пишет: «То, что Гёте выбрал своей темой это столкновение, эту коллизию средневековой героической эпохи... свидетельствует о его великом чутье. В самом деле, Гец, Зиккинген — это еще герои, которые хотят, опираясь на свою личность, на свою отвагу и на свое прямое чувство права, самостоятельно урегулировать условия жизни в более тесной и более широкой сфере; но новый порядок вещей делает самого Геца не правым и приводит его к гибели, ибо только рыцарство и феодальные отношения являются в середине века подлинной почвой для такой самостоятельности».

Гёте интересует в этой драме бунтарь. Внимание его привлекает сильная личность, которая во имя своего права выступает против «испорченного», лживого общества, против придворных попов, имперских войск. Гец — своевольный «гений»; справедливость на его стороне. Гёте искусно разбил действующих лиц на два лагеря. С одной стороны — Гец и его приверженцы: все здоровое, все природное, все естественное. Здесь царит нравственный семейный уклад и проводится свободное воспитание детей, — одним словом, все окружение Геца — это своего рода воплощение руссоистского идеала. В другом лагере — враги Геца. Это — епископ бамбергский, придворное общество. Там все прогнило, там действуют не прямо, а интригами и притворством. Это — отрицательный мир, мир абсолютизма, против которого боролся молодой Гёте.

Очень характерно и очень интересно для политических взглядов Гёте то, как он изображает отношение Геца к восставшим крестьянам. Гец сначала думает использовать их для своей борьбы. Он согласен на руководство движением при условии, если крестьяне воздержатся от «злодейств». Он говорит: «Если вы воздержитесь от злодейств и будете вести себя, как подобает честным людям, знающим, чего они хотят, то я поддерживаю ваши требования». Когда же крестьяне выдвигают социальные требования, не согласующиеся с требованиями рыцаря Геца, то он отходит от движения. Он одинок и не может устоять против врагов, и в конце драмы Гёте дает проникнутую пантеистским духом картину гибели Геца. Судьба его похожа на судьбу движения «бури и натиска». Представители этого движения провозглашали громкие лозунги борьбы, а между тем массы за ними не шли. Сцена гибели Геца интересна также тем, что в ней обнаруживаются спинозистские взгляды Гёте. Гец растворяется в космосе, ибо наше бытие, по мнению Гёте, есть не что иное, как известным образом ограниченное явление космоса.

«Гец фон Берлихинген» является также характерным примером разрушения «штюрмерами» классицистической драматической техники. Драма написана в форме известных «исторических хроник» Шекспира. В то время, как даже Лессинг часто придерживался традиционных канонов, Гёте не признает ни трех единств, ни стихотворной формы. Он пишет свою драму в прозе, близкой к народной речи и пересыпанной, особенно в первой редакции, весьма натуралистическими «грубыми» выражениями. Акты пьесы построены, так сказать, экспрессионистически: все находится в хаотическом состоянии, и отдельные картины можно менять местами без ущерба для развития действия. Это чрезвычайно характерная для движения «бури и натиска» драматургическая композиция.

Такую разрыхленность композиции Гёте, как и другие «штюрмеры», заимствовал у Шекспира. Относясь с полным презрением к аристотелевским единствам, французскому классицизму и даже драматургии Лессинга, Гёте еще в своей речи о Шекспире (14 октября 1771 года) указал на великого английского драматурга как на путеводную звезду, способную избавить эпоху от ее изнеженной, извращенной культуры, указывая ей путь возвращения к сильному, здоровому, ничего не прикрашающему искусству. В работе над «Гецом» Гёте строго следовал этой своей программе, тщательно подчеркивая пестрый исторический фон периода реформации и крестьянских войн, и создал таким образом реалистическую драму, которая должна была раз навсегда покончить с классицизмом на немецкой сцене. Эта первая редакция была закончена в 1771 году. Гёте послал ее Гердеру на отзыв; тот пришел в ужас от пестроты фона и распыленности композиции и ответил автору: «Шекспир вас совсем испортил». В 1772 году вышла «Эмилия Галотти» Лессинга. Гёте пересмотрел свою пьесу, выбросил некоторые сцены, другие расширил, смягчил выражения и страсти, и в таком переработанном виде драма вышла в 1773 году. Вторая редакция в композиционном отношении более стройна и обработана, но зато многое потеряла в ряде сцен в смысле изображения исторического фона и в реализме.

«Гец» остался лучшей драмой юного Гёте. Второе его драматическое произведение, «Клавиго» (1774), и третье, «Стелла» (1776), не только в отношении содержания, но и по форме являются шагом назад. Но зато лирика молодого Гёте, черпающая весьма обильно из сокровищницы народного творчества, — образец величайшего мастерства. Стихотворения вроде «Дикая роза», «На озере» («Auf dem See»), «Песнь странника в бурю» и другие уже представляют собой мировые шедевры и произвели целую революцию в немецкой метрике.

Очень важны для уяснения эволюции Гёте начала 70-х годов как мыслителя и поэта драматические фрагменты 1773—1775 годов («Магомет», «Прометей» и др.). После «Геца» протест Гёте против существующего все больше лишается своего завоевательного, стихийно-бунтарского характера и переходит постепенно в философско-абстрактное русло. Так, «Магомет» был задуман в начатой в 1773 году драме как страстный мятежник, но сохранившаяся (кроме двух драматических сцен в прозе) лирическая песнь дает нам лишь аллгорию власти пророка в образе потока, вбирающего в себя все источники и несущего их воды в океан. Вместе с тем в этой песне, как и в сцене гибели Геца, ясно обнаруживаются спинозистские установки Гёте. Еще более характерный пример эволюции Гёте — фрагмент о

«Прометее». Титанизм, который в «Гёте» принимал форму активной реальной борьбы с враждебными героя социальными силами, переносится здесь в возвышающиеся над исторической и социальной конкретностью мифические сферы. Этому переносу соответствуют и стилевые изменения: сочная, почти натуралистическая проза, свободная композиция «Гёте» уступают место лирическому пафосу гимна «Прометей». Протест могучего «гения», типичный мотив «штюрмеров», звучит еще в гимне «Прометей», написанном, повидимому, независимо от набросков к драме. Отказываясь покориться Зевсу, титан Прометей обращается к нему со словами:

Мне — тебя чтить? За что?
Разве когда облегчил ты
Скорбь удрученного?
Разве когда утोलил ты
Слезы тревожного?
Из меня кто выковал мужа?
Время, извечные судьбы, —
Я и ты — в их власти.

Здесь я людей ваяю,
И в них — мой образ,
Мне подобное племя!
Чтоб мучиться, плакать,
Наслаждаться, веселить себя,
С тобой не считаюсь,
Как я!

Но, судя по сохранившимся наброскам двух актов драмы, Гёте, повидимому, намеревался закончить вещь обузданием индивидуального титанизма и примирением Прометея с богами.

В 1886 году была найдена и напечатана рукописная копия «Прафауста», начатого Гёте в 1773 году и сильно отличающегося от редакции первой части «Фауста» (1808). Фауст здесь типичный бунтарь, но бунт этот уже отчасти перенесен в более «высокие сферы», да и судьба Фауста не совсем ясна. Налицо еще далеко не все сцены, имеющиеся в позднейшей редакции. Чрезвычайно большое внимание уделено трагедии Гретхен, что особенно соответствует тематике «бури и натиска». Форма — необыкновенно пестрая: целый ряд сцен написан Knittelvers'ом Ганса Сакса; они чередуются со свободными размерами. Отдельные сцены «Прафауста» написаны прозой.

Сентиментализм молодого Гёте — и вообще всего движения «бури и натиска» — ярче всего выражен в романе в письмах «Страдания молодого Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774). Этот роман пользовался в свое время огромным успехом. Наполеон возил его с собой даже в египетский поход, и когда впоследствии повстречался с Гёте, сделал автору ряд

критических замечаний по поводу этой вещи. «Страдания» породили нечто вроде массового психоза, и один современник замечает, что ни одна самая очаровательная, самая прекрасная женщина не вызвала столько самоубийств, сколько Вертер.

В романе гениально выражен конфликт личности с действительностью. Вертер не активен, как Гец, — он слабый, безвольный сентиментальный юноша. Только в начале второй части романа мы видим какие-то намеки на критику существующей действительности, там, где Вертер выступает с робким протестом против дворянского общества. Он удаляется от него, бросает службу, уезжает в деревню, и здесь его тянет к униженным и оскорбленным людям. Весь роман пропитан отрицательным отношением к действительности, выражающимся особенно в руссоистском противопоставлении испорченному обществу — людей «естественных», близких к природе (Вертер, Лотта, крестьяне, дети). Вертер безнадежно влюблен в Лотту, невесту своего друга. Но трагедия его не в несчастной любви, а в чрезмерной чувствительности: он вечно носитя со своим «больным сердцем», и все заманчивее поет ему смерть свою чарующую песнь. Этому хрупкому созданию Гёте противопоставляет другого героя — Альберта, трезвого практика, великолепно знающего, чего он хочет от жизни.

Вертер кончает самоубийством. Против этого самоубийства резко возражал Лессинг и умолял Гёте, чтобы он добавил еще одну главу, в которой бы цинично издевался над этим концом. Один из друзей Лессинга, Николай, тоже написал роман о Вертере, но там все кончается благополучно: Вертер женится на Лотте.

После «Вертера» и драматических фрагментов 1773—1775 годов Гёте переезжает в Веймар, где становится доверенным лицом и министром при дворе герцога.

ТВОРЧЕСТВО ШИЛЛЕРА В ПЕРИОД «БУРИ И НАТИСКА»

Шиллер выступил со своими первыми произведениями в тот момент, когда движение «бури и натиска» заканчивалось. Шиллеру, особенно в молодости, самому приходилось испытывать гнет того старого режима, который в особо безобразной форме процветал в наиболее отсталой части тогдашней Германии, а именно в Южной Германии.

Иоганн Фридрих Шиллер (Schiller, 1759—1805) родился в небольшом вюртембергском городе Марбахе в семье полкового фельдшера и воспитывался в условиях, типичных для маленьких мещанских городков Южной Германии. Двенадцати лет он был отдан против его воли в так называемую «КарлсшULE». Это была военная «академия», основанная одним из самых отвратительных деспотов тогдашней Германии, вюртембергским герцогом Карлом Евгением. Задачей этой школы было вос-

питание преданных самодержавию рабов. В этой, по выражению одного из «штюрмеров», «плантации рабов» Шиллер провел восемь лет, официально занимаясь сперва изучением права, а затем медициной, но на деле мало ими интересуясь. Изучал он преимущественно философию и литературу. Тайком от преподавателей он прочел произведения философов-просветителей, особенно Лейбница, Мендельсона, Гельвеция, Гольбаха и Локка. Одновременно он знакомился с произведениями Лессинга, Гёте и поэтов движения «бури и натиска».

Первые стихи, написанные Шиллером тайком от надзирателей и напечатанные им отчасти в местных газетах, собраны и изданы им в «Антологии на 1782 год». В них он выступает против философии французских материалистов и ратует за «чистые чувства», за природу. Особенное влияние оказали на него «Вертер» Гёте и произведения Руссо, но не в меньшей степени и поэзия Клопштока. С самого начала своего творчества он выказывает себя приверженцем Руссо. Он посвятил ему прекрасное стихотворение, в котором воспекает его как пророка свободы, угнетаемого феодализмом и деспотизмом. Но о влиянии на Шиллера левых французских философов свидетельствует не столько эта вещь, сколько его ранние драмы: «Разбойники» («Die Räuber», 1781), «Заговор Фiesco в Генуе» («Die Verschwörung des Fiesco zu Genua», 1783) и «Коварство и любовь» («Kabale und Liebe», 1784). В них Шиллер ставит вопрос о буржуазно-демократической революции, о политическом переустройстве общества, об уничтожении абсолютистского режима.

В первой драме «Разбойники» этот протест против абсолютистского режима особенно страстен и отличается стихийным бунтарским характером. По содержанию «Разбойники» представляют собой обработку рассказа о двух братьях, изложенного в эпической форме Шубартом, но драма Шиллера отличается от этого рассказа тем, что он сумел поднять сюжет из узко мещанской среды на должную историческую высоту. В Карле Мооре он создал образ бунтаря против сковывающих личность деспотических законов, против «гадкого чернильного века».

Как и Руссо, Шиллер и его герой Карл Моор увлекались трудом Плутарха «Жизнеописания великих людей». Из этого произведения Шиллер сделал вывод, что «этот гнусный век кастратов ни к чему более неспособен, как только пережевывать подвиги прежних времен и героев древности, портить их комментариями или уродовать их в трагедиях». Драма «Разбойники», по словам Белинского, представляет собой пламенный дифирамб, подобно лаве исторгнувшийся из глубин энергической души, где события, характеры и положения как будто придуманы для выражения идей и чувств, так сильно волновавших автора, что для них были бы слишком тесны формы лиризма.

В «Разбойниках», как и в последующих своих юных драмах, Шиллер резко осуждает феодально-абсолютистский общественный строй и в духе Руссо критикует нарождающуюся капиталистическую «цивилизацию», причем идеалом Шиллера в этот период является стоик типа Брута или Катона, воплощенный в таких образах, как Карл Моор в «Разбойниках» или Веррина в «Заговоре Фиеско в Генуе». В «Разбойниках» Карл Моор мечтает об установлении в Германии республики, перед которой Рим и Спарта показались бы женскими монастырями. И последовательный республиканец Веррина тоже хочет установить подобный образ правления в духе древнего Рима.

Итак, мы видим, что молодой Шиллер выдвигает идеал, родственный Руссо и — в дальнейшем — французским якобинцам. И, тем не менее, между героями драм молодого Шиллера и якобинцами — большая разница: в то время, как за «масками античности» французских революционеров скрывались конкретный, политический смысл, реальные классовые отношения, хотя далеко не всегда и осознанные самими носителями их, — в Германии, с ее чрезвычайно отсталыми в XVIII веке общественными отношениями, этот идеал не мог воплотиться в плоть и кровь и потерпел крушение. Действительно, как в «Разбойниках», так и в «Заговоре Фиеско в Генуе» герои вынуждены капитулировать перед существующим общественным строем. Карл Моор в конце драмы признает себя глупцом, мечтавшим «исправить свет злодеяниями и законы поддержать беззаконием», он раскаивается в употреблении «аморальных» средств и хочет спасти «поруганный порядок» нравственным поступком. Веррина же в «Заговоре Фиеско в Генуе» после убийства им молодого Фиеско, изменившего идеалам республики, возвращается к старому дожу Дориа, хотя этот переход его ничем не мотивирован.

В охарактеризованной уже драме «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллер затрагивает проблему борьбы с тиранией и создания государства политической свободы. Фиеско — молодой аристократ, стоящий во главе группы заговорщиков, борющихся против тирана Дориа. Но основой деятельности Фиеско служат по преимуществу личные мотивы. Народные массы не играют в драме сколько-нибудь значительной роли. Аристократия занята прожиганием жизни, народ же мало принимает участия в общественной жизни. Значит, переделка общества, создание государства свободы возлагается всецело на плечи какого-нибудь отдельного индивидуума, вроде аристократа Фиеско. Но переворот, совершенный им, не завершается созданием демократического общества, Фиеско совершает его, чтобы самому завладеть герцогской короной. Отсюда вся проблема вращается вокруг неустойчивости Фиеско, конфликта между его личными стремлениями и моральным долгом. В заключение драмы Вер-

рина убивает Фиеско, а сам возвращается в лагерь дожа Дориа. Таким образом как в «Разбойниках», так и в «Заговоре Фиеско» проблема создания демократической республики остается неразрешенной.

Гораздо большее значение имеет третья драма Шиллера «Коварство и любовь», — самая сильная, самая революционная и реалистическая драма из всех, созданных движением «бури и натиска». Тема ее взята непосредственно из жизни, и в ней бичуется «старый режим» и разоблачаются все его отвратительные стороны, вся дряхлость его. Драма показывает губительное влияние абсолютизма на человеческую личность. Шиллер блестяще рисует развращающую роль безграничной власти деспота, и делает он это с потрясающим реализмом. Особенно ярко это видно в разговоре Фердинанда с леди Мильфорд, где раскрывается, каким образом ничтожные немецкие князьки распоряжались жизнью своих подданных, как они продавали их тысячами в солдаты иностранных армий, для того чтобы иметь возможность удовлетворять прихоти своих любовниц. Все эти факты заимствованы из окружавшей Шиллера действительности. Гофмаршал Кальб, президент Вальтер, леди Мильфорд, секретарь Вурм, — все это типы, которые Шиллер имел возможность наблюдать очень пристально и очень тщательно изучить их нравы, находясь при дворе вюртембергского герцога Карла Евгения.

Испорченному миру дворянства Шиллер противопоставляет мир бюргерский. Представителями его являются музыкант Миллер, его жена и дочь Луиза. Трагедия Луизы состоит в коллизии между любовью к сыну президента Фердинанду и сословными предрассудками. Бюргерский и придворный миры изображены Шиллером с предельным реализмом. Когда же дело доходит до положительного идеала, воплощенного в Фердинанде, то реализм этот весьма и весьма снижается, и Фердинанд — этот типичный образ немецкого «штюрмера» — превращается почти в такой же рупор идей, в олицетворение благородной личности, как Карл Моор в «Разбойниках». Фердинанд — апостол уничтожения сословных перегородок, но по необходимости все у него ограничивается декламацией и пафосом. Вследствие этой двойственности «Коварство и любовь» является типичнейшей драмой буржуазного реализма XVIII века; но, несмотря на расплывчатость положительного идеала, эта драма сыграла громадную роль в эмансипации германского бюргерства. Впервые угнетенное третье сословие увидело на сцене самого себя, впервые была показана обиденная жизнь Германии, повседневные, встречающиеся на каждом шагу явления. И Энгельс недаром называет ее «первой немецкой политически-тенденциозной драмой».²¹

В названных трех драмах центральное место занимала проблема политического и социального преобразования существую-

щего общества. Если в «Коварстве и любви» этот вопрос и не затрагивается непосредственно, все же ясно, что из этой драмы гораздо убедительнее вытекала необходимость разрушения абсолютизма, чем из предыдущих двух, где эти проблемы трактовались прямо, но менее конкретно.

Заканчивая характеристику драм молодого Шиллера, мы должны еще раз особенно подчеркнуть революционизирующую роль их в дальнейшей истории немецкой литературы. Когда в 30-х годах XIX века революционные поэты начали борьбу с феодально-бюрократическим строем Германии, то не кто иной, как Гейне, сформулировал значение творчества юного Шиллера. Гейне говорил, что Шиллер «живо схватывал дух его времени», что он нес «то самое знамя, под которым сражались с таким энтузиазмом и по ту сторону Рейна... Шиллер писал во имя великих идей революции, он разрушал умственные бастилии, участвовал в созидании храма свободы, и притом того величайшего храма, который должен соединить все нации как единую братскую общину; он был космополитом. Он начал с той ненависти к прошедшему, которую мы видим в «Разбойниках», где он похож на маленького титана, который вырвался из школы, выпил водки и хочет разбить стекла у Юпитера; он кончил той любовью к будущему, которая уже в «Дон Карлосе» цветет, как лес цветов, и сам он — тот маркиз Поза, который в одно и то же время пророк и солдат, который сражается за то, что он предсказывает, и носит под испанским плащом самое прекрасное сердце, какое когда-либо любило и страдало в Германии».

В этот период и эстетические взгляды Шиллера были революционными, соответствуя общему духу его творчества. Шиллер, как и Лессинг, в юных своих сочинениях по эстетике излагает самые передовые идеи эпохи. Как и Лессинг, он обращает свои взоры на театр, потому что театр являлся тогда самым удобным местом для пропаганды завоевания буржуазностью политических прав. Театр, по мнению Шиллера, должен чинить расправу с пороком, с предрассудками, с врагами правды и справедливости. Он должен превратиться в общественно-политическое орудие для борьбы с тиранией, с абсолютизмом. В статье «О современном немецком театре» («Über das gegenwärtige deutsche Theater», 1782) Шиллер говорит, что театр — это «открытое зеркало человеческой жизни, в котором малейшие движения сердца рисуются в расцветенном широком отражении». Он, как и Лессинг, отстаивал создание «национального театра», который проповедывал бы идеи общенационального объединения, и в такой трактовке этот лозунг был тогда передовым политическим лозунгом.

Ярче всего эстетические взгляды молодого Шиллера выражены в его докладе в 1784 году в Мангеймском театральном

обществе. Этот доклад называется «Театр как учреждение нравственное» («Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet»). Здесь Шиллер ратует за реальность в литературе, за разоблачение порока. Задачи театра он определяет следующим образом: «Когда правый судья ослеплен золотом и роскошествует на содержании у порока, когда наглая сила начинает глумиться над правдою и малодушный страх связывает руки власти, — театр в свою очередь берет меч и весы и тащит порок на страшный суд». Шиллер определяет сущность театра как «школы житейской мудрости», как «путеводителя для гражданской жизни».

Таким образом, задачи, поставленные Шиллером перед театром, почти дословно совпадают с формулировкой Лессинга. Шиллер в ранних своих эстетических статьях резко выступает против французских классицистов и нападает на старые поэтические каноны дворянского классицизма. Он пишет в названной статье: «Действующие лица Пьера Корнеля суть холодные комментаторы собственных страстей, старчески умные педанты в отношении собственных чувствований. . . Пошлое приличие вытеснило с французской сцены живого человека; котурн обратился в танцовальный башмак».

Шиллер вместе с остальными теоретиками движения «бури и натиска» стоит, само собой разумеется, за вольное проявление творческого гения, творческой индивидуальности, и в ранних своих драмах он, конечно, и не думал следовать «строгим классическим формам», а создал свою «свободную» композицию. Но Шиллер рано почувствовал в своей литературной деятельности разрыв между проповедуемыми им идеями и возможностью их осуществления. Это противоречие отражается во всех драмах его молодости. Карл Моор громит и развенчивает старый мир — и в то же время он вынужден спасовать перед ним и удовлетворяться личным моральным совершенствованием. Республиканец Веррина в «Заговоре Фиеско» тоже разочаровывается в своих мечтах и возвращается к тирану. Все это безусловно показательно для мировоззрения самого Шиллера.

В истории развития драмы Шиллер довел до конца так называемую драму «рупора идей» (Sprachrohrtechnik). Драма «рупора идей», нарушая старую классическую композицию (акты, сцены и т. д.), дает автору возможность вставлять, где ему угодно, отдельные монологи, в которых он отступает от общего хода развития действия и высказывает свои личные взгляды. Это доминирует у Шиллера на всем протяжении его драм. Карл Моор все время выступает с длиннейшими монологами, почти не связанными с развитием сюжета. То же самое мы видим и в «Коварстве и любви» и даже в «Вильгельме Телле», этой последней законченной драме Шиллера.

НЕМЕЦКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Если движение «бури и натиска» в значительной степени было еще связано с идеями эпохи Просвещения и подготовки Французской революции, то расцвет немецкой классической литературы падает на период, когда буржуазия от своей героической эпохи переходит к практическому построению капиталистического общества. Гёте и Шиллер чрезвычайно ярко отражают этот исторический процесс в своей эволюции от «бури и натиска» до классицизма.

В эпоху между Первой французской революцией и самостоятельным выступлением пролетариата в 1848 году буржуазная идеология еще раз поднимается до больших научно-философских и художественных синтезов: немецкая классическая философия в лице Гегеля, английская классическая политическая экономия в лице Рикардо, историография в работах французских историков Реставрации, художественная литература в произведениях великих классических реалистов Гёте, Стендаля, Бальзака и др. Отличие классического реализма от реализма эпохи Просвещения будет освещено в первой части второго тома нашей «Истории». Здесь же нам важно отметить то принципиально новое, что отличает классический период творчества Гёте и Шиллера от периода «бури и натиска». Ибо несомненно, что, несмотря на все свои идеалистические и абстрактные черты, реализм в немецкой литературе достиг своего высшего расцвета в произведениях Гёте, а отчасти и Шиллера. У последнего реализм классического периода гораздо слабее, чем у Гёте, и лучше всего представлен в исторических драмах (особенно в трилогии «Валленштейн»); у Гёте же высшая ступень классического реализма достигнута в «Вильгельме Мейстере» и «Фаусте».

ШИЛЛЕР-КЛАССИК

После «Коварства и любви» в развитии творчества Шиллера наступает определенный перелом, связанный с разочарованием драматурга в устремлениях движения «бури и натиска». Хронологически — это период от 1784 до 1787 года («дрезденский период»). Эти четыре года — годы мучений для Шиллера. Осознав невозможность осуществления идей «бури и натиска», он отвернулся от действительности и обратился к эстетике. В одном письме к Гердеру в эти переломные годы Шиллер пишет, что противоречия между идеалом и жизнью так велики, что поэтическое творчество не может взять на себя объединение их, не осудив себя на гибель. «Поэтому я не знаю иного спасения для поэтического гения, кроме удаления из области действитель-

ного мира и стремления к самому резкому разрыву с ним, а не к союзу, который сделался бы для него опасным».

Шиллер отходит от актуальной тематики современности. Первое проявление отказа от бунтарства выражено в его «Философских письмах»: в переписке Юлия и Рафаэля Шиллер пересматривает свои юношеские философские взгляды и приходит к выводу, что всякая деятельность бесполезна.

Ярким документом эволюции Шиллера является его драма «Дон Карлос» («Don Carlos», 1787); над ней он работал четыре года, и если в первой редакции (1784) видно еще бунтарство типа «Коварства и любви», то окончательная редакция звучит более примиренчески, хотя во второй редакции тема значительно расширена: семейная драма в королевском дворце (отцовская тирания, облеченная королевской властью) первой редакции превращена в политическую драму, в столкновение «идей» деспотизма с «идеями» свободы; поэтому, если в первой редакции героем ее является Дон Карлос, то в редакции 1787 года автор главным героем сделал уже не Дон Карлоса, а маркиза Поза, «благородную личность». Беспощадная критика абсолютистского двора отходит на второй план, а на первый план выдвигается идея благотворной деятельности свобододолюбивого «просвещенного» монарха.

В период создания последней редакции «Дон Карлоса» Шиллер отказывается от своей прежней актуальной тематики. Он говорит, что со всеми этими пасторами, коммерции советниками, секретарями, со всей этой мещанской средой возвышенной трагедии не создашь. Он выбирает центральным образом «светлую личность», маркиза Поза, олицетворение общегражданских добродетелей. В «Дон Карлосе» Шиллер уже не рассчитывает на революцию снизу, совершаемую народом, а возлагает надежды на «революцию сверху», на свободу, даруемую «просвещенным монархом», который одним росчерком пера может облагодетельствовать народ.

Эти идеи о просвещенном монархе рьяно проповедовались тогда, особенно в франкмасонских ложах, иллюминатских обществах и т. д., и хотя Шиллер, кажется, и не был формально членом этих обществ, все же в своих «Письмах о Дон Карлосе» он заявляет, что идеал свободы, возмещаемый им в этой драме, приближается к идеалам масонских лож.

В «Дон Карлосе» еще встречается ряд сцен, написанных в «штюрмерском» духе, — это там, где Шиллер бичует губительное влияние испанской инквизиции и деспотизма Филиппа II. В изображении инквизиции больше всего проявляются его радикализм и бунтарство поэта. С другой стороны, чрезвычайно характерна сцена, в которой маркиз Поза падает на колени перед Филиппом II и говорит: «Монарх, дайте нам свободу мысли!»
Этим образом в драме «Дон Карлос» противопоставляются

два принципа — абсолютизм и принцип свободы. Абсолютизм, тирания олицетворены в великом инквизиторе, а свобода — в Дон Карлосе и маркизе Поза. Но эта борьба — не борьба двух классов, не движение общественных сил, а чисто отвлеченное понятие, и поэтому, когда Маркс и Энгельс в своих известных письмах к Лассалю говорят о специфической шиллеровщине как художественном методе, то они несомненно прежде всего имеют в виду «Дон Карлоса».

«Дон Карлос» написан нерифмованным пятистопным ямбом. Это первая драма Шиллера, в которой он переходит от прозы к стихам. Этот переход к стихотворной драме стоит в тесной связи с ярко выраженным языковым сдвигом драматурга: язык Шиллера становится более возвышенным, абстрактным.

После «Дон Карлоса» начинается длительный период увлечения Шиллера античностью. Многие думают, что движение «бури и натиска» и античность — это нечто совершенно оторванное друг от друга. Это неверно. Молодой Шиллер в ранний период своего творчества определенным образом увлекается политическими идеалами античного общества. Дело лишь в различном понимании этой античности. Когда Шиллер в «Разбойниках» говорит о создании такой республики, перед которой Рим и Спарта показались бы женскими монастырями, то он имеет в виду политический, гражданский идеал античности, демократическую республику. А теперь он иначе истолковывает античность: он видит в ней не бурю, а покой, не политический идеал, а эстетизацию жизни, умиротворение, обуздание мятежных устремлений. В этом понимании античности Гёте, Шиллер, Вильгельм фон Гумбольдт и другие уже продолжают линию Винкельмана, который выставил лозунг именно подобного толкования ее.

У Винкельмана понимание античного искусства также тесно связано с его буржуазно-демократическим мировоззрением. Искусство и красота для Винкельмана — выражение общественной гармонии, равновесия между личностью и обществом, возможного только в свободном государстве, как это было в древней Греции. «Из всех причин, — пишет он в своей «Истории искусства древности», — способствовавших развитию греческого искусства, главнейшей была свобода». Взгляды Винкельмана покоятся на общем для всего классицизма эпохи Просвещения идеалистическом понимании природы государства, будто бы возвышающегося над борьбой эгоистических интересов. Только в политическом общегитии, отвлекаясь от всех своих материальных забот и нужд, человек становится действительно человеком. Там, в идеальной гражданской сфере, не знающей повседневных тревог и страстей, общественные противоречия уравниваются, разрешаясь в гармонию. «Спокойствие есть качество, — пишет Винкельман, — более всего подходящее для красоты, ибо

высшая красота может зачатся лишь на лоне размышления. когда душе далеки все индивидуальные образы». И дальше: «Душа существа мыслящего имеет естественное стремление отделиться от материи и вознестись в сферу отвлеченных идей». Если, стало быть, истинное царство свободы возвышается над материей, то путь к нему заключается не в борьбе с несовершенствами действительности, а в эстетическом индивидуальном самовоспитании человека, которое учит его отрешению от материальных благ ради благ духовных. С точки зрения меры и гармонии, как их понимает Винкельман, всякое политическое принуждение, даже если оно вызвано революционными целями, есть нарушение гармонического развития индивидуальности.

В этом толковании античности заложены те тенденции, которые затем получили свое законченное выражение в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллера, а также в сочинениях и стихах молодого Гегеля и Гельдерлина. Но в немецкой литературе эпохи Просвещения имеется и иное толкование античности, — а именно у Лессинга, который не был согласен с таким пониманием меры и гармонии, с проповедью смирения и покорности. Лессинг не согласен с пренебрежением действительными индивидуальными потребностями человека, ибо индивидуальные интересы, по его мнению, как раз и являются могущественным импульсом к борьбе за действительную свободу. Угнетение и тирания побуждают человека восстать против угнетателей и на насилие отвечать революционным насилием. Путь к свободе, по Лессингу, лежит не через отречение от индивидуальных сил, а через полное их развитие; а если они иногда и нуждаются в ограничении, то это делается исключительно ради сплочения сил для борьбы с притеснителями. Мера, таким образом, в понимании Лессинга приобретает значение революционной дисциплины. И если понимание античности, меры и гармонии у Винкельмана и его последователей в конечном итоге означало отказ от борьбы, компромисс немецкого бюргерства со старым обществом, то классицизм Лессинга насыщен плебейско-демократической ненавистью и непримиримостью к феодализму.

Шиллер, следуя пониманию античности в духе Винкельмана, приходит к выводу, что эллинская культура — единственно совершенная культура, что она является вечной мерой и гармонией, уравнивающей «страсти» индивидуальности. Отныне в творчестве Шиллера почти совершенно исчезает тематика современной жизни, заменяемая тематикой античности, средневековья, эпохи Возрождения и реформации и т. д. В этот период перехода своего к классицизму он пишет к В. фон Гумбольдту: «Представьте себе наслаждение, когда в поэтическом изображении исчезает все смертное, лишь свет, лишь свобода, лишь сила, — нет тени, нет ограничения, ничего этого не имеется.

У меня просто кружится голова, когда я думаю об этой задаче, о возможности ее решения. Изобразить сцену на Олимпе — какое высочайшее из всех наслаждений!»

Эта проповедь ухода от действительности, это понимание античности как эстетизации жизни особенно ярко видны в двух стихотворениях Шиллера, именно: «Боги Греции» («Die Götter Griechenlands», 1788) и «Художники» («Die Künstler», 1789). «Боги Греции» являются программным стихотворением для всего немецкого классицизма. Для Шиллера античное искусство — гармоническая связь человека с природой, счастливое детство человечества. Он скорбит об исчезновении античной эпохи и говорит:

Счастливы мир! О, где ты? Как чудесен
 Был природы радостный расцвет.
 Ах! В стране одной волшебных песен
 Не утрачен сказочный твой свет.
 Загрустя, повымерли долины,
 Взор нигде не встретит божества.
 Ах! От той живительной картины
 Только тень видна едва.

Но

Чтоб бессмертным жить средь песнопений.
 Надо в жизни этой пасть.

Здесь Шиллер закладывает основы классической эстетизации жизни, защищая лозунг, что все, стремящееся вечно пребывать в памяти людской, осуждено на гибель, а от человеческой культуры сохранится лишь прекрасная художественная форма, что содержание не должно играть первенствующей роли в искусстве. От исчезнувшего греческого искусства осталась только вечная форма, и мы должны подражать ей. Шиллер теперь с презрением относится к «хаотической» форме своего творчества периода «бури и натиска», он пишет гекзаметром и строгим ямбом.

Во втором стихотворении, «Художники», Шиллер поет гимн искусству. Искусство выше всего, выше всех других духовных сил. Красота — это оболочка правды; наивысшую степень истины можно найти только в красоте. Это совершенно иная мысль, чем высказанная им в его статье «Театр как учреждение нравственное», где он отстаивает публицистические, политические театр и искусство. Теперь же он говорит:

Что некогда, в течение столетий,
 Умом созревшим понял ты,
 То уж давно предузнавали дети
 В символе вечной красоты.

Что здесь встречает нас, как красота земная,
 То встретит некогда, как истина сама.

После переходного, кризисного периода в творчестве Шиллера следующие десять лет, с 1787 по 1797 год, были заполнены главным образом историческими и философскими работами. В 1789 году он, при посредстве Гёте, получил внештатную профессиру по всеобщей истории в Иенском университете и серьезно взялся за изучение истории. Результатом его исторических исследований явились две крупные работы: «История отпадения Нидерландов» («Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung», 1788) и «История Тридцатилетней войны» («Geschichte des dreissigjährigen Kriegs», 1791—1793), а также ряд более мелких исторических работ и статей.

Сейчас эти произведения не имеют большой научной ценности, но зато полностью сохраняют свою ценность как блестящие образцы немецкой художественной прозы, а также как важные документы для характеристики политической эволюции писателя. Ни в каком другом своем произведении, написанном прозой, Шиллер, пожалуй, не достигал такого предела мастерства, как в этих исторических работах. Они также интересны для уяснения мировоззрения Шиллера. В них, как и в своих исторических драмах, Шиллер проявил себя, по выражению Гейне, «обращенным назад пророком» и искал «зарю истории», то есть те периоды человеческого общества, когда происходило широкое движение общественных сил, столкновение классов, когда выступали крупные политические деятели и выдвигались крупные политические проблемы. Но вместе с тем история Нидерландской революции привлекала Шиллера именно тем, что она была «прекрасным памятником бюргерской силы» и в то же время она была умеренной революцией. В «Введении» к этой работе поэт прямо заявляет, что «именно отсутствие героического величия делает это событие столь своеобразным и поучительным». Шиллер сам говорил, что время великих исторических подвигов и героев миновало. Наша эпоха — эпоха труда, а необходимым условием для бюргерского труда является законность, порядок. Шиллер в значительной степени был еще последователем буржуазного просвещения. Влияние Вольтера, Дидро, Руссо, Монтескье, Канта и других теоретиков проявляется и в его исторических работах, но Шиллер отличается от них большей своей историчностью. Он не изображает историю средних веков как «историю медведей и волков», несмотря на свой совершенно идеалистический подход к пониманию исторического процесса.

Буржуазную французскую революцию 1789 года Шиллер встретил сначала сочувственно. Взгляды его на государство, общество, историю и т. п. были чисто умозрительными. Эти

взгляды в отличие от революционной буржуазной мысли во Франции не увязывались их носителями с материальными интересами, теоретическим выражением которых они являлись. Представители немецкой классической идеалистической философии и эстетики сделали из теоретических взглядов чисто идеалистические постулаты. Поэтому они отшатнулись от практики революционной буржуазной теории, как только эта теория начала осуществляться — в форме ли революционного террора, в форме ли буржуазной наживы.

Шиллер приветствовал Первую французскую революцию как борьбу против тирании. Революционный Конвент во Франции вспомнил «Разбойников» и наградил Шиллера в числе тридцати других выдающихся европейских общественных деятелей званием гражданина Французской республики. Ему даже послали диплом за подписью Дантона, и Шиллер принял этот диплом, несмотря на интриги придворных кругов Веймара. В то же время Шиллер выступал с защитой Людовика XVI; он даже собирался написать об этом Конвенту, но опоздал: голова Людовика скатилась из-под ножа гильотины. Тогда Шиллер с ужасом отвернулся от Французской революции; он говорил, что питает «отвращение к этим презренным рабам-живодерам». Таким образом, он, как и другие представители немецкой классической литературы (за несколькими исключениями), приветствовал лишь абстрактную свободу и относился с энтузиазмом лишь к событиям 4 августа 1789 года, когда дворянство и духовенство «отказались» от своих привилегий. Шиллер восхищался только уничтожением «старого режима» на первой ступени буржуазной французской революции. Когда же дело дошло до более революционных, плебейских форм, то он отшатнулся от нее.

В отличие от Гёте Шиллер так и не понял до конца исторического значения Первой буржуазной французской революции. Он считал ее незаконным, «аморальным» самоосвобождением народных масс. Самым ярким свидетельством этого непонимания сущности революции является его «Песнь о колоколе» («Das Lied von der Glocke», 1800), где он рисует ультрамещанские картины спокойного житья и противопоставляет его беснованию революционных «гиен», намекая на Великую французскую революцию. Он говорит:

Разбить лишь мастер может форму «
Рукою мудрей в должный срок;
Но горе, если сам из горна
Прорвется пламенный поток!

Тенденция «Песни о колоколе», несмотря на пафос и воспевание труда, такова же, как и в «Германе и Доротее» Гёте.

Здесь мы тоже имеем стоячее обывательское болото, идеализацию задворков буржуазного захолустья, в противовес бушующему вулкану Великой буржуазной французской революции. В связи с развитием революционных событий Шиллер все больше и больше погружается в пессимизм.

В стихотворении (переведенном Курочкиным) «Начало нового века» (1801) Шиллер ставит вопрос так: Англия завоевала моря, Франция завоевала сушу, но где же свобода? Наполеон создал тюремную клетку, свободы нет.

Во время этого перелома в связи с Французской революцией в мировоззрении Шиллера он изучал философию Канта и сделался его приверженцем. Он написал философские эстетические статьи: «О причинах наслаждения, доставляемого трагическими предметами» (1792), «О трагическом в искусстве» (1792), «О патетическом» (I — 1793, II — 1801) и много других. Особенно интересны: статья «Наивная и сентиментальная поэзия» (1795—1796) и основной философско-эстетический труд Шиллера — «Письма об эстетическом воспитании человека» («Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen», 1793—1794).

Шиллер исходит из дуализма Канта и теории последнего о «незаинтересованности» искусства. Кант ставит вопрос так, что только то искусство совершенно, которое не имеет никакого отношения ни к политике, ни к морали. Словом, искусство — самоцель и не заинтересовано ни в чем. И если Кант изображал искусство как связующее звено между царством природы и царством свободы, то Шиллер хотел из естественного государства необходимости перейти по мосту эстетической культуры в буржуазное царство разума.

Теории Шиллера всегда политически окрашены. Сохраняя дуализм Канта, он считает самой существенной и первенствующей задачей эстетики «построение истинно политической свободы». Даже в отвлеченных «Письмах» он выдвигает эту задачу на первый план. Однако решение ее он хочет осуществить не на политической арене, как во Франции, а «по пути эстетики, ибо лишь путем красоты можно достичь свободы». По мнению Шиллера, народные массы еще не созрели для того, чтобы променять государство необходимости на государство свободы. Он говорит: «В низших и многочисленных классах мы встречаемся с грубыми и незаконными стремлениями, которые, будучи разнузданы ослаблением оков гражданского порядка, спешат с неугомонной яростью к животному удовлетворению».

С другой же стороны, «цивилизованные классы представляют еще более отвратительное зрелище расслабления и порчи характера и, следовательно, также не могут стать проводником

принципов «царства свободы». Так что же остается? Для преодоления этого разрыва и установления царства свободы нужно перевоспитать массы, а перевоспитать их согласно Шиллеру можно только через красоту, искусство, эстетику.

В «Эстетических письмах» Шиллер дает великолепные картины противоречий буржуазного развития эпохи. Человечеству угрожает новое рабство, это — рабство перед машиной. Машина нарушила гармоническую связь человека с природой, существовавшую в античности. Теперь эта связь «уступает место искусному часовому механизму. Человек неспособен гармонически развить свое существо, он становится лишь тенью своего занятия». Шиллер понимает, что капиталистический способ производства отрицательно влияет на духовное творчество, что в буржуазном обществе человек превращается в простой винтик производственного механизма. Эта черта в эстетике Шиллера (хотя на эти проблемы указывали уже великие просветители XVIII века до Шиллера) особенно важна, так как она указывает на большую историчность и политическую целеустремленность эстетических взглядов Шиллера в отличие от многих других буржуазных теоретиков.

Шиллер говорит, что античная гармония человеческих взаимоотношений разбита вследствие антагонизма развития буржуазного общества, но нельзя забывать, что этот антагонизм был исторически необходим.

Не будем останавливаться на подробном анализе взглядов Шиллера на природу, на чувственную сторону человеческих стремлений и на «идеальный» духовный мир. Укажем только, что, по его мнению, содержание (а содержание понимается им как материальная сторона жизни человечества) не играет существенной роли в искусстве, главное же — форма; только форма уничтожит чувственное, «низкое». В отличие от Гёте, утверждавшего, что «содержание — это все и не может быть формы без содержания», он говорит: «В истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничто от содержания, ибо только форма действует на всего человека, содержание же — лишь на отдельные силы». «Настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формою уничтожить содержание».

В основе эстетики Шиллера лежит, как уже сказано, философия Канта, и на зависимость своих эстетических воззрений от кантовских он указывает сам в начале «Писем». Но он тут же делает оговорку, что безусловно следует за Кантом только там, где тот отрицает, и расходится с ним там, где он выдвигает положительный идеал. Эстетика Шиллера является определенной ступенью в истории развития буржуазных эстетических теорий от Канта до Гегеля. Но, несмотря на критику от-

дельных положений эстетики Канта, в решающих вопросах Шиллер всегда оставался кантианцем, ибо в конечном итоге он всегда возвращался к основе кантовской теории познания, к непознаваемости вещи в себе.

Эстетическая система Шиллера очень ярко отражает оторванность от жизни и бесплодность социальных чаяний бюргерской интеллигенции. Его идеал, в сущности, не что иное, как бегство от действительности в царство эстетической видимости. По меткому выражению Энгельса, он сводится к «замене плоского убожества высокопарным».²²

Эту беспочвенность своих мечтаний сознавал и сам Шиллер. В конце своих «Писем» он говорит: «В царстве эстетической видимости осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть осуществленным и в действительности». На вопрос, где же найти этот идеал, он отвечает: он является уделом «тонко настроенных душ» в «некоторых немногочисленных кружках». Это — заоблачный идеал буржуазной немецкой, оторванной от масс интеллигенции, испугавшейся бурного развития демократической революции во Франции и искавшей убежища в мире эстетических иллюзий. Понятно, что все эти грезы разбивались вдребезги при первом же столкновении с действительностью.

К «Эстетическим письмам» тесно примыкают и философские стихотворения Шиллера, относящиеся к 1795—1798 годам («Поэзия жизни», «Сила песнопения», «Раздел земли», «Пегас в ярме» и др.). Они посвящены красоте и ее всеисцеляющей силе, противопоставляемой плоской реальности. Особенно ярко эти его взгляды отражены в стихотворении «Идеал и жизнь» («Das Ideal und das Leben», 1795), где Шиллер советует отречься от убогого мира фактов, от чувственности и возвыситься над ними, — тогда можно достигнуть гармонии.

Если хочешь равным быть с богами,
Отрекись от всех земных сует —
Узких, душевных — и взлети мечтам
В лучезарный идеала свет.

Но в жилищах светлых, вождесенных,
Где мы видим форм нетленных
Совершенство, — там печали нет:
Там навек простимся мы с скорбями,
Позабудем горе со слезами,
Загорится в нас духовный свет.

Стихотворения эти неимоверно перегружены «идеальным» балластом. В значительно меньшей мере этим недостатком страдают его знаменитые баллады 1798 года, отличающиеся напря-

женным драматизмом. Они прекрасно известны у нас в переводах Жуковского. Это — «Перчатка», «Кубок», «Ивиковы журавли», «Граф Габсбургский» (1803) и др. В них Шиллер восхваляет добродетель, незыблемый, установленный богом порядок мира, — порок всегда наказывается, а добродетель всегда торжествует. В общем, эти стихотворения все заполнены мечтами о торжестве красоты и нравственности. Гегель в своей «Эстетике» и в «Феноменологии духа» очень зло высмеивает их иллюзорность. Именно в них, как указывает Энгельс в «Людвиге Фейербахе», Шиллер дает меланхолическое определение материализма и идеализма, утверждая, что материализм — это злоупотребление чувственными наслаждениями, обжорство и т. п., а идеализм — философские размышления о высоких материях.

В конце 90-х годов и в особенности незадолго до смерти, Шиллер убеждается в том, что его эстетические идеалы несостоятельны. Например, в стихотворении «Идеалы» («Die Ideale», 1796) он говорит:

Вы удалились безвозвратно,
Мечты моих прекрасных дней,
И луч надежды благодатной
Не озарит души моей.
Нет прежней веры, чистой, ясной
(Как с ней жива душа была!),
И все, что было так прекрасно,
Жизнь беспощадно отняла.

И за два года до кончины он в «Путешественнике» таким образом подводит итоги своей жизни:

Ах! в безвестном океане
Очутился мой челнок;
Даль попрежнему в тумане,
Брег невидим и далек.

Он убедился, что его теории иллюзорны, и осознал, что время эстетического бунта против «прозы жизни» миновало. А вывод из этого он делает тот, что с прозой жизни, с действительностью нужно примириться через труд, понимаемый им как практическая деятельность по построению буржуазного общества. Эта философия примирения с существующей действительностью через труд развивается Шиллером в ряде предсмертных сочинений.

На примере истории человеческой культуры он показывает, как протекает развитие от низших форм культуры до цивилизации, от игры к труду, от детской беззаботности к «мужественному» примирению. Он рисует смену мировых эпох и приходит к выводу, что одна эпоха уступает место другой в силу железной исторической необходимости.

Переход от детской беззаботности к «мужественному» примирению с действительностью, с прозой, он излагает в знаменитом стихотворении «Играющий мальчик»:

Крошка невинный, играй ты, покуда в Аркадии светлой
Радость, лишь радость одна властно владеет тобой.
Силы кипучей прилив сам себе ставит пределы,
Чуждый отваге слепой долг и житейская цель.
Смейся! Уж труд недалек, истощающий, тяжко гнетущий
Долг, повелительный долг пыл и отвагу убьет.

Эта вещь очень типична для его творчества последних лет. Серия его стихотворений, как то: «Прогулка» (1795), «Помпея и Геркуланум» (1796), «Элевзинский праздник» (1798), «Песня о колоколе» и другие говорят о неизбежности примирения и также имеют темой развитие культуры от гармонического «детства человечества» до антагонизма капиталистического общества. Но Шиллер не призывает к уничтожению этого антагонизма революционным путем. Нет, человек должен только осознать его необходимость и обеспечить возврат к «вечной культуре» путем «осознанной свободы».

В своем отказе от эстетических иллюзий и примирении с «прозой жизни» через труд Шиллер не одинок. Это — общий путь писателей и философов немецкой классической идеалистической эстетики и философии. В наиболее совершенной форме эти воззрения получили свое выражение и развитие в творчестве Гёте и в философии Гегеля. Шиллер умер на двадцать шесть лет раньше Гегеля и Гёте, и поэтому у него эти воззрения только намечаются.

В «философии примирения» видны и сильные и слабые стороны Шиллера и других писателей немецкой классической литературы. С одной стороны, они отбрасывают грезы о царстве «эстетической видимости» и обращаются к практической действительности, к материальному производству. В этом их прогрессивное свойство по сравнению с прежними теориями. Но, с другой стороны, эта философия, по существу, не что иное, как признание высокой мудрости за мешанской обыденщиной. Тут уже элемента прогресса не сыщешь.

Шиллер вошел в мировую литературу как гениальный драматург. В соответствии с кантовской и своей собственной эстетикой, Шиллер рассматривает трагическое как конфликт между чувственными стремлениями человека и его моральным долгом, то есть он придерживается дуализма этики Канта, признавая существование глубокой пропасти между природой и свободой, желанием и долгом. Преодоление этого антагонизма, по его мнению, возможно только в гибели героя. Без знакомства с этими особенностями философской и эстетической системы Шиллера нельзя уяснить основную сущность его драм классического периода.

Из крупнейших драм Шиллера этого периода следует отметить трилогию «Валленштейн» («Wallenstein», написан в основном в 1797—1799, напечатан полностью в 1800 году). Первая часть этой трилогии — «Лагерь Валленштейна», вторая — «Пикколомини» и третья — «Смерть Валленштейна».

Эта трилогия должна была быть для Шиллера и для Гёте, который принимал большое участие в ее создании, пробным камнем в их попытке сочетания античных форм и современного содержания. Реалистической своей стороной эта драма обязана во многом Гёте. Шиллер прямо говорит, что Гёте все время понуждал его к реальной трактовке событий. Но в этой драме проявляется также довольно четко эстетическая система Шиллера — Канта. В «Валленштейне» мы имеем «два этажа». С одной стороны — Валленштейн, герой, являющийся олицетворением той деятельности человека, которую Шиллер называл «наивной», или реалистической, то есть олицетворением чувственных, материальных его стремлений. Выразителями же того рода человеческой деятельности, которую Шиллер называл «сентиментальной», или «идеалистической», являются Макс Пикколомини и Текла. В драме дано противопоставление двух идей, и нужно признать, что Шиллеру больше удался мир Валленштейна, то есть то, что дано в реалистическом плане; а лучшей в этой трилогии является первая часть — «Лагерь Валленштейна», где изображена армия Валленштейна. Здесь мы погружаемся в самую гущу исторических событий, перед нами разворачивается пестрый фон Тридцатилетней войны. Мы наблюдаем галерею различных типов солдат, всевозможных искателей приключений, трусливых бюргеров, забуддыг-воjak, — все это сливается в одну яркую картину; и вся эта разношерстная толпа твердо знает одно: чтобы завоевать жизнь, нужно жизнью рисковать. Армия в этой драме играет исключительную роль. Она определяет действия Валленштейна, и под влиянием среды, под влиянием целой цепи событий герой приходит к «преступлению». Так Шиллер представляет себе развитие первой стороны деятельности — «наивной», реалистической, материальной.

В этой же вещи нужно отметить еще один характерный мотив шиллеровской драматургии, а именно значение рока в судьбе человека. Валленштейн верит в звезды, верит в предсказания. В этом Шиллер подражает античным драмам, но трактует он рок иначе, нежели Софокл. В античной драме рок привносится извне и обуславливает все развитие действия, независимо от внутреннего мира героя. Так постановили боги, и этим сказано все. А в Валленштейне рок — в самом человеке, и оказывает свое влияние только потому, что человек верит в него. Таким образом, мы видим, что этот чисто античный элемент драмы получает у Шиллера иную, новую трактовку. Шиллер проявил

гораздо большее историческое чутье в своих драмах, чем в своих специальных исторических исследованиях. Что же касается Валленштейна, то Шиллер великолепно понял историческую роль его. Он изображает его героем типа Ришелье, стремившимся создать на развалинах «Священной римской империи германской нации» могущественное централизованное государство. Конечно, Валленштейн не смог это сделать, потому что предпосылок для этого в развалинах «Священной римской империи германской нации» не было.

Во второй части трилогии изображен мир Макса Пикколомини и Теклы. Пикколомини — герой шиллеровского «эстетического царства свободы». Насколько первая часть трилогии реалистична, настолько вторая абстрактна. Макс и Текла — «прекрасные души», возвышенные характеры, но даны они так безжизненно, что даже буржуазные историки литературы вынуждены были признать, что Шиллеру изображение этого иллюзорного «положительного» мира никак не удавалось.

Ближе к античным образцам стоит «Мария Стюарт» («Maria Stuart», закончена в 1800, отдельное издание в 1801 году). Типичное ее свойство в том, что все ее герои представляют собою послушные орудия какой-нибудь идеи. При поднятии занавеса судьба Марии уже решена, и драматургу остается только живописать, как неумолимый рок приводит к гибели свою жертву. Чрезвычайно богатый исторический фон эпохи мало показан; все вращается вокруг осужденной с самого начала Марии Стюарт. В этой, как и в других драмах позднего Шиллера, с особой наглядностью выступает противоречие между кантовской этикой и взглядами Шиллера на трагическое. Шиллер прекрасно сознавал, что поэтическим выражением его эпохи могут быть только большие трагедии, в которых изображалась бы сущность борющихся всемирно-исторических сил. И действительно, в «Валленштейне», как мы видели, центральным вопросом является национальное объединение Германии; в «Марии Стюарт» в основу должна была быть положена борьба реформации и контрреформации, а в «Орлеанской деве» — борьба за национальное освобождение Франции. Но беда Шиллера в том, что у него эти большие драматические замыслы и концепции, в силу дуалистической этики Канта, всегда суживаются и втискиваются в субъективно-этические рамки.

Кульминационного пункта в подражании античным образцам Шиллер достигает в драме «Мессинская невеста» («Die Braut von Messina», 1803).

В «Мессинской невесте» над всем царит рок, судьба. Два брата погибают потому, что их отец когда-то согрешил и это преступление неизбежно влечет за собой другие. Действующие лица разбиты на два лагеря, и драма развивается в сопро-

вождении двух хоров, изображающих реальный мир. В этом произведении Шиллер поставил перед собой задачу изъять человека из окружающей среды, отгородить его от действительности. В ней — все искусственно, вплоть до языка. В предисловии Шиллер говорит: «Самый день на сцене искусственен, архитектура символична, метрический язык — идеален; должно ли действие быть реальным и, как часть, разрушать целое?» В отношении композиции, лиризма и музыкальности слога «Мессинская невеста» — величайшее достижение Шиллера, но в то же время она является предельным разрывом с реальностью, с «наивным», «чувственным» миром, по терминологии самого поэта.

В эти же годы Шиллер отдаляется от античности и к концу жизни, как отмечено выше, разочаровывается в возможности плодотворного использования античных образцов. В «Орлеанской деве» («Die Jungfrau von Orleans», 1801, напечатана в 1802 году) и особенно в «Вильгельме Телле» («Wilhelm Tell», 1804) он прибегает к другим формам.

«Орлеанская дева» должна была спасти, восстановить честь героини, «поруганной» в «Орлеанской девственнице» Вольтера. Здесь трагическую коллизию обуславливает конфликт между «божественной миссией» крестьянки Иоанны д'Арк и ее сердцем. Вина Иоанны состоит в том, что она, отказавшаяся от любви, влюбилась в англичанина Люонеля и не отважилась убить его как «врага отечества». Она сознает свою «вину», добровольно идет на смерть, и гибель ее вновь восстанавливает гармонию человеческой личности.

Таким образом, и здесь проблема «преступления и наказания» сводится к проблеме чисто моральной; преодоление трагической вины также сводится к преодолению «вечного антагонизма» между чувственными и нравственными стремлениями человека. Как Мария Стюарт, так и Иоанна относятся к разряду «возвышенных», благородных героев Шиллера. Не нужно, однако, забывать, что Шиллер чрезвычайно романтизировал Иоанну д'Арк. На этой драме сказалось уже, — в известной степени, — влияние романтизма.

Если в «Марии Стюарт» и «Орлеанской деве» Шиллер пытался изобразить развитие человеческого характера, переход его от чувственных побуждений к «идеальным, благородным» устремлениям или от «наивной» его природы к «сентиментальной», то в драме «Вильгельм Телль» он пытался дать в таком же плане развитие уже не отдельного индивидуума, а целого народа. Разделяя взгляды Руссо, Шиллер находил, что швейцарские пастухи жили когда-то счастливо, но счастливое это состояние окончилось с установлением правового государственного порядка и австрийского владычества. Чтобы создать новый, луч-

ший строй, этот народ, по мнению Шиллера, должен свергнуть деспота, начать борьбу за свободу, прогнать фохтов, этих ставленников тирана.

Трагическая коллизия в этой драме создается следующим обстоятельством: чтобы освободиться, народ должен совершить преступление, убийство. И действительно, Вильгельм Телль убивает фохта Гесслера. Но прибегать к этому средству можно только в крайнем случае. Французская революция 1789 года, отступившая от этого правила, явилась лишь самоосвобождением рабов, а «революция», изображаемая Шиллером в «Вильгельме Телле», — настоящая и в насилии не нуждается; убийство допускается только для самозащиты и в целях спасения семьи и домашнего очага. Политический смысл драмы изложен Шиллером в стихотворении под тем же названием. В нем он говорит, явно намекая на Французскую революцию:

Когда враждебных, грубых сил раздоры
Стараются раздуть пожар войны,
Когда бушуют злобных партий споры,
И все веленья прав заглушены,
И произвол ломает все затворы,
И дерзостный порок освобожден,
И государства якорь вырван грубо, —
Об этом петь — не к стати и не любо.

Затем он характеризует «свою» революцию:

Когда ж народ пастушеский, спокойный,
Без жадности довольный сам собой,
Свергая гнет неволи недостойной,
Чтит человечность, даже выйдя в бой.
В победе даже скромн, — песни стройной
Достоин он и славы вековой!
И рад я повесть рассказать такую,
Тебе, как все великое, родную.

Шиллер видел в борьбе средневековых швейцарских пастухов с австрийской монархией идеал борьбы за свободу. Энгельс в своих статьях 1847 года резко выступает против такого толкования и заявляет, что борьба эта была реакционной, что подобное понимание свободы и демократии не имеет ничего общего с современной демократией.

Драма «Вильгельм Телль» чрезвычайно двойственна, и в ней отражены взгляды немецкой классической идеалистической эстетики на развитие человечества. Прежде всего в ней, как было уже упомянуто, Шиллер противопоставляет «аморальным», насильственным методам Первой французской революции революцию «моральную», «законную». Прежде чем прибегнуть к насилию, герои произносят длинейшие монологи, в которых они

оправдываются перед собой в том, что вынуждены применять подобные средства. Шиллер проповедует идею гармоничного сотрудничества всех сословий — это опять-таки противопоставление классовой борьбе Великой буржуазной французской революции.

Таким образом, мещанский элемент в драме «Вильгельм Телль» чрезвычайно ярок и отражает характерные стороны идеологии немецкого бюргерства той эпохи. Но нельзя пренебречь и тем, что в этой драме вновь звучат струны пламенного пафоса свободы, почти умолкнувшие со времени «Разбойников». Вот это-то и характерно для двойственности «Вильгельма Телля». Особенно интересны в этом отношении сцены, когда швейцарские борцы заключают союз на Рютли за «свободу и человеческое достоинство — против тирании»:

Нет, должен быть насильно предел.
 Коль угнетенный права не находит,
 Коль для него несносно стало время,
 Тогда он смело к небу обратись:
 Там все свои права отыщет он,
 Там все они, как вечные светила,
 Неразрушимы, тверды, неизменны.
 Тогда опять то время возвратится,
 Где человек стоял пред человеком.
 Никто, ничто помочь ему не может, —
 Тогда ему остался острый меч.

К этому острому мечу прибегают и швейцарцы. А наряду с горячими призывами к борьбе за свободу опять проповедуются отказ от революционных методов изменения старого строя. В нескольких сценах Шиллер выводит представителей крестьянства, городских цехов, и вождь заговорщиков указывает каждому, как он должен себя держать: ты продолжаешь служить своему господину, ты — продолжай платить дань монастырю и т. д. Словом, никакого уничтожения прежних имущественных привилегий нет и не должно быть.

«Вильгельм Телль» по своей композиции довольно далек от классической драмы Шиллера типа «Мессинской невесты». Драма построена довольно свободно, в нее введено много эпических и лирических моментов. Шиллер дает массовые народные сцены, много внимания уделяет пейзажу, — все то, чего мы не найдем в предыдущих его трагедиях.

Наконец, Шиллер оставил еще несколько фрагментов драм, из которых самый крупный «Димитрий» («Demetrius», 1805). Насколько можно судить по рукописи, она должна была закончиться убийством лже-Димитрия в Москве. Димитрий сперва убежден в своей божественной миссии. Пока он верит в себя, счастье ему улыбается, но как только он протягивает руку к трону, его происхождение открывается, он узнает, что он не имеет за-

конных прав на престол, но все же не отказывается от своих претензий и продолжает борьбу. Понятно, что, по этическим требованиям Шиллера, он должен был погибнуть, причем погибнуть не как «идеальный» характер, а насильственно, как характер «аморальный».

В неразрывной связи с эстетикой Шиллера, его пониманием «наивной» и «сентиментальной» поэзии и «двух сторон человеческой деятельности», выражавшихся, по его терминологии, в «реализме и идеализме», — находится, как мы видели выше, при анализе исторических драм, и архитектоника шиллеровских трагедий. В такой же связи с основными эстетическими требованиями, предъявляемыми Шиллером к драматургу, — а именно, что истинный поэт обязан идеализировать действительность, что истинный художник обязан дать приоритет форме в сравнении с содержанием, — находятся и стилевые средства Шиллера. Окончательно отказавшись от «хаоса» драм «бури и натиска», от «грубой» и необузданной, пользующейся народным лексиконном прозы своих ранних произведений и перейдя к античной метрике, Шиллер создает своего рода «философию» поэтического языка, согласно которой «низкие» мотивы должны быть выражены в прозе, а «возвышенные», «идеальные» — в прекраснейшем ритме античной драмы. Взгляды эти он излагает в одном письме к Гёте (от 24 ноября 1797 года) в следующих словах: «С тех пор как я превращаю мой прозаический язык в поэтически-ритмический, суждения мои совсем иные, нежели прежде; я даже не могу больше использовать теперь те мотивы, которые в прозаическом изложении казались вполне на месте; они годились лишь для обычного здравого смысла, органом которого, как кажется, служит проза, но стих требует непременно связи с воображением, и поэтому я должен был также стать поэтичнее во многих моих мотивах. Действительно, следовало бы все, что должно возвыситься в стихах над обычным, набрасывать, хотя вначале, в черновом виде, ибо пошлость нигде так не бросается в глаза, как при выражении ее в размеренной речи. Ритм имеет в драматической продукции еще то великое значение, что, обрабатывая все характеры и все положения согласно одному закону и выражая их, несмотря на их внутреннее различие, в одной форме, он тем самым вынуждает поэта и его читателя требовать при всем этом, столь характерно различном, чего-то общего, чисто человеческого».

В свете такого понимания роли прозы и поэтического языка приобретают особое значение словосочетания, метафоры, пейзаж, — все построение речи у Шиллера. Если рассматривать с этой точки зрения хотя бы трилогию «Валленштейн», то мы увидим, что «реалистический план» ее дается уже в самом стиле, язык и образы строго соответствуют характеристике действую-

щих лиц. А лексикон «идеалистического плана» абстрактен, расплывчат и напыщен, как и сами «идеальные» герои лагеря Макса и Теклы.

С тех пор как Шиллер перешел от «хаоса» «бури и натиска» к «уравновешенным» формам стиха, с тех пор как он стал руководствоваться в своем творчестве эстетическими принципами, изложенными в его «Письмах об эстетическом воспитании человека» и в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», — слог его делается все абстрактнее и туманнее, несмотря на поразительное овладение им техникой стиха. В произведениях классического периода у Шиллера встречается особенно много бессодержательных, совершенно излишних метафор, ничего не прибавляющих к образу, к которому они относятся. Помимо того, что они не раскрывают глубже смысла слова, они часто не имеют также никакой чисто живописной ценности (особенно отличается этим «Вильгельм Телль»). Подобные метафоры называются французами «*termes banals*». Но для Шиллера они важны потому, что их призвание — изображать страсти не как нечто «естественное», свойственное человеку, а как «порок», который должен быть преодолен этически. Чувственная жизнь героя становится предметом для рефлексии и переносится в «высший», «идеальный» мир. Шиллер всегда стремится показать торжество нравственного идеала над увлеченным «материальными интересами» человеком. Всякое стремление к яркому, всякое проявление своеволия, страсти должно быть приглушено, обуздано, а для этого нужно набросить завесу на «неприкрытую чувственную действительность». И так как найти эту завесу в реальности Шиллер не мог, то он вынужден был прибегать к «общим сентенциям», пустой декламации и блестящему словесному фейерверку.

В стиле Шиллера-классика проявляется также терзавшая его раздвоенность, его вечные колебания между «наивной» и сентиментальной поэзией, между «реализмом» и «идеализмом». Абстрактная риторика шиллеровского слога во многом сходна с риторикой французских классиков (особенное влияние на него оказали вольтеровские трагедии, что прекрасно видно по сделанным Шиллером переводам целого ряда произведений французских драматургов). Таким образом, Шиллер делал как раз те ошибки, против которых он так резко выступал в своих статьях о театре и в драмах периода «бури и натиска». Но данную только что характеристику слога Шиллера нельзя огулом прилагать ко всему его творчеству. У него встречаются превосходные описания природы и великолепные обрисовки человеческих характеров. Мы уже говорили, что Шиллер создал шедевры драматического искусства, и во многих отношениях он не

имеет себе равного в немецкой литературе; особо мастерски он владеет антитезой. Возьмем, например, речь Валленштейна («Смерть Валленштейна», действие II, явление 11):

Макс, молодость быстра на слово, — слово,
Которое, как острее ножа,
Употреблять должны мы осторожно.
Она своей горячей головой
Те вещи измеряет, конх мера
Лишь в них самих. Не думая, она
Всему дает название злой иль добрый.
Постыдный иль достойный, и все то,
Что пылкое ее воображение
Включает в те неясные слова,
Она к вещам и к людям применяет.
Широк наш мост, но тесен мир. В мозгу
Весьма легко ужиться мыслям рядом
Одна с другой; в пространстве же вещам
Приходится не раз столкнуться сильно
Между собой; где место заняла
Одна, с него должна уйти другая;
Кто вытеснен не хочет быть, тот должен
Сам вытеснять. Везде царит борьба,
Победа же дается только силе.

Наиболее характерными для Шиллера как драматурга второго периода творчества являются, собственно, лишь две его драмы: «Валленштейн» и «Вильгельм Телль». Остальные («Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Мессинская невеста» и др.) представляют собой как бы опыты, хотя и гениальные, — поиски сочетания «современного содержания» с античной формой. Любопытно, что, когда трилогия «Валленштейн» ставилась на сцене, Шиллеру приходилось ее перерабатывать, жертвуя «идеальным планом» и усиливая «шекспировский элемент», чтобы сделать трагедию пригодной для театра.

Слава Шиллера установилась скоро и прочно; его произведения давным-давно переведены на все основные языки мира. Вопрос о литературном наследстве Шиллера всегда приобретал особую актуальность в периоды обостренной классовой борьбы: поэт видел противоречия, таившиеся в складывавшемся в его эпоху юном буржуазном обществе, и с горечью в душе вынужден был констатировать гибель надежд бюргерской гуманистической интеллигенции, ожидавшей нового «золотого века». Шиллер до конца жизни стремился к созданию такого общества, в котором «позднейшее поколение сможет свободно развивать человечность». Эти мечты и не могли быть осуществлены буржуазией, которая всегда, — и особенно в настоящее время, — с остервенением втаптывает в грязь идеалы самых выдающихся писателей и мыслителей прошлого. Единственным историческим наследником лучшей части творчества Шиллера, как и других дей-

ствительно великих писателей прошлого, являются народные массы, трудящееся человечество. Гёте в эпилоге к «Песне о колоколе» так говорит о своем друге:

Его ланиты зацвели румяно
 Той юностью, конца которой нет,
 Тем мужеством, что поздно или рано,
 Но победит тупой, враждебный свет,
 Той верой, что дерзает неустанно
 Итти вперед, терпеть удары бед,
 Чтоб, действуя, добро росло свободно.
 Чтоб день пришел тому, что благородно.

ГЕТЕ-КЛАССИК

В старости Гёте как-то выразился, что «когда мне было восемнадцать лет, то Германии было тоже только восемнадцать лет». Он хотел сказать, что тогда Германия была еще незрелой в экономическом и политическом отношении страной. Этим Гёте оправдывает свой отказ от идеалов «бури и натиска». Внешне отход Гёте от движения «бури и натиска» совпадает, как мы сказали, с переездом его на жительство в Веймар, где он оставался до самой смерти. Он сделался доверенным лицом и тайным советником герцога, ему было даровано дворянство, и он занимал ряд важных государственных постов. Правда, герцогство было небольшое, оно имело немногим больше ста тысяч населения, но все-таки для деятельности Гёте оно открыло довольно широкое поле. Во второй части «Фауста» Гёте говорит о развитии своего творчества следующее:

Чрез мир промчался быстро, несдержимо,
 Все наслажденья налету лова;
 Чем недоволен был, пускал я мимо,
 Что ускользало, то я не держал.
 Я лишь желал, желанья совершал,
 И вновь желал. И вот я пробежал
 Всю жизнь — сперва неукротимо, шумно,
 Теперь живу обдуманно, разумно.

В первое десятилетие жизни в Веймаре, с 1775 до 1786 года, творческая продукция Гёте (если не считать отдельных лирических шедевров и ряда набросков для позднейших произведений) была незначительна. Он пишет стихи на случай, воспевая дни рождения и именин высоких особ. Правда, он многое начинал в это время, но ничего не заканчивал. Уже тогда проявляется двойственность Гёте в критике существующего. В этот период Гёте писал гимны свободной любви, и девушку с ребенком он причислял чуть ли не к лику святых. Но когда в Веймаре одна девушка утопила своего ребенка, то Гёте как придворный и тай-

ный советник должен был дать свое заключение по этому делу. И он подписался под приговором, осуждавшим эту девушку на смертную казнь.

Действительный поворот в творчестве Гёте принято исчислять с его путешествия в Италию, где он провел два года (с 1786 по 1788 год). Там он сделался поклонником античности. Готика, которой он так восхищался в начале 70-х годов, теперь кажется ему чем-то чудовищным, и его восторги обращаются к античному искусству, которое он подобно Винкельману характеризует как «благородную простоту и умиротворенное величие». Это были годы, когда и Шиллер обратился к античному искусству. В этот период Гёте воспевает свою возлюбленную в «Римских элегиях» (1788) в античных размерах. У Шиллера переходным произведением является «Дон Карлос», а у Гёте подобную роль сыграл «Эгмонт» («Egmont», начатый в 1775 году и завершённый в 1787 году — в год окончания «Дон Карлоса»).

В этой драме, как и в «Геце фон Берлихинген», Гёте ставит проблему политической революции, но трактует ее уже несколько иначе. Драма развивается на фоне борьбы Нидерландов с испанским абсолютизмом, то есть содержание ее составляет первая буржуазная революция в Европе. В «Эгмонте» много прекрасных народных сцен, напоминающих вещи времен «бури и натиска», но герой произведения уже не «сильная, своевольная личность», он не бунтует, а покорно подчиняется судьбе. Он изображен не как суровый борец, а как прекрасный юноша, очаровывающий не только своих друзей, но даже врагов.

Вторая драма показывает нам Гёте уже как законченного классика; это — «Ифигения» («Iphigenie auf Tauris»; напечатана в «Schriften» Гёте, издававшихся в 1787—1790 годах). Если в «Эгмонте» имеются еще какие-то отзвуки движения «бури и натиска», если в нем видно еще стремление охватить многообразие явлений в массовых сценах, то в «Ифигении» Гёте сознательно ограничивает действие драмы несколькими прямыми классическими линиями. Если в «Эгмонте» изображалась наряду с главными героями живая пестрая толпа, то в «Ифигении» выступают всего только пять действующих лиц. Если «Эгмонт» разбит на мелкие сцены, если в нем наблюдается частая смена декораций, что напоминает отчасти «хаос» композиции «Геца», то в «Ифигении» действие разворачивается на одном и том же месте, на площади перед храмом.

«Ифигения» — образец классической трагедии Гёте, и по ней легко видеть, насколько драмы Гёте, даже в эпоху наибольшего увлечения классицизмом, отличаются от классических драм Шиллера. Гёте и не думает вводить рок для разворачивания драматического действия: все его герои носят трагедию в самих себе. Они развиваются, отрекаются от своих бунтарских устремле-

ний, но все это происходит внутри них, все это обуславливается развитием их характера, личности, мировоззрения, а не привносится откуда-то извне, как например в «Мессинской невесте» Шиллера.

Действие «Ифигении» происходит в древней Тавриде. По обычаю этой страны, каждый иноземец, прибывающий к ее берегам, подлежал казни. Но Ифигения, ее брат Орест и друг его Пилад спасаются тем, что добровольно отдают свою судьбу в руки царя Тавриды — Тоанта. Этим поступком Ифигения снимает с рода Тантала тяготеющее над ним проклятие. Отрекается от своеволия и бунтарства и Орест. В начале драмы он, гонимый фуриями, объят зловещим беспокойством, но в конце драмы под воздействием Ифигении он обретает мир и спокойствие. Орест — это отрекающийся от бунтарства «бури и натиска» «штюрмер». Сперва он подобно Гецу и Вертеру надеялся найти освобождение в смерти. Подобно Прометею он бросает вызов обитателям Олимпа, в которых видит врагов человека. А в конечном счете он находит исцеление от смятения в отречении от бунтарства.

Очень характерна для отречения Гёте от бунтарства также и одна из крупнейших его драм, «Торквато Тассо» (1790), где показано столкновение поэта Тассо, напоминающего до некоторой степени Вертера и не умеющего приспособиться к придворной обстановке, с Антонио, секретарем герцога, подчиняющим свою волю и стремления законам и обычаям двора.

К концу 70-х годов Гёте пришел к заключению, что бюргерству нужно не взрывать действительность, а переделывать ее путем благоразумных реформ. Он стоит за медленное, эволюционное развитие общества. В соответствии с этим мировоззрением он и истолковывает античность как самоограничивающую форму. В отличие от революционной и действительно политической трактовки классического искусства французскими писателями и художниками эпохи Великой буржуазной революции, в гёте-шиллеровском варианте возрождения античности преобладают эстетические ее элементы, гармония противоречий и «вечные» формы человеческого искусства.

Гёте подобно Шиллеру считал теперь свое творчество периода «бури и натиска» хаосом, чем-то диким и нехудожественным. Всякое отклонение от античных образцов он расценивал как распад, как разложение. Если в юности он был вместе с Гердером пламенным проповедником Шекспира, то теперь он выступает с резкой критикой «шекспиromании». Главными героями этого периода в творчестве Гёте были не бунтари — Гец, Прометей, действительно переделывающие общество, а люди, защищающие девиз: «Познай себя, живи в мире с миром». Гёте отрекается от столь излюбленных раньше свободных размеров и

белого стиха, отвергает композиционный стиль «Геца» и проповедует следование античным образцам. Если раньше он стоял за смешение жанров и употреблял в «Вертере» нечто подобное ритмической прозе, если раньше он провозглашал абсолютную независимость поэта от установленных правил и отстанвал требования «внутренней формы», — то теперь, в статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797), он уже устанавливает точное разграничение отдельных жанров и сдает свои прежние позиции. Он пишет цикл стихотворений, которые так и называются: «Приближение к античной форме», и говорит, что хотел бы стать «последним гомеридом», последователем Гомера. Он начал писать «Ахиллеиду» (1799) в подражание «Илиаде», но не закончил ее.

К концу жизни Гёте должен был убедиться в том, что возрождение подлинной античной культуры в буржуазном обществе невозможно. Незадолго до смерти он следующим образом высказывается о трагической идее судьбы у греков: «Она уже не соответствует более нашему образу мысли, она устарела и вообще находится в противоречии с нашими религиозными представлениями. Когда новейший поэт приспособливает подобные старинные идеи к своей пьесе, то они всегда кажутся какой-то аффектацией. Это — платье, давно вышедшее из моды, и уж не к лицу нам, как римская тога».

Но даже в тот период, когда Гёте заблуждался относительно реальности возрождения античного искусства, он все же не предавался бесплодным мечтаниям, свойственным Шиллеру. Он никогда не доходил до «высокопарного убожества», ибо был слишком универсальным гением, слишком реалистом. Он крепко, обеими ногами, стоял на почве действительности, и потому его не могло прельстить кантианское эстетическое царство. Гёте был одним из замечательных реалистов в мировой литературе. Он глубоко проникал в сущность общественных форм. Маркс в своих первых экономических рукописях 1844 года, приводя цитаты из «Фауста» Гёте, говорит, что для Гёте был ясен характер складывающихся капиталистических отношений, а что касается социальной и политической роли денег, то он понимал ее лучше, чем буржуазные экономисты, окутывавшие ее всяческими туманными отвлеченными формулами.

В отличие от Шиллера Гёте не был сторонником кантианской философии. Всю свою жизнь он тяготел к Спинозе. Его методы естественно-научного исследования и художественного творчества часто приближались к материалистическому пониманию явлений. В области естественных наук он был предшественником Дарвина. В особенности ценны его открытия по морфологии растений и по сравнительной анатомии. Его влекут к себе не оторванные от земли мечтания, а точное познание мира явлений.

опыт. Гёте охватывает действительность во всей ее совокупности, воспринимает ее в целом, от целого переходит к частному и в частном видит целое. Он поглощен этой действительностью, человеческой жизнью во всей ее полноте, и в разговорах с Эккерманом и в письмах и сочинениях подчеркивает, что никогда не занимался бесплодной рефлексией. «Вообще я как поэт никогда не стремился к воплощению какой-либо абстракции. Я собирал внутри себя впечатления, и притом впечатления чувственные, полные жизни, приятные, пестрые, многообразные, какие мне давало возбужденное воображение, а затем как поэту мне оставалось только художественно округлять и развивать эти образы и впечатления и при помощи живого воображения проявлять их, дабы и другие, читая или слушая изображенное, получили те же самые впечатления».

Но по своему философскому мировоззрению Гёте не был диалектиком. Его научный метод — это метод эволюционный, согласно которому развитие природы и общества происходит без скачков. Для характеристики этого его взгляда очень интересен его разговор с Гегелем о диалектике. Секретарь Гёте, Эккерман, записавший этот разговор, так излагает его:

«В сущности, диалектика, — сказал Гегель, — не что иное, как упорядоченный и методически развитый дух противоречия, прирожденный всякому человеку; этот дар обнаруживается великим образом в различении правильного от ложного».

«Да, — сказал Гёте, — если бы только таким умственным искусством и умелостью не злоупотребляли столь часто и не прилагали к тому, чтоб ложное представить правдивым и правдивое ложным».

«Это, конечно, случается, — возразил Гегель, — но только у умственно больных людей».

«Я стою, — сказал Гёте, — за изучение природы, не допускающее такой болезни. При этом мы имеем дело с бесконечной и вечной правдой, и всякий, кто не совсем чисто и честно производит наблюдения и делает из них заключение, выбрасывается вон как негодный. И я уверен, что многие диалектические болезни могли бы получить благодетельное исцеление в изучении природы».

Гёте, таким образом, не признает диалектики в философии и природе, но это не помешало ему дать блестящие образцы этой диалектики как в своих естественно-научных работах, так и в своем художественном творчестве. Особенно изобилует ими «Фауст», что отметил еще Плеханов.

Как мы говорили, Гёте всегда исходил из познания действительности, из широкого обобщения живого опыта, а не из абстрактных идей, и этим отличался его художественный метод от метода Шнллера. Для иллюстрации этого положения можно

указать на разговор, который имел Шиллер с Гёте еще в самом начале их дружбы. Гёте в июле 1794 года как-то приезжал в Иену на заседание Общества естествоиспытателей, где он встретился с Шиллером. Провожая Шиллера домой, Гёте рассказывал ему о своих занятиях по ботанике и живо нарисовал картину происхождения растения. Когда Гёте кончил, Шиллер покачал головой и сказал: это не опыт, а идея, понятие. Конечно, Гёте стоял за то, что растение появилось прежде понятия. Шиллер же утверждал, что понятие о растении предшествовало ему. В этом ярко проявляется коренное различие философского мировоззрения Шиллера и Гёте.

Повторяем, Гёте был одним из величайших реалистов, выдвинутых мировой литературой. На это указывал еще Гейне, высоко ценивший Гёте именно как гениальнейшего художника. «Величайшая заслуга Гёте, — пишет он, — заключается именно в законченности всего, им изображаемого. У него нет соединения подробностей вполне хороших со слабыми, полной законченности в рисунке с легким рисунком, нет никакой робости, никакого традиционного нагромождения материала, никакой склонности к подробностям. Каждое лицо в своих драмах и романах он обрисовывает с такой полнотой, как если бы оно было главное. То же самое и у Гомера, то же и у Шекспира». В других местах Гейне подчеркивает двойственность мировоззрения Гёте. Но Гёте был двойствен и как художник: его реализм вовсе не выдержан последовательно в таких идеальных пропорциях, как думал Гейне, и тут он — то гений, то филистер. С одной стороны, он гениально разоблачает всю гниль старого феодального общества и пишет уничтожающие сатиры на него, с другой стороны, он защищает это же самое общество от грозившей ему революции, и поэтому мы видим, что стремление Гёте примириться с явлениями общественной жизни толкает его иногда в объятия «здравого рассудка». Этот же «здравый рассудок» побуждает его подчас и к защите мешанских консервативных сторон немецкой действительности, что в художественном отношении снижает его громадный реалистический талант.

Двойственность Гёте, гениального художника и филистера, наглядно проявляется и в его отношении к Французской революции. Как и большинство великих писателей и мыслителей немецкого третьего сословия, он вначале сочувственно относился к ней. Но когда начался революционный террор якобинцев, то Гёте восстал против нее.

В отличие от Шиллера, Гёте великолепно понял политический смысл буржуазной французской революции. О том, что для него было ясно значение исторических событий, разыгравшихся на левом берегу Рейна, свидетельствуют его слова, сказанные им, когда французская революционная армия одержала победу над

регулярной армией держав будущего Священного союза. Гёте сам принимал участие в походе. Он, понятно, не сражался с оружием в руках, но сопровождал своего князя и писал дневник кампании. После разгрома немецкой армии при Вальми офицеры вечером возле костров рассуждали о том, как это могло случиться, что крестьянские парни разбили образцовые войска, и что за этим последует. Гёте тогда произнес свое, ставшее знаменитым, изречение: «Здесь, и сегодня, начинается новая эпоха мировой истории, и вы можете сказать, что вы при этом присутствовали». И когда спустя некоторое время он участвовал в другой кампании и войска немцев победили якобинцев (так называемое Майнцское восстание), то Гёте довольно сочувственно отнесся к якобинцам, хотя никаких симпатий к якобинизму, как к революционному движению, он не проявлял.

Гёте много писал о Первой французской революции, отзываясь о ней отрицательно. Первая по времени вещь, посвященная ей, — это его незаконченная драма «Мятежные» («Die Aufgeregten», 1793). Здесь чрезвычайно ясно проявляются примиренческие тенденции Гёте, стремление сгладить, а не углубить противоречия между феодализмом и новой буржуазией.

В этой драме представители третьего сословия, главным образом амтман и другие разночинцы, подговаривают крестьян, чтобы они с оружием в руках положили конец бесконечно длящемуся процессу между помещиками и крепостными. Но в это время возвращается из Франции владелица имения; там она наблюдала события революции и вследствие этого склоняется к компромиссу; она готова идти на уступки, рискуя даже прослыть демократкой. Подстрекатели к бунту немедленно превращаются в сторонников примирения и говорят, что также согласны на уступки, даже рискуя прослыть аристократами. Все кончается миром, к полному удовольствию обеих сторон.

В своей комедии «Гражданский генерал» («Bürgergeneral», 1793) Гёте тоже противопоставляет мирное сожительство немецких сословий — дворян, помещиков и крестьян — бушующему вулкану буржуазной французской революции 1789 года. Немецкие «якобинцы» хотят набить себе только брюхо, идейности у них нет на грош, за громкими фразами о правах гражданина и человека скрываются интересы желудка. Чрезвычайно типично для этих филистерских взглядов Гёте изображение им в «Гражданском генерале» немецкого «якобинца» Шнапса: он должен олицетворять квинтэссенцию «преступного» якобинизма. Но Гёте не может приписать ему более «злого» деяния, нежели кражу кринки молока. Воистину великое преступление!

Следующее произведение, направленное против Первой французской революции и стоящее на высоком художественном уровне, это поэма «Герман и Доротея» (1797). Здесь Гёте мобилизовал

весь свой могучий талант художника, чтобы воспеть жалкую жизнь мещанства в небольших немецких городках, чтобы возвеличить консерватизм этой жизни, чтобы нарисовать тихую семейную идиллию и все это противопоставить «беспокойному» движению у соседей по ту сторону Рейна.

Можно назвать еще несколько произведений в этом духе, например незаконченную трилогию «Побочная дочь» («Die natürliche Tochter», 1803), где изображен ход развития Первой французской революции: сначала мятеж, потом усмирение путем военного переворота (намек на Наполеона).

Кроме того интересна в этом плане гётевская обработка «Рейнеке Лис» («Reineke Fuchs», 1793), куда он вставляет колкие выпады против деятелей Французской революции, или стихотворение «Ученик чародея» («Der Zauberlehrling»), где он следующим образом излагает свое понимание революции. Мастер-чародей ушел на время из дому, и ученик его, научившийся у него заклинанию, превращающему метлы в водоносов, произносит это заклинание; метлы немедленно начинают таскать воду; вода заливает комнату все больше и больше, доходит несчастному до самой шеи, а остановить ее он не может, так как забыл заклинание, превращающее водоносов обратно в метлы. К счастью, возвращается мастер, и все приходит в порядок. Смысл этого стихотворения в том, что вожди Первой французской революции вызвали духов революции, но не могут справиться с ними, это во-первых; а во-вторых, что только «мастер» может разрешить себе такое важное дело, как переустройство общества, а не какие-то жалкие подмастерья. В этом небольшом стихотворении ясно проявляются некоторые черты отношения Гёте к революции.

Из других произведений Гёте, заключавших в себе выпады против Французской революции, можно назвать «Венецианские эпиграммы» (1790), «Великий Кофта» (1791) и «Беседы немецких эмигрантов» (1795).

В наиболее бурные годы Французской революции Гёте целиком погружается в узкие мещанские интересы веймарского двора, совершенно не занимаясь общественными делами. Гумбольдт настойчиво приглашает его съездить в Париж. Но Гёте отказывается. Он занят своим ничтожным хозяйством. В его дневнике почти нет упоминаний о политических событиях того времени. В одном месте он записывает: «Ссора лакея и кучера на козлах больше взволновала нас, чем распад Священной Римской империи».

Отношение Гёте к Французской революции меняется, когда бразды правления принимает Наполеон. Теперь он утверждает, что революция имела «благодетельные последствия». Его в выс-

шей степени положительное отношение к Наполеону не есть только преклонение перед гением, как хотели это представить буржуазные историки литературы; нет, оно у Гёте, как и у Гегеля, объясняется тем, что они видели в Наполеоне олицетворение того умеренного направления, к которому свелась Французская буржуазная революция. В этом разгадка гётевского восхваления деятельности Наполеона и осуждение им так называемых «освободительных» немецких войн 1813—1815 годов и Священного союза.

Если принять во внимание значение Гёте как крупнейшего реалиста, величайшего гения бюргерской литературы и в то же время его филистерство в эпоху Первой французской революции, то станет особенно ясным и понятным отзыв о Гёте Энгельса. Энгельс пишет: «Гёте в своих произведениях двойко относится к немецкому обществу своего времени. Он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время итальянского путешествия; он восстает против него, как Геф, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля. Или он, напротив, дружит с ним, примиряется с ним, как в большинстве его «Кротких ксений» и во многих прозаических произведениях прославляет его, как в «Маскараде», защищает его от напаляющего на него исторического движения, особенно во всех произведениях, где он говорит о Французской революции... В нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и опасливым сыном франкфуртского патриция, либо веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с ним перемирие и привыкнуть к нему. Так, Гёте то колоссально велик, то мелочен; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер».²⁸ Немецкое убожество побеждало и его, «величайшего немца».

Гёте оставил громадное литературное наследство. Его сочинения в веймарском академическом издании составляют сто сорок три книги. Достойна удивления также многосторонность Гёте. Он был гениальным лириком, крупным естествоиспытателем, выдающимся живописцем, критиком, философом и политическим деятелем.

Кроме упомянутых его произведений необходимо отметить: роман «Избирательное сродство» («Die Wahlverwandschaften», 1810), сборник стихотворений «Западно-восточный Диван» («Westöstlicher Divan», 1819), в котором мотив отречения переламывается с бьющей через край жизнерадостностью, и ряд более мелких произведений, баллад, стихотворений и т. п.

Работа над двумя произведениями длится на протяжении почти всего творческого пути Гёте. Это — «Вильгельм Мейстер»:

«Годы учения Вильгельма Мейстера» («Lehrjahre», 1794—1796) и «Годы странствований Вильгельма Мейстера» («Wanderjahre», 1821—1829) и «Фауст» («Faust», первая часть — 1808; вторая часть — 1831). Обе вещи распадаются на две части. В первой изображается «маленький мирок», индивидуальная жизнь героя. Вторая посвящена общественной жизни: мир расширяется от индивидуального до общегражданского. И в «Фаусте» и в «Вильгельме Мейстере» показывается развитие героя от периода исканий, периода «бури и натиска», эстетического бунта против жизненной прозы: — к отречению от бунтарских устремлений.

В «Вильгельме Мейстере» дается развитие немецкого буржуазного общества той эпохи. В «Фаусте» же изображается развитие буржуазного общества уже в общевропейском масштабе и дается завершение определенного периода этого развития — практическое построение буржуазного общества в конце XVIII и в начале XIX века. «Вильгельм Мейстер» — крупнейший реалистический роман. Гёте уже не задается здесь целью изобразить сентиментальные страдания какого-нибудь Вертера. Вильгельм Мейстер направляется в путешествие для того, чтобы изучить действительность и на основании этого изучения разумно исправить ее.

Стержень этого «воспитательного» романа — идея превращения каждого человека из эстетического бунтаря, каким был в начале путешествия Вильгельм Мейстер, в полезного члена общества. Вильгельм Мейстер был актером — и становится затем хирургом. Он примиряется с действительностью через труд, что, как было указано при анализе творчества Шиллера, чрезвычайно характерно для идеологии немецкого бюргерства на современном Гёте этапе его развития.

В числе других затрагиваемых в романе проблем заслуживает упоминания преобразование немецкого феодального землевладения на капиталистический лад. Это изображено в истории помещика — друга Вильгельма Мейстера. Капиталистическое преобразование землевладения, наступившее к началу XIX века, все время подчеркивают Маркс и Энгельс в статьях об экономическом положении Германии.

Важна и трактовка в этом романе машинного и ремесленного труда. Процесс вытеснения ремесленного способа производства промышленным уже ощутительно развертывался в более передовых странах Запада — Англии, Франции, Голландии; в Германии же этот процесс только начинался. Хотя Гёте и не может не придавать значения победоносному наступлению машин, все же он оплакивает гибель ремесленного способа производства. Этой теме Гёте посвящает целый раздел в своем романе. В своей статье о Гёте Энгельс особенно подчеркивает эту сторону в «Вильгельме Мейстере».

Большое место занимают в романе педагогические теории и проблема воспитания человека как полезного члена общества. Целый раздел посвящен и вопросам искусства. Кроме того роман наполнен массой фрагментарных эпизодов (как, например, история Миньон), вносящих в повествование романтическую лирическую струю.

Наконец, необходимо отметить социальную утопию, заключающуюся в этом романе. Гёте не был, само собой разумеется, социалистом, а тем более коммунистом, каким хотели его представить некоторые мелкобуржуазные критики. Все же он строит свою, характерную для того времени, социальную утопию, восхваляет ремесленный способ производства, создает утопическую колонию в Америке, куда эмигрируют его герои, и т. д. Но основной идеей романа продолжает оставаться идея отречения от бунта, примирение через труд с жизненной прозой и с капиталистическим обществом.

«Фауста» (если причислить к нему и «Прафауста») Гёте писал с 1774 по 1831 год. «Фауст» подытоживает творчество самого Гёте, намечает пути развития немецкой литературы и заканчивает определенный этап мировой литературы.

Для создания «Фауста» Гёте использовал средневековую народную легенду. В факте появления легенды о докторе Фаусте в XVI столетии ясно сказываются зарождение нового научного мировоззрения и зачатки борьбы с догматическими богословскими теориями средневековой церкви. Героем народной легенды является доктор Иоганнес Фауст. Фауст — это историческая личность. Он жил в эпоху Лютера и был даже учеником его. Родился он около 1480 года, умер в 1539 или 1540 году. Был он не то магом, не то астрологом, не то ученым, не то шарлатаном. Эпоха, в которую он жил, была эпохой исканий. Пышно расцветала алхимия, прародительница современной химии, раздавались робкие голоса в защиту новых, идущих вразрез традициями взглядов на строение мира, причем вследствие примитивного состояния науки возможно было овладение всеми отраслями знаний. И вот таким-то кладезем тогдашней премудрости и был доктор Фауст. А так как он умер неестественной смертью, то быстро сложилась легенда о том, что он был в союзе с дьяволом, что он продал свою душу за познание, за чувственное наслаждение, а когда срок договора истек, дьявол явился за ним и утащил его в преисподнюю.

Легенда о Фаусте послужила сюжетом для многих произведений. И Клингер, и Лессинг, и Ленау, и Гейне, и многие другие создали каждый своего Фауста. Сюжет великого произведения Гёте, повидимому, был заимствован из лубочных народных книг о докторе Фаусте.

«Фауст» Гёте изобилует аллегориями. Много толкований вызвал открывающий действие пролог на небе. В нем изображается, как бог наблюдает за поисками Фаустом нового мировоззрения и как Мефистофель хочет повести его по пути жизненных наслаждений, хочет подчинить Фауста себе. Гёте понимал эту аллегорическую сцену таким образом, что Фауст и Мефистофель — это две стороны одного и того же человека. Гёте сам говорил, что в его груди борются две души, и как раз эту борьбу он изображает в Фаусте и Мефистофеле. Фауст олицетворяет призыв к действию, это — прогрессивное начало. Мефистофель — это дух отрицания. Но на самом деле Мефистофель со своим скепсисом, со своим издевательством над традиционными представлениями также играет положительную роль и является элементом прогрессивным.

Различные толкования даются и сопоставлению Фауста и Вагнера. Что здесь хотел сказать Гёте? По Гёте, Фауст — полноценный, идеальный ученый, не останавливающийся на достигнутом, ведущий человеческую мысль все дальше и дальше по пути прогресса от одного научного открытия к другому; он — инициатор, творческая личность. Вагнер же — это образец педанта. Это человек, занимающийся мелочными изысканиями и неспособный возвыситься над узким гелертерством.

Как развивается борьба этого фаустовского и мефистофельского начал? Она происходит таким образом, что Фауст все время стремится к дальнейшему познанию, к творческой деятельности, к созданию полезных для мира ценностей, к построению совершенного человеческого общества, а Мефистофель пытается увести его с этого пути, обольщая его материальными наслаждениями. Он ведет Фауста в студенческий погребок, знакомя его с бесшабашной жизнью молодежи. Но это не привлекает Фауста. Тогда Мефистофель отправляется с ним на «кухню ведьмы». Когда же он видит, что Фаусту неинтересны ведьмы и злые духи, он показывает ему в зеркале прекрасный женский образ, и тогда-то начинается трагедия Фауста. Мефистофель надеется отвлечь Фауста от стремлений к познанию, опьянив его любовью. Но трагический эпизод с Гретхен не губит Фауста, а, наоборот, содействует его дальнейшему развитию. На этом заканчивается первая часть, более реалистическая и более действенная.

Вторая часть — спокойнее. Если центральный мотив первой составляет развитие индивида, то во второй Гёте переходит к общим гражданским проблемам. Здесь перед поэтом стояла проблема гармонического сочетания стремлений Фауста к труду и к красоте. Гёте стремится уложить в стройную систему хаотические порывы Фауста.

Первое действие второй части разыгрывается при дворе императора. Здесь Гёте изображает погибающее феодальное абсолютистское общество, где господствуют юнкера и попы. Он показывает, что оба эти сословия неспособны вести общество по пути прогресса. Гёте подразумевает разложение «Священной Римской империи», прекратившей формально свое существование в начале XIX века. Фауст выступает как представитель нового, прогрессивного начала. Он критикует старое общество, не видя в нем элемента народной воли, и обновляет устаревшие общественные формы. Первое действие содержит много прекрасных сцен, как, например, та сцена, в которой Мефистофель выступает в качестве бога, сцена маскарада.

Второе действие — так называемая «классическая вальпургиева ночь». Она называется классической в отличие от первой, «северной» вальпургиевой ночи. Классическая вальпургиева ночь построена на античной мифологии, и здесь Гёте излагает все сотворенное человеком с самых ранних ступеней культуры — особенно античным миром — и до современности. Гёте дарует здесь жизнь Гомункулусу, сотворенному Вагнером. Этот чистый «дух» при соприкосновении с водами Эгейского моря обретает телесное воплощение. Перед нами проходит все прекрасное и все безобразное из порожденного античностью, причем отвратительное обычно отыскивает Мефистофель. Гёте изображает обреченность слияния современного содержания и античных форм, олицетворяемого им в бракосочетании Елены и Фауста. Невозможность этого союза доказывается (в третьем действии) тем, что Эвфорион, сын Фауста и Елены, не способен к жизни и погибает. Современный человек не может стать греком.

Четвертое действие — Фауст снова при дворе императора. Он участвует в гражданской войне, помогает императору, и в награду за помощь император дарует ему участок земли, на котором он развивает деятельное строительство (пятое действие). Этим заканчивается не только «Фауст», но и творчество Гёте и вообще вся немецкая классическая литература. Фауст принимается за практическое построение буржуазного общества. Здесь перед Гёте открывается широкое поле деятельности. Он рисует весь современный ему капитализм, разворачивает грандиозную картину мировой торговли, описывает колонизацию, рост техники и производительных сил на этой бурной стадии развития капиталистического общества.

Фауст — действенный человек. Он говорит, что действие — это все, и «в начале было действие». Он завоевывает мир при помощи научного познания и практической деятельности. Величайшее значение Фауста в том, что Гёте смог в нем художественно подытожить прогрессивные устремления эпохи и блестяще воплотить их в облике своего героя.

В последний период своего творчества Гёте все время подчеркивал роль материального фактора в развитии общества. Он говорил, что нечего беспокоиться за судьбу Германии. Ее объединяют шоссе; общая денежная система обеспечит нормальные торговые отношения. Но, несмотря на эти свои взгляды, Гёте двойственно относился к буржуазному прогрессу. Поэт зорко следит за развитием техники. Период его работы над второй частью «Фауста» является периодом многих решающих технических открытий. В 1790 году Гёте познакомился с первой паровой машиной и говорил, что «ее не заглушишь», она возьмет свое. В 1814 году он видел первую железную дорогу, и в 1818 году — первый пароход на Рейне. Он понимал все значение этих изобретений и свой опыт в этой области оформил во второй части «Фауста». Для него было ясно, что эти машины несут с собой новое рабство, и его особенно огорчало, что они станут между рабочим и его продуктом — товаром. При ремесленном способе производства рабочий и продукт непосредственно связаны друг с другом, а здесь, говорит Гёте, вторгается машина и разъединяет их, превращает рабочего из творца в придаток машинного организма.

Далее, Гёте понял, что капиталистическое развитие общества повлечет за собой измельчание и опошление культуры. Он видел, что практические строители капиталистического общества мало считаются с гуманистическими идеалами просветителей, и во второй части «Фауста» показал, что буржуазная культура создается железом и кровью. Но Гёте и здесь проявляет двойственное отношение к этому «методу» прогресса. Это двойственное восприятие буржуазного «прогресса» особенно ярко видно в известной сцене уничтожения хижины Филемона и Бавкиды, символизирующей гибель патриархальной идиллической семьи. Фауст сознает неизбежность этой гибели и в то же время скорбит о ней.

Гёте приветствовал научный и технический прогресс и в своем творчестве создал ему величайший апофеоз, хотя он ничуть не был апологетом капиталистического общества. Он говорил, что хотел бы пожить еще по крайней мере лет пятьдесят (хотя он дожил до восьмидесяти двух лет), чтобы увидеть законченными три канала: Панамский, Суэцкий и соединение Рейна с Дунаем. Но, сознавая противоречивость капиталистического прогресса, Гёте предполагал, что эта противоречивость объясняется влиянием не вполне уничтоженного старого и несовершенством нового. Он полагал, что с дальнейшим развитием буржуазного общества, когда машины, как он выражается, снова превратятся в «разумные органы», противоречия уничтожатся. Гёте не понял и не мог еще понять, что тут дело не в машине как таковой, а в капиталистическом ее применении.

Гёте, повторяем, не был социалистом, несмотря на коллективистские идеалы в «Фаусте». Понятно, для того времени эти идеалы были чрезвычайно прогрессивным явлением. Гёте велик именно тем, что он сознавал двойственность буржуазного общества, понимал, что в его организации таится новое рабство, проявив этим самым глубочайшее проникновение в сущность исторического процесса, — проникновение, на которое были способны только величайшие умы его времени.

Гёте был последним универсальным писателем-титаном буржуазного общества, замыкающим линию его развития от эпохи Ренессанса до французской буржуазной революции 1789 года включительно. Об этом периоде — периоде необычайной важности для человеческой культуры — говорит Энгельс в «Диалектике природы». После Гёте развитие капиталистического общества оказывало такое гнетущее действие на искусство и поэзию, что о появлении таких многосторонних гениев, равных ему, не могло быть и речи.

Часть вторая
РОМАНТИЗМ

После победы Священного союза над Наполеоном во Францию — в обозе интервентов — вернулись Бурбоны, и злейшая реакция восторжествовала во всей Европе. Хронологически эпоху Реставрации принято относить к периоду между 1815 и 1830 годами (от падения Наполеона до Июльской революции), но фактически типичные для этой эпохи тенденции возникли гораздо раньше, в конце XVIII и особенно в начале XIX века.

Литература до Первой французской революции и во время нее была литературой, связанной с воинствующим буржуазным Просвещением и с революционным классицизмом; теперь же буржуа, боровшийся за уничтожение феодализма и за установление царства разума, должен был отказаться от своих позиций, перестроиться. В гражданах, охваченных пафосом политической борьбы, теперь уже надобности не было, и на первое место выдвинулись практические строители капиталистического общества.

Эти настроения буржуазии Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» характеризует следующим образом: «Едва новая общественная формация успела сложиться, как исчезли допотопные гиганты и все римское, воскресшее из мертвых, — Бруты, Гракхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам Цезарь. Трезво-практическое буржуазное общество нашло себе истинных истолкователей и представителей в Сях, Кузенах, Ройэ-Колларах, Бенжамен Констанах и Гизо; его настоящие полководцы заседали в коммерческих конторах, его политическим главой был жирноголовый Людовик XVIII. Уйдя с головой в накопление богатств и в мирную борьбу в области конкуренции, буржуазия забыла, что ее колыбель охраняли древнеримские призраки».²⁴

Вот почему «маски античности», под которыми одержала свою историческую победу европейская буржуазия, должны были исчезнуть. Вот почему «древнеримские призраки» не появляются более в литературе XIX века, эпохи трезвых практиков.

Революционная литература боролась за общегражданские идеалы. Долг ставился выше частных интересов индивида. Буржуазия тогда нуждалась в дисциплине, в обуздании личных страстей, в демократических лозунгах, в сплочении рядов для

грандиозной схватки с феодализмом. В борьбе ее поддерживало сознание того, что она отстаивает права всех угнетенных. В известном отношении она была права, но с дифференциацией третьего сословия выяснилось, что царство разума, свободы, равенства и братства в условиях буржуазного общества — миф, что оно является «идеализированным царством буржуазии». Вместо возведенного в столь высокопарных словах равенства осталась прежняя пропасть между богатыми и бедными; вместо всеобщего благоденствия появился рост нищеты; вместо «честной» торговли — ничем не прикрытое мошенничество; вместо братства людей — братство капиталов, разложение старых семейных отношений; а вместо рыцарского меча главнейшим рычагом общественной жизни стали деньги. «Одним словом, установленные вслед за «победой разума» общественные и политические учреждения оказались вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей», ²⁵ — говорит Энгельс в своей книге «Развитие социализма от утопии к науке». На литературной арене выступают великие утописты Фурье, Оуэн, Сен Симон, и в «Женевских письмах» (1802) последнего вылилось это всеобщее разочарование в результатах Первой французской революции.

При учете всего этого нам станет понятно, почему Маркс охарактеризовал романтизм, те умственные течения, которые явились на смену политическим и литературным течениям эпохи Просвещения и революции, как реакцию против Французской революции. Он пишет: «Первая реакция против Французской революции и связанного с нею просветительства была естественна; все получало средневековую окраску, все представлялось в романтическом виде» . . . ²⁶

Характеризуя романтизм, мы имеем в виду определенный, исторически сложившийся романтизм первой трети XIX века, а не романтизм вообще, не романтику всех времен и всех народов. В различных странах этот романтизм имеет различные предпосылки — и философские, и политические, и эстетические. Романтизм немецкий в конце XVIII века и в начале XIX века значительно отличается, например, от французского и английского, не говоря уже о русском, польском, итальянском, испанском, скандинавском, американском, чешском и т. д.

Очень долго в буржуазной истории литературы была распространена оценка романтизма, установленная еще во второй половине XIX века критиками-позитивистами. «Под словом романтизм, — писал Рудольф Гайм в своей «Романтической школе», — мы разумеем теперь все недействительное и несущественное, — все, что неспособно к жизни и недостойно жизни. Мы убеждены, что дух романтизма достаточно подавлен в поэзии и в науке, в государстве и в обществе. Так как на нас лежит обя-

занность удовлетворять требованиям нашего времени, то нам не приходится жить туманными иллюзиями, увлекаться причудливыми продуктами фантазии и задаваться такими целями, которые принадлежат прошлому; мы должны с благоразумием и с твердостью изучать то, что может быть полезно для наших современников, и мужественно идти вперед по пути прогресса». Так оценивала романтизм буржуазная либерально-позитивистическая критика полвека тому назад. В настоящее же время фашистская критика, наоборот, уделяет чрезвычайно большое внимание романтическому движению конца XVIII и первой трети XIX века в литературе и во всех остальных областях идеологии; она выискивает у самых реакционных писателей самые реакционные идеи, отклоняя ранний этап романтизма, связанный еще духовно с Французской революцией. Обе эти «оценки» романтизма антиисторичны и искажают подлинный характер и значение романтического движения.

Романтизм на начальном этапе своего развития еще в значительной степени связан с идеями левых просветителей и гуманизма XVIII века (Годвин и раннее творчество Соути, Кольриджа и Вордсворта в Англии, братья Шлегели и так называемые «иенские» романтики в Германии, мадам де Сталь во Франции и т. д.); идеи гуманизма и демократии, убежденность, что человек есть мера всех вещей, продолжают жить и в творчестве более поздних романтиков, например, у Гофмана, Байрона или Шелли. Ранние романтики, как вообще все левые, демократические течения в романтизме, еще связаны, как мы говорили, с идеями Первой французской революции: и братья Шлегели, и Соути, и Кольридж — все они начали свой творческий путь как демократы, как республиканцы. Но от писателей-просветителей XVIII века ранних романтиков отделяет чрезвычайно важное событие: термидорианский переворот во Франции и вызванное им крушение мечтаний о свободе, равенстве и братстве. В связи с дальнейшими политическими событиями и социальными преобразованиями в Германии растет и крепнет юнкерская реакция, которая вовлекает в орбиту своего влияния и мелкобуржуазных романтиков; в Англии также усиливается дворянско-буржуазная реакция, в самой Франции и за границей получают все большее распространение идеи реставрации. В эволюции романтического движения этот переход с первого этапа на второй произошел на рубеже XVIII и XIX веков; в Англии это — отказ Вордсворта, Соути и Кольриджа от «Пантисократии» и вообще просветительских и революционных идеалов и окончательное укрепление на позициях консервативного торийского романтизма. В Германии мы наблюдаем измену проповеди гармонического общества, которое братья Шлегели видели в

античности, и поиски этой гармонии в сословном строе средневековья, отказ от этики Канта-Шиллера, замену мифологии символикой христианской церкви и т. д. («Христианство или Европа» Новалиса). Если «иенские» романтики (Новалис, Тик, Вакенродер, Шлейермахер и др.) не сознавали еще четко, что эти идеи — политическая реакция против Просвещения и Французской революции, то так называемые «гейдельбергские» романтики (Арним, Brentano и др.) отдавали себе уже ясный отчет в своих реакционных целях. Во Франции этот период характеризуется, как уже отмечено, усилением идей Реставрации (де Местр, Шатобриан). Но эта эволюция раннего романтического движения, его развитие в реакционный романтизм, не означает, что в дальнейшем мы не встретим уже демократического, бунтарского романтизма: Шелли и Байрон в Англии, Гофман в Германии, Гюго во Франции — эти имена ярко показывают, что одновременно с поздними Соути и Кольриджем, Шатобрианом и Фуке жили и творили романтики, которые, разоблачая иллюзорность оптимизма просветителей, сохранили живыми гуманистические идеалы той эпохи и включились в новые национально-освободительные и социально-демократические движения первой половины XIX века.

Романтизм первой половины XIX века не только литературное течение, — это целое мировоззрение. Есть романтическая школа и в области истории, и в области политической экономики, и в области философии.

Маркс, чрезвычайно настойчиво занимавшийся разоблачением «превратного мира романтизма», обуржуазившегося феодализма, указывает в «Рейнской газете» за 1842 год, в серии статей «Дебаты шестого рейнского ландтага», как превратный мир романтиков по необходимости порождает целый сонм иллюзий и фикций. Маркс вскрывает объективную основу этой фантастики как следствия определенных общественных отношений. Он говорит, что представители «христианско-рыцарского, современно-феодального, одним словом романтического, принципа...» «не могут понять того, что само по себе непонятно», то есть каким образом свобода является «индивидуальным свойством отдельных лиц и сословий» и, следовательно, свойство общественного человека быть свободным воплощается в «известных индивидах», как суверенитет в физической природе монарха. «Не понимая этого, они по необходимости прибегают к чуду и к мистике. Так как, далее, действительное положение этих господ в современном государстве далеко не соответствует тому представлению, которое они имеют о своем положении, так как они живут в мире, лежащем вне действительного; так как сила воображения заменяет им ум и сердце, они, не-

удовлетворенные практикой, по необходимости прибегают к теории, но к теории потустороннего мира, к религии. В их руках религия приобретает полемическую, полную политических тенденций, горечь, становясь более или менее сознательно покровом весьма светских, но вместе с тем и весьма фантастических вожелений». ²¹

Вот что является основой двойственности реакционных романтиков: противоречие между фактическим положением этих господ в обществе (то есть то, что они по существу превращаются в буржуа) и их искаженными представлениями об этом положении. С одной стороны — возвышенный ложный, фантастический пафос, а с другой — трезвое прозаическое содержание этого пафоса. Отсюда их искания какого-то нового, сказочного мира, и в то же время — необходимость приспособления их к капиталистической прозе жизни.

Маркс отмечает и связь скептицизма и фривольного духа XVIII века с романтическим скептицизмом, с фривольным духом потерявшей почву под ногами аристократии XIX века. Он исследует также противоречия между поэтическим покровом и прозаическим содержанием, между свободной формой и реакционной сущностью аристократического романтизма, подчеркивая сочетание в нем критики по отношению ко всему прогрессивному с безграничным уважением к установленному веками.

Далее он указывает на чрезвычайно характерную черту романтизма, а именно на то, что романтики окружают магическим сиянием то, что на деле является сухой прозой.

Неопределенность, нежная задумчивость и субъективная необузданность романтизма переходят в чисто внешнее проявление лишь в том смысле, что внешняя случайность проявляется уже не в прозаической, заключенной в известные границы определенности, а в удивительном ореоле, в воображаемой глубине и великолепии. Видимость романтизма находится в противоречии с его сущностью. Отсюда его двойственность, его лицемерие, его фальшь, о которых Маркс и Энгельс говорят в «Коммунистическом манифесте» и в других своих работах и письмах.

Противоречивость романтического движения первой половины XIX века происходит оттого, что оно представляет собою как бы смесь из реакции против Французской революции и бунта против нивелировки и практицизма как результата победоносного шествия капитализма. Этот протест, — имеет ли он целью идеализацию феодальных, докапиталистических отношений, или же является бунтом романтиков против мертвящей нивелировки капитализма, — тесно связан обращением к идеализируемому прошлому. Форма и содержание этого протеста у реакционных и

демократических романтиков самые разнообразные. Наиболее консервативные романтики стремились к полному отрыву от почвы реальной действительности и пытались создать особую «поэтическую» действительность, «магическую» сферу (например, Новалис в романе «Генрих фон Офтердинген»); другие романтизировали эпохи и общественные уклады, еще не «испорченные» капиталистическим развитием (например, исторические романы Вальтера Скотта); у ряда бюргерских романтиков бессилие протеста выливается в контрастирование поэтических грез и прозаической стихии при помощи фантастической, утрированной формы (например, фантастические рассказы Э. Т. А. Гофмана, Эдгара По и др.); другие мелкобуржуазные романтики, как, например, Виктор Гюго, в своем протесте против отвратительных сторон капиталистического общества, пытаются придать буржуазной действительности поэтический характер при помощи фантастически-гротескной утрировки или символической стилизации нивелирующего, прозаического капиталистического мира. Все эти (и другие) виды романтического протеста ничуть не означают, что романтики покинули почву буржуазной действительности. Как выше уже было показано, даже наиболее реакционные романтики должны были оставаться (сознательно или бессознательно) на почве трезвой капиталистической действительности.

Критику буржуазного общества, в котором противоречия, прикрывавшиеся до тех пор религиозными, античными и другими масками, были уже обнажены, романтики производили, как мы уже отмечали, с точки зрения прошлого. Правда, гениальнейшие писатели романтизма мастерски разоблачили иллюзорный оптимистический мир просветителей XVIII века; они отметили глубокий разрыв между «реальным» и «идеальным» человеком просветителей, между «буржуа» и «гражданином», между идеалом и подлинным порядком вещей. Романтическая ирония прекрасно вскрыла эту «неувязку» просветительской литературы и показала ложность «единства» буржуазного реализма XVIII века. Но, уничтожив иллюзии писателей XVIII века, романтики сами вовсе не стали на почву реальной действительности, и, что самое главное, они не понимали исторического смысла совершившегося на их глазах социально-экономического преобразования общества. Вместо прежних иллюзий они создали новые иллюзии. Романтики так и не уразумели действительной природы буржуазного общества. Они впали в типичную ошибку романтизма, именно: заключение от противоречий капитализма к отрицанию в нем высшей формы общественности, по сравнению с предшествовавшими, идеализированными романтиками старых формаций.

Несмотря на это, романтическое движение первой трети XIX века сыграло большую роль для дальнейшего развития литературы, и в частности для выработки реализма 1830—1840-х годов. Среди великих писателей-реалистов между 1789—1848 годами нет ни одного, кто бы не испытал влияния романтизма.

Именно романтики уничтожили абстрактную идеализацию и типизацию, свойственные классицизму XVII и Просвещению XVIII века, и дали надлежащее место индивидуализации (доведенной, правда, у многих из них до гиперболизации личности). Именно романтики разрушили нормативно-рационалистическую эстетику XVII—XVIII веков с ее строгим делением на жанры и т. д. и стремились создать всеобщую теорию искусства, «синтез» искусств. Опять-таки корни этих стремлений не были ясны для романтиков; на самом деле эти тенденции были отражением постоянно возрастающих противоречий общественной жизни, не укладывавшейся уже в гармонические формы искусства, которые проповедывали классицисты и просветители. Но писатели-романтики довели смешение жанров почти до полного разложения формы. И, наконец, романтическое движение было критикой капиталистического общества, буржуазной культуры. Эта критика, как мы видели, велась без действительного понимания природы окружавшего их общества и с реакционных позиций культа прошлого. Поэтому великие реалисты 1820—1840-х годов — Стендаль, Бальзак, Гейне, Диккенс и другие — включили в свое творчество ряд романтических элементов, но лишь как подчиненный момент: новая монументальная литература реализма создавалась в преодолении романтизма, в борьбе с ним.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Романтизм — самое значительное, что характеризует немецкую литературу XIX века, ибо реализм не был в ней так мощно представлен, как, например, во Франции или в Англии. Немецкий романтизм важен тем, что он дал наиболее последовательное и наиболее глубокое обоснование романтической эстетики и искусству, что он на раннем этапе связан с развитием немецкой классической идеалистической философии и не только служил в течение ряда десятилетий теоретическим знаменем для романтической литературы своей страны, но и оказывал сильнейшее влияние на французскую, английскую, американскую, скандинавскую, русскую и другие литературы.

РАННИЙ НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Прежде чем перейти к характеристике эволюции собственно романтизма, необходимо вкратце остановиться на творчестве Фридриха Гельдерлина (Hölderlin, 1770—1843), чрезвычайно яркой фигуры переходного периода от классицизма к новому течению.

Гельдерлин был сыном монастырского служителя и с детства готовился стать священником: но уже в знаменитой Тюбингенской протестантской семинарии, где он учился совместно с Гегелем и Шеллингом, он отказался от официальной религии, принимал участие в организации праздников в честь Французской революции и увлекался античностью. По окончании семинарии занимался тяжелым трудом домашнего учителя. В 1795—1798 годах Гельдерлин воспитывал детей франкфуртского банкира Якова Гонтара, в доме которого пережил глубокую личную драму, оказавшую немалое влияние на его творчество и ускорившую его наследственную нервную болезнь (шизофрению): он влюбился в жену Гонтара, Сузетту, которую воспевал под именем Диотимы (по «Пиру» Платона); переписка с ней относится к интереснейшим документам эпистолярной литературы. Выгнанный из дома разгневанным мужем, писатель скитался по Германии, Швейцарии и Франции, и когда в 1802 году (год смерти «Диотимы») вернулся на родину, его психическое заболевание было уже резко выраженным, и он влачил еще сорок один год жалкое существование душевнобольного человека.

Гельдерлин писал стихи, элегии, эпиграммы, гимны античной и свободной строфой. Есть у него роман «Гиперион» (1797—1799), незаконченная драма «Смерть Эмпедокла» (1799), и кроме того он оставил множество набросков и фрагментов. Ранние его стихи (особенно до 1794 года) носят на себе явное влияние творчества молодого Шиллера. В это время Гельдерлин находился в тесном общении с Гёте, Шиллером, Гердером и Фихте, но не нашел в них поддержки. Он относится к тому поколению немецкой бюргерской интеллигенции конца XVIII и начала XIX века, которое задачей своей жизни считало осуществление высоких революционных идеалов, но чувствовало себя бессильным для этого.

Его письма этих лет дышат пламенной надеждой на освобождение угнетенного человечества. «Любовь моя, — пишет он в 1793 году, — обращена к человечеству. Я люблю поколения грядущего века. Ибо блаженнейшая моя надежда, вера, поддерживающая мою силу и деятельность, это — что воцарится когда-нибудь свобода, и под святым согревающим светом свободы доб-

родетель будет развиваться лучше, чем в холодной, как лед, зоне деспотизма. Мы живем в эпоху, когда все подготавливается к лучшим дням...»

С огромным возмущением он выступал против современной ему Германии; он остро чувствовал все убожество окружавшей его действительности. Свои сарказмы он направляет против княжеско-мещанской, профессорско-поповской, разорванной на куски Германии. В «Гиперионе», например, он пишет о своей родине: «Варвары с древних пор, которых прилежание и наука, и даже религия сделали еще большими варварами, неспособные к какому бы то ни было божественному чувству, испорченные до мозга костей своими преувеличениями и убожеством, оскорбительные для всякой благородной души, тусклые и лишенные гармонии, как осколки выброшенного сосуда, — таковы, мой Беллармин, были мои утешители. Это — резкие слова, и все же я выскажу их, ибо они истинны: я не могу себе представить народа, более разобщенного, нежели немцы. Ты видишь ремесленников, но не людей, мыслителей, но не людей, господ и слуг, молодежь и пожилых, но не людей. Не похоже ли это на поле битвы, где изуродованные кисти и руки, и все члены лежат вперемешку, в то время как забытая кровь, источник жизни, уходит в песок». Этой неприглядной немецкой действительности Гельдерлин противопоставляет свой кумир — древнюю Грецию: в ряде лирических произведений, в «Гиперионе» и «Смерти Эмпедокла» он рисует идеальную Элладу, имеющую мало общего с исторически существовавшей. Начиная с религии, истолковываемой им как пантеизм, и кончая мелочами древнегреческого быта, всё кажется ему царством благородной красоты и земным раем, о котором можно только мечтать:

Как влечет меня в тот край чудесный,
Где Алкей и где Анакреон,
Где с блаженными в жилище тесном
В Марафоне я вкушал бы сон.

Все его стихи, особенно ранние, насыщены философским пафосом и прославляют эллинский дух, свободу и дружбу. В идейном отношении Гельдерлин близок к Руссо, молодому Шиллеру и ранним романтикам. В своих произведениях он постоянно стремится уйти от современности. Гёте говорил, что Гельдерлин знает действительность только понаслышке; сам он утверждал, что его мир — мир эфира:

Ясна была мне тишь эфира,
И непонятна речь людей.

Эта оторванность от действительности яснее всего проявляется в романе «Гиперион». Гиперион — греческий юноша,

живущий в эпоху борьбы новогреков за национальное освобождение, но мечтающий лишь о древней Элладе. Он влюблен в гречанку Диотиму, принимает участие в борьбе против турок, разочаровывается в своих соотечественниках, преследуется ими и спасается на корабле русского флота. Оправившись от ранений, он собирается вернуться к Диотиме, но она в это время умирает. Гиперион скитается по Германии и Италии и возвращается опять в Грецию, где думает найти успокоение на лоне природы.

Действие этого романа опять-таки происходит в «царстве эфира». Пейзажи южной Германии, южной Франции и Греции мало чем отличаются друг от друга, это — неясные, расплывчатые картины вне времени и почти вне пространства; и люди этого романа тоже какие-то мерцающие тени и фантастические существа. Если не считать отдельных сцен, насыщенных пламенным пафосом, вся книга представляет собой сплошные излияния чувств измученного одинокого сердца.

Творчество Гельдерлина, которое в целом все же больше относится к классическому периоду в немецкой литературе, — гениальное выражение трагедии той части передовой бюргерской интеллигенции конца XVIII века, которая страдала от глубокого разрыва между высокими идеалами свободы и возможностью воплощения этих идеалов в жизнь. Своим отказом от рационализма просветителей после 1794 года, культом чувственности и специфическим подходом к греческой античности Гельдерлин, несомненно, сближается с ранними романтиками того периода, когда они еще не отвергли идеала древнего мира (приблизительно до 1799 года).

Ранний период немецкого романтизма (1793—1800) представляет собой новый протест, своеобразное возрождение «бури и натиска», бунт, разожженный пламенем Великой французской буржуазной революции. И вместе с тем, движение ранних немецких романтиков теснейшим образом связано с классической немецкой философией и эстетикой (Кант, Шиллер, Фихте, Шеллинг) и представляет собою своеобразную попытку построить гармонический общественный идеал на синтезе античности и современности, идеала и действительности, — попытку, неминуемо обреченную на неудачу.

Фридрих Шлегель (Schlegel, 1772—1829), вождь и теоретик немецкого романтизма, говорит в своих «Фрагментах» о трех источниках немецкого романтизма: это — Французская революция, «Наукоучение» Фихте и роман «Вильгельм Мейстер» Гёте. «Французская революция», «Наукоучение» Фихте и «Мейстер» Гёте, — пишет Ф. Шлегель, — обозначают величайшие тенденции нашего времени. Кто противится этому сопоставлению, кто не считает важной революцию, не протекающую гром-

гласно и в материальных формах, тот не поднялся еще до широкого кругозора всеобщей истории человечества».

У ранних немецких романтиков есть безусловно тенденции, родственные Руссо и вообще левым просветителям, особенно их критике феодализма и буржуазной цивилизации. Но существенная разница между немецкими ранними романтиками и Руссо заключается в том, что из своей критики они не делают политических выводов. В то время как французы совершали величайшую буржуазную революцию, немецкие романтические бунтари продолжали пребывать в заоблачном мире эстетики и абстрактной мечты.

В философском отношении ранние немецкие романтики разделяли в значительной степени учения Фихте и Шеллинга. Кантовская философия и ее теория познания дуалистичны: Кант различал в мире действительности объективно существующую, но не познаваемую «вещь в себе» и познаваемые нами «явления». Фихте хочет устранить этот дуализм своей идеалистической философией самосознания. Он говорит, что вещь вне нас, вне нашего сознания — ничто, ибо объективный мир — это продукт нашего представления «Я» — это «я», все остальное не имеет реальности. Сущность этого «я», по Фихте, — стремление к бесконечному, безграничное действие, и назначение человека также не знание или правда, а действие, причем Фихте разумеет под «я» не отдельную личность, а общие понятия объективного сознания. Человек (и это особенно важно для романтиков) — свободная творческая индивидуальность: он вечно стремится вперед из мира ограниченного в мир неограниченного, у него имеется «метафизическая потребность» к вечному и бесконечному. Природа у Фихте — лишь продукт этого «я».

Но если перевести сущность этой философии с абстрактного метафизического языка на более понятный, то фихтевское «я» — это обобщенный человек и гражданин Французской революции. Главные идеи философии Фихте изложены в его «Наукоучении» («Wissenschaftslehre», 1794), — сочинении, ставшем «библией» для ранних романтиков. Особенно важную роль для теории искусства романтиков играет субъективизм Фихте: он служит философским обоснованием знаменитой «романтической иронии»; «ирония» предполагает единственные права за личным «я», которому никакие объективные вещи и нормы не могут служить законом и указом.

Второй важный источник романтизма — это натурфилософия Шеллинга, также пытавшегося преодолеть кантовский дуализм. Для романтической теории учение этого философа интересно тем, что оно уясняет отношение романтиков к природе. Мировой дух, по Шеллингу, — это вселенная. Он не разделяет, как противоположности, дух и материю. У него природа тоже дух,

только «замороженный», закованный в цепи, спящий и стремящийся перейти из бессознательного состояния в сознательное; шаг за шагом природа превозмогает «незрелость» материи, чтобы в свете разума, в бесконечном встретиться с духом. Эти идеи Шеллинга изложены в его «Философии природы» («*Naturphilosophie*», 1799).

Наконец, третий источник — это «Вильгельм Мейстер» Гёте. Дело в том, что ранние романтики требовали синтеза идеала и жизни и стремились к «реалидеализму». Одно время «Вильгельм Мейстер» и был для них таким идеальным произведением, ибо в нем они видели полное осуществление своих требований.

Но на практике эти бюргерские романтические стремления грешат тем же дуализмом, что и классическая эстетика. В них мы наблюдаем тот же разрыв между теорией и практикой, между жизнью и мечтой, между идеей и действительностью. В то время как Французская революция совершала величайшие дела, немецкий романтизм витал в мире грез и фантазий. Несмотря на свою бунтарскую окраску, это движение было и осталось чисто эстетическим, чисто иллюзорным. Несмотря на все стремления к синтезу античности и современности, субъекта и объекта, идеала и действительности, этот синтез фактически превратился в чистую абстракцию, оторванную от действительности. «Мне поистине жалко, — писал Ахим фон Арним другому романтическому писателю, И. Герресу, — что ты от книг обратился к людям; можешь почитать себя счастливым, если дело ограничится только потерянными временем». А Г. Кернер пишет своему сыну, будущему певцу «освободительных войн»: «Мне не нравятся, если стихотворения связаны с действительным миром. Для того чтобы избежать гнетущих условий действительности, нужно искать прибежища в царстве фантазии». Нагляднее всего эта двойственность — это стремление к действию и одновременный отход от реального — выражена в теории искусства ранних романтиков.

Немецкие романтики превратили всю жизнь в искусство; между жизнью и искусством они ставили знак равенства. Вначале они, вслед за Фридрихом Шлегелем, ориентировались на греческое искусство. Шлегель стремился создать «циклическую философию», которая объединяла бы реальность и идеал, конечное и бесконечное. Он говорит, что этот идеал осуществим лишь при помощи искусства: оно одно только может дать человеку «сознание единства и всеобщности» путем сочетания в одно гармоническое целое всего многообразия природы.

Сущность эстетики, скрывающейся под этой запутанной терминологией, заключается в том, что ранние романтики бежали из эгоистического мира буржуазной действительности, в котором «люди стали рабами пользы», а искусство отделилось от

жизни, в век гармонии, в греческий мир искусства. Эллинское общество как «высшее и чистое человечество» и составляло эстетический идеал Фридриха Шлегеля на самом раннем этапе. Этот идеал изложен в его труде «Греки и римляне. Исторический и критический опыт о классической древности» (1797). В этой книге идеальный мир греческого искусства противопоставляется современной культуре. Новое искусство, по его мнению, «не может считаться искусством», а греческая поэзия представляет собою «канон естественной поэзии».

В первых вещах Фридриха Шлегеля мы находим тенденции, родственные тенденциям статьи Шиллера «Наивная и сентиментальная поэзия». Но отличие позиции Шлегеля в том, что он берет теорию искусства гораздо шире. К романтической поэзии он причисляет и творчество Шекспира, будущего кумира романтиков. Подобно Шиллеру и другим представителям немецкой классической идеалистической эстетики Ф. Шлегель мечтает о расширенной античности как о будущем социальном и культурном гармоническом строе. Античный тип искусства должен вернуться, — «кажется, созрело мгновение для эстетической революции, через которую объективное снова приобретает господство в современной эстетической культуре». Шлегель стремится к синтезу античной, объективной, всеобщей поэзии с современной, индивидуалистической. Олицетворение такого синтеза он видит в Гёте и приветствует его как «зарю новой жизни».

Фридрих Шлегель был и блестящим критиком: он опубликовал целую серию статей о Гёте, Фихте, Лессинге. В статье о последнем он особенно резко выступает против мещанских просветителей в поэзии, против Николаи, Вейсе и др. Не менее резко выступает он и против Шиллера, кантовского дуализма и рационализма. В горячей полемике со старой литературой и просветителями и сколачивается в 1799—1800 годах вокруг журнала «Атеней» ядро ранних, так называемых «иенских» романтиков: Фридрих и Август Вильгельм Шлегели, Шлейермахер, Новалис, Тик, Вакенродер. Исключительное значение при изучении этого движения имеют «Фрагменты» Фридриха Шлегеля, серия афоризмов.

«Фрагменты» эти знамениты тем, что в них намечается принципиальное выступление немецких романтиков против искусства античности. «Великим трезвучием» современной поэзии Фридрих Шлегель в «Фрагментах» считает Данте, Шекспира, Гёте. Он противопоставляет античной поэзии «современную», или «интересную», и впервые называет ее «романтической». Слово «романтическое» имело сперва много значений. Первоначально под ним подразумевалось нечто таинственное, в противовес ясному. Второе толкование — романская поэзия (ро-

манских народов), в противоположность с е в е р о - г е р м а н с к о й. Согласно третьему толкованию, это было слово, производное от слова «роман». «Всякое современное искусство зиждется на р о м а н е, даже драма», — таково главное положение ранних романтиков. Затем уже романтическое искусство расценивалось как с р е д н е в е к о в о е и х р и с т и а н с к о е, в противовес античному. Это толкование получило свое выражение в «Эстетике» Гегеля. Итак, в термин «романтизм» не вкладывалось еще устойчивого, определенного содержания.

Но это выступление Ф. Шлегеля против одностороннего увлечения античностью вовсе не значит, что он внезапно принял безоговорочно то «современное» искусство, через которое он предлагал вернуться к античному искусству (связь «двух периодов» раннего Шлегеля); «современное» искусство он и теперь принимает лишь условно, ибо оно должно отменить свою ограниченность и дойти до «универсальности». Романтическими Ф. Шлегель считает такие явления «современного» или «нового» искусства, на которых искусство восстанавливает свой «универсальный» объем. Субъективизм, индивидуализация, «живописность», — все эти признаки новейшего развития искусства при этом удерживаются.

В знаменитом 116-м фрагменте Фридрих Шлегель определяет романтическую поэзию как «прогрессивно-универсальную». Этот термин часто понимается неправильно. «Прогрессивная поэзия» Фридриха Шлегеля означает поэзию в становлении, незаконченную, находящуюся в вечном потоке, в движении. А под словом «универсальная» подразумевается поэзия, охватывающая по форме и содержанию все жанры, охватывающая дух и тело, природу и общество, конечное и бесконечное.

Романтическая поэзия должна, по замыслу Фридриха Шлегеля, включить в себя все неизмеримое богатство жизни, должна стать «зеркалом всего окружающего мира, картиной (Bild) века». Но это реалистическое требование сразу же ограничивается утверждением, что романтическая поэзия, «свободная от всяких реальных и идеальных интересов, преимущественно будет колебаться на крыльях поэтической рефлексии между изображенным и подлежащим изображению», то есть сможет соединить объективность с той «свободой духа», которую Шлегель называл «романтической иронией». Конец этого знаменитого «фрагмента» гласит: «Романтическая поэзия находится еще в стадии становления, в этом даже ее подлинная сущность, что она вечно будет становиться и не может быть завершена... Она одна бесконечна, подобно тому как она одна свободна, и основным своим законом признает произвол поэта, который не терпит над собой никакого закона. Романтический жанр поэзии — это единственный, представляющий собой нечто большее, не-

жели отдельный жанр. Он является всей поэзией в ее совокупности, ибо в известном смысле всякая поэзия есть и должна быть романтической».

Требования эти означают принцип безграничного произвола художника, «уничтожающего» свои собственные создания, как не соответствующие бесконечному содержанию конечной формы. Они выливаются в бунт против гармонии, против меры, в культ необузданного, «гениального произвола» автора. Эти положения теории искусства ранних романтиков опять-таки заимствованы у Фихте. Именно у него Ф. Шлегель взял мысль о «догматизме» (то есть материализме), как о «философии рабов», и мысль об идеализме, как о «философии свободы». Так как, согласно «теории свободы» в искусстве ранних, «иенских» романтиков, «освобождение» находится в руках одинокой, абсолютно самостоятельной личности, то нормой освобождения становится «произвол» художника.

Под этой «теорией произвола» нетрудно вскрыть абстрактное мелкобуржуазное бунтарство и оппозиционность ранних романтиков по отношению к существующей действительности.

В начале своей деятельности Фридрих Шлегель делал преимущественное ударение на объективное, реальное, современное; в дальнейшем же он все более склоняется к субъективному и символическому. В статье «Письмо о романе», направленной против немецкого писателя Жан Поля Рихтера, он говорит: «По моему мнению и по моему способу выражения, именно то романтически, что изображает нам сентиментальное содержание в фантастической форме». Под «сентиментальным содержанием» здесь подразумеваются главным образом музыкальность и чувствительность, «то, что говорит нам, где царит чувство, и не материальное, но духовное. Источник и душа всех этих побуждений — любовь, и дух любви должен невидимо витать в романтической поэзии. . .»

В романах ранних романтиков — например, в «Люцинде» (1799) Фридриха Шлегеля, «Годви» (1801) Клеменса Брентано, «Виллиель Ловель» (1795) Тика, «Вильдемаре» Якоби, — всюду встречается высший культ любви, любви между мужчиной и женщиной, которая в толковании авторов являет собою символ стремления к бесконечности. При такой эстетической концепции, соединенной с проповедью отказа от меры и гармонии и с культом необузданной творческой личности, понятно, должны были быть отвергнуты все старые идеалы эстетики. Согласно философской основе романтической эстетики, искусство романтизма — «единое искусство». «Романтическая поэзия, — писал Ф. Шлегель в своих «Фрагментах», — есть прогрессивная универсальная поэзия. Ее назначение состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой.

Она стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы. Она должна придать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу придать поэтический характер». Поэтому романтики стремились уничтожить границы не только между различными жанрами, но и между отдельными отраслями искусства; музыка, скульптура, архитектура, поэзия, живопись, — все это сливается воедино. Своего рода художественным манифестом этих требований может послужить книга В. Г. Вакенродера (1773—1798) и Л. Тика, озаглавленная «Размышления отшельника, любителя изящного» («*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*», 1797).

В другом романе, «Франц Штернбальд», набросанном в 1798 году теми же Вакенродером и Тиком и обработанном затем последним, они пытались дать образец романтического романа о художнике, наподобие гётевского «Вильгельма Мейстера». Здесь уже выступает на первый план увлечение немецким средневековьем: герои романа — живописцы, отшельники, рыцари, изображенные на фоне средневекового города и ландшафта. Особым успехом пользовалось описание Нюрнберга, и книга вызвала живейшее восхищение романтических живописцев — Овербека, Шнорра, Фейта и Корнелиуса, а также братьев Гриммов. Мнение Гёте о романе кратко, но выразительно: «Невероятно, до чего пуст этот вычурный сосуд». Фридрих Шлегель же приветствовал его следующими словами: «Это божественная книга... это первый романтический роман после Сервантеса, и он выше, куда выше «Мейстера».

В средневековом немецком ремесленно-цеховом строе немецкие романтики старались найти примеры целостной гармонической общественной организации, еще не расколотой на отдельные отрасли буржуазным развитием общества. Именно в этой ремесленно-цеховой организации «ненские» романтики — Новалис, Вакенродер, Тик и т. д. — видели эпоху величайшего благополучия для искусства, где все было искусством и не было еще «прозы», под которой понимались практицизм и эгоизм современной жизни. Но этот идеализированный общинно-цеховой строй, это утопическое средневековье, в котором с таким увлечением пытались устроиться «ненские» романтики, скоро превратились в реакционный идеал.

Понятно, что новый идеал искусства, по мнению романтиков, не мог быть выражен в простых, обыденных формах и образах действительности. Поэтому явилась потребность в создании «новой мифологии» для аллегорий и символов.

Фридрих Шлегель пишет свою известную «Речь о мифологии», где говорит: «Нашей поэзии недостает центральной

опоры, каковой для древних была мифология, и все существенное, в чем современная поэзия отстает от античной, можно выразить одним словом: у нас нет мифологии». Эта попытка немецких романтиков создать новую мифологию потерпела полный крах, — да иначе и быть не могло, — и они использовали вместо этого средневековые мифы и церковные легенды. Сущность искусства трактуется у них в религиозном духе: цель этого искусства — не действительность, а потусторонний мир.

Брат Фридриха Шлегеля, Август Вильгельм Шлегель (1767—1845), в своих «Лекциях о философской теории искусства» (написаны в 1798 году) заявляет, что религия и искусство неразрывно связаны между собой. Именно он подвел теоретический базис под культ готики и средневековья и установил примат религии над искусством.

При таком развитии романтической теории художественное творчество превращается в «вечное символизирование». Август Вильгельм Шлегель определяет разницу между античным и романтическим искусством следующим образом: «Поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия является поэзией мечты; та (то есть античная поэзия) стоит твердо на почве современности, эта (романтическая) поэзия колеблется между воспоминаниями и мечтой (Ahndung)».

Итак, «маски античности», этот главный атрибут литературы раннего буржуазного общества, преодолены романтиками и заменяются символами средневекового христианства.

КОНСЕРВАТИВНЫЙ НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Ранние немецкие романтики на первом этапе своего развития выражали, как мы видели, бунтарские устремления германского бюргерства. В дальнейшем же многие из них, в связи с их разочарованием в результатах Французской революции, объединяются с консервативными силами будущего Священного союза и мобилизуются на борьбу с Францией.

Начиная приблизительно с 1802 года, бывшие романтические бунтари отказываются от своего эстетического бунта, и этот отказ приводит их в лагерь реакции. Бюргерские романтики сближаются с образующейся фалангой идеологов юнкерства, с ярыми противниками принципов буржуазно-демократического общества и Французской революции.

Этот резкий поворот в идеологии немецкого романтизма сказался и на их концепции государства, семьи, собственности, философии, религии и искусства. Большинство романтиков переходит в лоно католической церкви и поступает на службу к прусскому юнкерству или Меттерниху — оплоту контрреволю-

ционного движения. Таким образом, в Германии образуется целый отряд реакционных романтиков, вырабатывающих в области политики, права, политической экономии и эстетики свою теорию «романтической» и «исторической» школы, направленную против буржуазно-радикального мировоззрения.

Одним из самых ярких писателей этого консервативного романтизма был знаменитый публицист и экономист Адам Мюллер (1779—1829). В области теории государства и политической экономии он выступает против «либерального капитализма» Рикардо и Смита, против парламентаризма, против демократии—за теократию, за монархию и за сословное государство.

Немецкие реакционные романтики идеализируют средневековые как блестящую эпоху расцвета феодализма. Эту идеализацию особенно последовательно проводили так называемые «гейдельбергские» романтики—Клеменс Брентано (1778—1842), Ахим фон Арним (1781—1831) и Иосиф Геррес (Görres, 1776—1848), у которых политическая реакция и борьба с Просвещением и Французской революцией выступают уже гораздо ярче и более открыто, чем у «иенских» романтиков типа Новалиса и Тика даже на втором этапе их творчества. Геррес был сперва якобинцем, а затем стал контрреволюционером, католиком-фанатиком. Эта тройка предавала анафеме прежние свои эстетическо-бунтарские произведения и занималась травлей Французской революции. Вслед за ними и Фридрих Шлегель и Тик отрешивались от своих ранних романов, как от дьявольского порождения.

Сильное оживление в лагере немецкого романтизма наступило после поражения Пруссии в 1806 году, но и до этого уже вырабатывалось их консервативное мировоззрение, причем немецкие романтики использовали для него не только своих реакционных предшественников, но и основные сочинения английского антиреволюционного писателя Бэрка.

В чем же суть их теории государства? Прежде всего консервативные романтики выступают против «Общественного договора» Руссо и против «атомистической» теории просветителей XVIII века и Французской революции, отвергая естественное право. Буржуазные просветители брали за исходный пункт отдельную личность как основную единицу построения буржуазного общества, и государство рассматривалось ими как договор между этими равными индивидами. Немецкие же консервативные романтики понимают государство не как «механическое» объединение индивидов, а как «живой сословный организм»: индивидов объединяют не материальные и гражданские интересы, а «духовные нити» — доверие, почтение, благодарность, любовь.

Нас в данном случае интересуют не столько общие политические теории этого романтизма, — хотя они тоже не лишены зна-

чения, — сколько то, как эти консервативные теории преломлялись у романтиков-художников. Самым крупным поэтом, отразившим в своем творчестве эту эволюцию от раннего, бунтарского, к консервативному романтизму, был Фридрих фон Гарденберг, известный под псевдонимом Новалис (Novalis, 1772—1801). Он рассматривает семью и государство с чисто патриархальной точки зрения. Государство, по его мнению, должно заниматься посредничеством между индивидом и обществом, причем роль посредника символически выполняет монарх. Таким образом, монарх не является первым чиновником государства (как у просветителей), а представляет собою «символического канонического человека», «видимый дух народа». В своих фрагментах «Вера и любовь, или король и королева» (1798) Новалис воспекает монархический принцип. С этим культом монархии у него причудливо сочетаются симпатии к республике и Французской революции: ведь для него важна не столько форма правления, сколько «дух» его. Он сам вполне искренно называл себя республиканцем и говорил, что «нет республики без короля».

В дальнейшем, по мнению Новалиса, отдельные государства Европы должны объединиться в универсальное государство. Эта теория изложена в его знаменитой книжке «Христианство, или Европа» (написана в 1799, напечатана в 1826 году). В ней он рисует идеальный общественный строй — по образцу средневековья. Не случайно, что эта книга написана почти одновременно с «Гением христианства» Шатобриана. В средних веках Новалис ищет «единства» народа и сословий — того, чего недостает современности. Европа — единая христианская монархия, во главе которой стоит папа римский, — то есть Новалис защищает те же идеи, что и де Местр, хотя надо отметить, что он даже в это время не был таким односторонним и откровенным реакционером, как упомянутый французский писатель. Он выступает против «духа просвещения», превратившего «бесконечную творческую музыку вселенной в монотонный стук колес гигантской мельницы», и рисует картину «хаотического революционного состояния Европы». Спасение лишь в одном: «только религия может возродить Европу».

Дальнейшее свое развитие консервативная теория государства Новалиса получила у братьев Шлегелей, Адама Мюллера и Гентца.

Фридрих Шлегель и И. Геррес ездили в Париж, откуда вернулись разочарованные в революции. Геррес стал издавать газету «Рейнский Меркурий», которую Наполеон называл шестой великой державой Европы, а Шлегель сделался издателем журнала «Европа» (1803—1805), где идеализировал средневековые и рыцарские добродетели.

После поражения Пруссии в 1806 году немецкие романтики проявили большую активность. В 1810 году в Берлине образовалось «Христианско-германское общество» (Tischgesellschaft), в которое вошли почти все крупнейшие романтики во главе с Арнимом, Адамом Мюллером и Brentano. Газета «Вечерние листки», издававшаяся Генрихом фон Клейстом и Адамом Мюллером, защищала сословные интересы и монархию против революции и выступала за сословное государство и рыцарство.

«В период, — пишет Гейне, — когда готовилась эта борьба, школа, враждебно расположенная ко всему французскому и превозносившая всенародное германское в искусстве и в жизни, должна была процветать как нельзя лучше. Романтическая школа шла тогда рука об руку с желаниями правительств и тайных обществ, и Август Вильгельм Шлегель с такими же целями составлял заговор против Расина, с какими и министр Штейн против Наполеона. Романтическая школа плыла по течению, именно по тому течению, которое возвращалось к своему источнику. Когда, наконец, немецкий патриотизм и немецкая национальность одержали полную победу, восторжествовало окончательно... и «ново-немецко-религиозно-патриотическое искусство». Наполеон, великий классик, такой же классик, как Александр и Цезарь, пал, а гг. Август Вильгельм и Фридрих Шлегели, маленькие романтики, столь же романтические, как Мальчик-с-пальчик и Кот-в-сапогах, с торжеством поднялись как победители».

В 1813—1815 годах названное общество стало одним из центров оппозиции против весьма умеренных реформ Штейна — Гарденберга, которые под давлением Наполеона пошли на некоторые либерально-буржуазные уступки, как, например, неполное освобождение крестьян от крепостной зависимости. Одна часть романтиков в Вене приспособилась к оплота реакции — Меттерниху, другая — к прусскому юнкерству.

Виднейшими теоретиками и критиками немецкого романтизма были братья Шлегели. О раннем периоде и эволюции их творчества уже было сказано. Фридрих и Август Вильгельм Шлегели имеют огромные заслуги перед немецкой литературой. Август Вильгельм Шлегель в частности дал классические переводы Шекспира на немецкий язык. Кроме того он переводил испанских, итальянских, португальских и английских, а также ряд восточных поэтов. Своими работами братья Шлегели значительно расширили кругозор немецкой литературы, введя в ее обиход много новых метрических форм и т. п. Они играли огромную роль также в создании теории всеобщей литературы, пользовавшейся в течение целого столетия громадной популярностью в буржуазном литературоведении. Трактовка ими хотя

бы таких вещей, как «Дон Кихот» и множество других, создала целые школы. Братья Шлегели были также и пионерами буржуазного языковедения на Западе.

Самое известное сочинение Фридриха Шлегеля — это его «История древней и новой литературы» (1815). Для характеристики их приведем высказывания Гейне об этой книге. Он пишет: «Здесь Фридрих Шлегель рассматривает всю литературу с высокой точки зрения, но эта высокая точка зрения всегда, однако, остается колокольной католической церкви. И при всем, что говорит Шлегель, слышишь звон колоколов, а иногда слышишь даже карканье воронов, летающих вокруг колокольни. Меня всегда как будто обдает ладаном из этой книги, и из лучших страниц точно смотрят на меня мысли с тонзурой на голове. Несмотря на эти недостатки, я все-таки не знаю лучшей книги в этой области».

В этом труде Фридрих Шлегель окончательно отказывается от своих прежних бунтарских устремлений и гнездится, как пугливая сова, в развалинах средневековья. В своей реакционности он дошел до того, что стал официальным сочинителем австрийских памфлетов против Наполеона и был редактором газеты австрийского главного штаба. Фридрих Шлегель является также одним из вдохновителей и идеологических организаторов Священного союза.

НОВАЛИС. ЭЙХЕНДОРФ. ТИК

Одним из самых крупных лириков немецкого консервативного романтизма был уже упомянутый рано умерший Новалис. Новалис происходил из старинного дворянского рода. О его публицистических произведениях было уже сказано выше. Писал он по преимуществу «духовные песни». Значительнейшим документом немецкой романтической лирики являются его «Гимны к ночи» («Hymnen an die Nacht», 1800), в которых он описывает свои чувства в связи со смертью своей невесты, Софии Кюн. Дело тут, конечно, не столько в личных переживаниях, сколько в общих устремлениях консервативного романтизма. Эта лирика находится в тесной связи с отходом романтиков от ранних, бунтарских идей в мир мечты, с метафизически-религиозным пониманием ими жизненных задач. В лирике Новалиса наблюдаются стремление к бесконечному, романтическая тоска и мечтательность. Особенно характерны для нее субъективные настроения, настроения одиночества и скорби. Любимый ею пейзаж — это облитый лунным сиянием, жуткий в своей тишине лес. «Гимны к ночи» Новалиса — воплощенная печаль, музыка слез и вздохов. Смерть рассматривается им как победа над самим собой; воспевается преодоление телесного и торже-

ство духовного начала. Особый интерес представляет пятый гимн, направленный против «языческого» стихотворения Шиллера «Боги Греции»: Новалис изображает различные эпохи мировой истории и показывает, как жизнерадостность греков разбивается под ударами смерти, сама же смерть преодолевается христианством, которое этим самым открывает нам «царство любви и вечности». Как художественное произведение «Гимны» также весьма типичны, ибо в них Новалис пытался осуществить лозунг смешения всех жанров. Он пользуется свободными ритмами наряду с непритязательными размерами какой-нибудь народной песенки. Проза у него переходит в стихи, и стихи переходят в прозу, и особенно подчеркиваются пластические и музыкальные элементы стиха.

Наряду с Новалисом нужно назвать еще более консервативного романтического лирика — Иосифа фон Эйхендорфа (Eichendorff, 1788—1857). В своих стихах он использует преимущественно мотивы народного творчества. Вообще возрождение этого творчества является одной из основных заслуг немецкого романтизма. Арним и Брентано собрали старинные песни и издали их в сборнике «Чудесный рог мальчика» («Des Knaben Wunderhorn», 1805). Собираанием и «обработкой» фольклорного и этнологического материала больше всего занималась «гейдельбергская» группа консервативных романтиков. Именно в этих материалах они пытались найти основы своей «эстетической культуры», не тронутой современностью, именно там они искали «целостность», уничтоженную буржуазным развитием общества.

Эйхендорфа привлекают главным образом мотивы скорби. Примером его творчества, в котором пессимистическое содержание облечено в форму непритворливой народной мелодии, может послужить стихотворение под названием «Зимний сон»:

И снилось мне, что будто снова
Передо мною отчий дом;
Что я лежу в долине старой
С веселым, радостным лицом;
Что ветерок играет легкий
С листвою в полуденной тишине;
Что цвет летит с родных деревьев
На грудь и на голову мне.
Когда ж проснулся я, за лесом
Всходила тусклая луна;
Вокруг меня в сияньи бледном
Лежала чудная страна.
И, озираясь, на деревьях
Я видел иней, а не цвет;
Поля покрыты были снегом.
И сам я был уж стар и сед.

Эйхендорф — мастер немецкой романтической лирики; он не описывает, а живописует. У него всегда преобладает музыкаль-

ное интимное настроение; природа, родина, сказочные грезы, религиозные и мистические мотивы, романтика путешествий — основная его тематика.

Вообще лирика является господствующим жанром немецких романтиков. В известном смысле можно сказать, что все их творчество — и романы, и драмы, — окрашены в лирические тона, причем они постоянно вставляют в прозаические вещи песни и стихи, создавая причудливое смешение поэзии и прозы.

Новалис создал также и образец романа, характерного для немецкого романтизма. Этот роман называется «Генрих фон Офтердинген» (1801) и задуман как противопоставление «Вильгельму Мейстеру».

В ранний период своей деятельности немецкие романтики, как мы говорили, видели в «Вильгельме Мейстере» свой идеал, но с переходом в консервативный лагерь они начали выступать против Гёте. Теперь их интересует не действительность как таковая, а потусторонний мир, мир метафизики; явления действительности — лишь символы «всемирного органа». Понятно, что реакционным романтикам «дух» «Вильгельма Мейстера» не мог уже прийтись по вкусу. Новалис называет его «насквозь прозаическим и современным», «сатирой на поэзию и религию» и видит в нем «художественный атеизм». Он говорит: «Романтическое в нем погибает, а также и поэзия природы и таинственного»; «истинная его природа — экономическая».

По Новалису же, задача романа должна состоять в отыскании метафизических и трагических связей.

По словам Фридриха Шлегеля, роман «Генрих фон Офтердинген» — «энциклопедия всей духовной жизни гениального индивида». У Гёте торжествует действительность над поэзией, а у Новалиса — поэзия над действительностью. Героем романа является легендарный миннезингер XIII века — Генрих фон Офтердинген, но, кроме фамилии, он ничего общего со средневековым певцом не имеет.

Первая часть романа Новалиса — только эта часть была закончена — называется «Ожидание». В ней должна была быть изображена подготовка поэта к его призванию пророка и преобразователя мира. Вторая часть, дошедшая до нас в отрывках, называется «Свершение». Дальнейшее развитие этого романа намечено лишь символически в сказке Клингсора, учителя Генриха.

В первой части Генрих, будущий поэт, ищет свое место в мире, а этот мир страдает оттого, что дух и материя оторваны друг от друга. Все истинно важное совершается в тайниках души,

а бездушный и безжизненный мир реальности живет вслепую, не сознавая своих целей. Задача поэта — мага и творца — вдохнуть жизнь в это жалкое существование и восстановить царившее некогда, в «райские времена золотого века», единство духа и действительности.

В первой главе находится знаменитый сон Генриха. Ему является «голубой цветок», в поиски за которым он и отправляется. «Голубой цветок» — символ мистического синтеза бытия и небытия, человека и мировой души — стал признанным символом романтизма с его стремлением к метафизике, к бесконечности.

Во второй главе Новалис описывает путешествие Генриха в Аугсбург с матерью и купцами. Он изображает реальный, чувственный мир, о котором Генриху сперва рассказывают купцы и который затем сам предстает ему во встречах с рыцарями, с восточной девушкой, с рудокопом и другими. Особенно знаменательна сцена, где старик-отшельник разъясняет ему свое понимание истории. История, по Новалису, — это единство духа, выступающего под различными внешними образами и событиями. Поэтому, например, Генрих мог увидеть в книге старца, что он сам когда-то уже существовал. Встречающиеся Офтердингену девушки похожи на его возлюбленную Матильду, дочь мага и поэта Клингсора, с которой он познакомился в доме своего деда. Матильда — олицетворение голубого цветка, а любовь, восстанавливающая метафизическую связь материи и духа, — это ключ, открывающий мир тайн. Полюбив, Генрих созрел для своей миссии поэта-творца. На этом, собственно, и заканчивается сохранившаяся часть романа.

По словам Тика, друга Новалиса, последний хотел написать еще шесть томов, создать своего рода «Божественную комедию» романтизма, изложив в ней свои взгляды на естествознание, общественную жизнь, историю, политику и любовь. Генрих фон Офтердинген должен был путешествовать по Греции, Риму, Востоку. Высшим апогеем в развитии Генриха должен был явиться конец романа: победа воли поэта над двойственностью мира и отождествление голубого цветка с Матильдой. Мистерия единения распространяется на всю вселенную. Новалис говорит: «Люди, животные, растения, камни и созвездия, стихи, звуки и краски сходятся, как одна семья, действуют и говорят, как члены одного рода». Чудо в конце этой эпопеи романтизма завершается «браком времен года»: раздельность времени уничтожена, время едино, как едины и события.

Еще одна характерная черта в творчестве Новалиса — это выступление его против науки и всякой реальности. В одном из стихотворений, которое должно было войти во вторую часть

романа «Генрих фон Офтердинген», Новалис таким образом выразил основные свои тенденции. Он пишет:

Когда не знаки и не числа
Дадут ключи мирского смысла,
Когда певец или влюбленный
Узнает больше, чем ученый,
Когда на волю мир умчится
И снова к миру обратится,
Когда сияния и мраки
Опять сольются в ясном браке,
И в сказках разгадают снова
Историю пути мирского, —
Тогда здесь тайна прозвучит
И мир безумья отлетит.

В романе Новалиса получили очень яркое выражение религиозно-мистические искания «ненских» романтиков на втором этапе их творчества; «Генрих фон Офтердинген» — наиболее характерный роман для немецкого романтизма этого периода. Излюбленные его герои — люди трагической меланхолии, преисполненные неизбывной тоски и смутных мечтаний, одинокие, не находящие реальной почвы под ногами. Понятно, что и художественное оформление этого содержания не могло быть пластически полным, реалистическим. Новалис прямо говорит: «Сказочный мир становится видимым, действительный мир кажется сказкой». Он и его единомышленники облекали свои вещи в дымку фантазии; как сон, они скользили по поверхности земли, ища спасения от мрачной действительности в символической сказке о «золотом веке».

Все эти романы проникнуты болезненной чувствительностью, с которой так гармонируют музыкальность речи и импрессионизм композиции. Иногда мы наталкиваемся в них на какие-то проблески реальности. Но и эти отдельные эпизоды даны не выпукло, не рельефно, а как неясная, отдаленная мелодия, как бледная, выцветшая пастель.

Вильгельм Гримм следующим образом характеризует композицию этих романов: «Они похожи на картины, имеющие рамки с трех сторон, а четвертая сторона осталась без рамки; и здесь художник рисует все дальше, пока небо и земля не сливаются вместе». Стремление в бесконечное, таинственное, ступенчатое небо и земли, реальности и фантастики, лоскутность построения — типичны для романтических поисков иллюзорного мира, «золотого века», для дурманных мечтаний об «идеальном» мире, недоступном здесь, на земле.

Романы писали и другие немецкие романтики — Брентано, Тих, Арним; это не романы, а, вернее, символические сказки. Новалис, например, считает сказку наивысшей фор-

мой художественного творчества. Он говорит: «Сказка — как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным. Поэт преклоняется перед случайностью». И действительно, символическая сказка — это наиболее характерный жанр консервативного романтизма. Некоторые повести Тика и Брентано попросту превращаются в какие-то фантастические грезы, как, например, новеллы Тика «Белокурый Экберт» (1797), «Дети Гаймона» (1797) или, например, «Видения блаженной Катерины Эммерих» (1833) Брентано. Эпигоны романтизма тоже с любовью культивировали этот жанр. Вспомним Фридриха де Ламот-Фуке (1777—1843) с его «Кольцом волшебника» (1813) и «Ундиной» (1811).

Наряду с этим те же Брентано и Тик пишут прекрасные повести и сказки, высмеивающие немецкого филистера, едко иронизирующие над плоским мещанством, критикующие в романтическом духе буржуазные отношения. Особенной двойственностью отличается творчество Людвиг Тика (Tieck, 1773—1853). Он тоже романтик, но романтик более трезвый, чем, например, Новалис. В последний период его литературной деятельности — в 20—40-е годы — в его вещах почти совершенно исчезает свойственная романтикам иллюзорность, и его рассказы и повести этого периода ни в коем случае нельзя и отдаленно сравнить с символической сказкой. Сочетание в Тике трезвого бюргера с романтическим мечтателем с исключительной тонкостью подметил Гейне: «Теперь возник странный раздор между разумом и воображением этого писателя. Первый — разум Тика — честный трезвый бюргер, чтущий систему полезности и не желающий даже слышать о мечтательности; второе же — воображение Тика — остается по-старому рыцарской дамой с развевающимися перьями на берете и с соколом на руке. Эти двое составляют прелюбопытную брачную пару, и грустно становится подчас при виде того, как бедная высокородная дама принуждена помогать своему супругу-бюргеру в хозяйстве и даже в его молочной лавке. Но иногда, в ночную пору, когда господин супруг спокойно храпит, наклонив на лоб бумажный колпак, благородная дама сходит со своего принудительного брачного ложа, садится на белого коня и снова весело мчится по заколдованному романтическому лесу».

Эта двойственность характерна не только для Тика, но и для многих представителей консервативного романтизма. В числе их был юнкер Арним. Творчество его также носит более трезвый характер. Здесь мы не упоминаем позднейших романтиков, культивировавших главным образом исторический роман, как, например, Вильгельма Гауфа (1802—1827) с его романом «Лихтенштейн» (1826) и др.

КЛЕЙСТ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Немецкая романтическая драма уступала по своему развитию поэзии и роману. Самый крупный драматург немецкого романтизма, Клейст, стоял совершенно обособленно, и «правоверные» консервативные романтики никогда не признавали его своим.

Генрих фон Клейст (Kleist, 1777—1811) родился в старой прусской военной семье. Он сам в качестве офицера прусской армии принимал участие в походах против революционной Франции (1793—1797), но в 1799 году вышел в отставку, поступил в университет, где изучал философию и математику, скоро оставил его и начал вести скитальческую жизнь, путешествуя по Германии, Швейцарии и Франции. Ненавидя Наполеона так, как только мог его ненавидеть прусский юнкер, он строил планы отравления императора. Эта затея кончилась бегством Клейста из Франции. В течение двух лет он служил мелким чиновником в Кенигсберге и затем только отдался всецело литературной деятельности. Особенно богато его творчество дрезденского (1807—1809) и берлинского (1809—1811) периодов. До этого времени он сочувствовал идеям Просвещения и рационализму, теперь же он сближается с консервативными романтиками (Адам Мюллер, Тик, Ахим фон Арним, Brentano и Фуке), и ненависть его к Наполеону и к революции возгорается новым пламенем. В этом духе он редактирует две газеты («Феб» и «Берлинские вечерние листки»). Отдававший всю свою энергию проповеди восстания против Наполеона, Клейст после поражения Австрии и Пруссии и заключения последней в 1811 году союза с Францией впадает в мрачайший пессимизм. Терзаемый психической болезнью, материальной нуждой и, главное, не видя нигде просвета, он в 1811 году кончает самоубийством.

Клейст несомненно значительнейший немецкий драматург начала XIX века; он с огромной художественной силой смог выразить трагедию безвыходного одиночества и безнадежной «непостижимости мира». Относясь с ненавистью старопрусского юнкера к новому, буржуазному миру, он в своем раннем творчестве, однако, находился под влиянием просветителей XVIII века, в частности Руссо; но у Клейста критика «цивилизации» превращается в реакционное отрицание буржуазного общества. Влияние идей Просвещения обрывается так называемым «кантовским кризисом». Изучение Канта и разочарование в его философии отнимает у Клейста всякую надежду на познание мира и действительности.

Герои трагедий Клейста живут в совершенном одиночестве, замкнувшись в себе, и как бы во сне; но вместе с тем и посто-



Иоганн Фридрих Шиллер
(С портрета Граффа)



Иоганн-Вольфганг Гете
(Гравюра Райта с портрета Доу)

янно испытывают смутное чувство ненависти к будущему от этого сна и постоянно охвачены страхом перед смертью. Первая его драма, «Семья Шроффенштейн» (1803), повествует о расприх внутри одной дворянской семьи и преисполнена глубокого пессимизма. Вторая драма, «Роберт Гискар», повествующая о средневековом герцоге нормандском, написана в 1802—1803 годах. По замыслу автора, в этой драме должны были быть преодолены традиции Эсхила, Софокла и Шекспира. Но, не удовлетворенный пьесой, Клейст сам уничтожил рукопись и в 1808 году напечатал по памяти лишь отрывки из нее в газете «Феб». По этим отрывкам видно, что Клейст, как и Шиллер в «Мессинской невесте», стремился воскресить античный хор и найти синтез древнего искусства с современным. Потрясающее изображение народных сцен показывает всю мощь Клейста как драматурга. Ту же проблему Клейст ставит и в другой драме, «Амфитрион» (1807), где он обрабатывает греческий миф о Юпитере и о его любви к жене Амфитриона, Алкмене. Здесь сочетаются юмор и мистика, придающие драме отпечаток двойственности.

Заложенный в драматургии Клейста реалистический элемент одержал полную победу в его блестящей комедии «Разбитый кувшин», которую Гёте в 1808 году поставил на веймарской сцене (комедия опубликована в 1812 году). Во время господства в Веймарском театре драм Гёте и Шиллера пьеса Клейста, из-за ее крепкого народного юмора и реализма в обрисовке провинциальной бюргерской жизни и быта, не могла, конечно, пользоваться большим успехом. Юмористические ситуации пьесы зиждятся на том, что деревенский судья Адам сам оказывается подсудимым в деле, которое он должен разбирать. Ночью, когда он хотел проникнуть в комнату крестьянки Евы, он разбил кувшин, из-за которого затеялся процесс, и во время судопроизводства он в присутствии высших должностных лиц вынужден, несмотря на всяческие уловки, разоблачить самого себя в качестве виновного. Тонкий анализ характеров, строгое единство времени и действия, особенно же прекрасное, хотя и несколько идеализированное изображение деревенской жизни сделали впоследствии «Разбитый кувшин» самой популярной пьесой Клейста. Фридрих Геббель писал о ней: «Со времени Фальстафа не было создано комической фигуры, достойной хотя бы развязать шнурки на башмаках деревенского судьи Адама».

В следующих произведениях Клейста реалистический элемент все более уступает место романтической необузданности, культу средневековья и мистики. В трагедии «Пентезилея» (1808) царица амазонок, поспешившая, согласно греческим сказаниям, на помощь троянцам, травит любимого ею Ахилла соба-

ками и сама отведывает его крови; это — апофеоз неукротимой страсти, ненависти и любви, безумия и раскаяния.

После сближения с консервативными романтиками Клейст переходит исключительно к «отечественным», националистическим сюжетам, а в своей драматической технике отходит от рациональной архитектоники и ищет собственных приемов, приближаясь здесь к романтикам. В драме «Кэтхен из Гейльбронна» (1808, опубликована в 1810 году) господствует уже, по выражению Меринга, «нездоровая цветистость средневековья». Здесь Клейст впервые считается с требованиями романтической сцены, воскрешает средневековый хлам рыцарских словесных предрассудков и уделяет большое место сверхъестественному вмешательству и мистическим галлюцинациям. Герой трагедии, граф Веттер фон Штраль, отталкивает любящую его простую девушку из народа, и только после вещего сна, после того как выяснилось, что она дочь императора, он вводит ее в свой дом как достойную супругу.

Следующая драма Клейста, «Битва в Тевтобургском лесу» («Hermannsschlacht», 1808), — самая националистическая из его вещей; под борьбой германцев с римлянами подразумевается борьба немцев с французами, а в виде древних герцогов изображаются современные князья. Драма должна была зажечь пламя патриотизма в Австрии и Пруссии и побудить их выступить против французов. Но к тому времени, когда она была написана, Австрия была уже разбита, а Пруссия заключила союз с Наполеоном. Драма не только не была допущена к постановке, но даже запрещена к печати; опубликована она была лишь в 1821 году. Наконец, в последней своей пьесе «Принц Гомбургский» (1810, опубликована в 1821 году), Клейст изображает конфликт между личностью и обществом, но идеализирует бранденбургскую монархию XVII века и требует подчинения прусскому духу всех личных интересов. Вещь заканчивается апофеозом пруссачества: «Повергнем в прах всех врагов Бранденбурга!»

Клейст является также и автором ряда новелл; из них самая известная и самая реалистическая, «Михаил Кольгас» (1810, опубликована в 1826 году) — история торговца лошадьми, который, не вынеши произвола и насилия феодала, становится разбойником и объявляет войну всему разлагающемуся феодальному обществу XVI века в Германии. Особенно ярко и правдиво нарисованы сцены суда, мошенничество юнкеров и т. д.

В истории драматургии творчество Клейста интересно как переходный этап от классической драмы к драме XIX века. Его произведения до «Кэтхен из Гейльбронна» знаменуют так называемую «новую форму драмы», которую он стремился создать:

две параллельно идущие части охватывают без деления на акты крупный центральный сюжет. Пролог, нарастание драматического действия, некоторое успокоение, затем бурное столкновение, величайшая катастрофа и окончательное разрешение, — вот «идеальная форма» клейстовской драмы, которую он хотел противопоставить классической и шекспировской драме. Лучшие образцы этой «новой формы» — его «Роберт Гискар» и «Пентезилея».

Кроме Клейста, эпоха немецкого романтизма не выдвинула крупных драматургов.

Эстетика немецкого романтизма разрушила рационалистическую архитеконику драмы классиков, в частности Шиллера. В самый ранний период немецкого романтизма, в период увлечения греческой античностью Фридрих Шлегель требовал создания драм наподобие драм Шиллера, но затем он защищал роман как жанр, воплощающий все романтические принципы. Шлейермахер говорил, что «нам, собственно, не следовало бы писать драм, ибо они все равно получаются романтическими» (то есть романами). Август Вильгельм Шлегель в своих берлинских лекциях утверждает, что «великие современные драматурги, да и вся форма наших драм должны быть оценены по принципу романа».

В этих требованиях примата романа как «эпоса нашей эпохи» опять-таки достаточно наглядно проскальзывает буржуазная сущность романтизма. Вскоре затем Гегель в «Эстетике», действительно, провозгласил роман эпопеей буржуазной эпохи.

Попытки консервативных романтиков создать, помимо имеющих уже драм Клейста, свою драму — успеха не имели. Лирически-субъективный и христианско-мистический момент выдвигается в этих драмах на первое место. Определенное влияние на романтическую драму оказывало творчество Кальдерона, великого испанского реакционного католического драматурга; особыми симпатиями пользовались такие его вещи, как «Поклонение кресту» и «Жизнь есть сон». Единственной попыткой создания трагической драмы была так называемая «трагедия рока».

В жанре «трагедия рока» писал тот же Тик, создавший «Святую Женевьеву» (1800) и грандиозную романтическую драму «Император Октавиан» (1804). Но единственно видным представителем этого жанра является Захария Вернер (Werner, 1768—1823), проделавший путь от бунтарства к «подножию креста». Самые типичные из его пьес — это «24 февраля» (поставлена в 1810, напечатана в 1815 году) и «Крест у Балтийского моря» (1806). Драма «24 февраля» характерна тем, что все ее леденящие кровь события предопределены фатумом и потому все несчастья совершаются в предназначенный судьбою день.

В эпоху Реставрации «трагедии рока» получили широкое распространение. Местом действия их служат обыкновенно мрачные, затерянные в глуши замки. Драматурги старались усилить впечатление от клубка убийств, безумия и суеверия всякими театральными внешними эффектами. Речи построены в медных, тяжеловесных хорях. Неясные звуки разносятся по разрушающимся залам; высокие лампы льют матовый свет на мертвенно-бледные лица; из зеркал выступают привидения, держащие голову подмышкой. Гремит гром, сверкает молния, и под доносящееся из часовни мелодичное пение монахинь герой пронзает себе грудь кинжалом. И ни одного светлого блика, на котором могла бы отдохнуть душа! Покорно и безмолвно идут обреченные навстречу неминуемому.

После Вернера «трагедия рока» выродилась в мещанскую мелодраму Мюльнера и особенно Эрнста Гувальда.

ГОФМАН И ПОЗДНИЙ НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Мы проследили философские и теоретические основы немецкого романтизма и политическую эволюцию его представителей от эстетического бунтарства до примирения с реакцией.

Мы видели, как многие представители немецких романтиков, выступавшие в начале движения против феодализма и компромисса с действительностью, стали затем перебежчиками в лагерь прусских юнкеров и Меттерниха. В дальнейшем, в связи с мобилизацией реакционных сил Европы для борьбы с Францией, эти романтики проявили чрезвычайную активность, особенно дворянско-реакционное их крыло, втянувшее в орбиту своего влияния и ряд бюргерских романтиков.

Крупнейший из поздних немецких романтиков, имеющий несомненно общеевропейское значение, — это Эрнст Теодор Амедей Гофман (Hoffmann, 1776—1822).

Э. Т. А. Гофман — романтик, но, в отличие от консервативных представителей этого направления, романтика в его творчестве самым причудливым образом сочетается с реализмом. Таким образом, его вещи представляют собою определенное звено в эволюции немецкой литературы от романтизма к реализму.

Между Гофманом и таким, например, писателем, как Новалис, — огромная разница. Гейне, несомненно находившийся под влиянием Гофмана, считал даже, что «Гофман не принадлежал к романтической школе». Эта характеристика объясняется тем, что под «романтической школой» Гейне понимал именно консервативный немецкий романтизм; его анализ творчества Новалиса и Гофмана очень неплохо вскрывает различие между обоими. «Новалису, — пишет Гейне, — всюду виделись

только чудеса, и чудеса милые; он подслушивал беседу растений, он знал тайну каждой юной розы, он, наконец, вполне отождествился с природой, а когда наступила осень и опали листья, он умер. Гофману, напротив, всюду виделись только призраки, они кивали ему из каждого китайского чайника, из каждого бюргерского парика; он был чародей, который превращал людей в животных, даже в прусских королевских гофратов; он умел вызывать мертвых из могилы, но сама жизнь отталкивала его от себя, как мрачное привидение. Он чувствовал, что сам стал привидением; вся природа сделалась для него кривым зеркалом, в котором он, исковерканный на тысячу ладов, видел только свое могильное лицо, и его сочинения суть не что иное, как страшный вопль тоски в двадцати томах. Новалис со своими идеальными образами постоянно парит в голубом воздухе, между тем как Гофман со всеми своими карикатурными масками все-таки постоянно твердо цепляется за земную действительность».

Характерная черта всего творчества Гофмана — его *двуплановость*. Оно состоит как бы из двух этажей — реального мира и мира фантастики, причем для изображения фантастического мира он с особой любовью пользуется реалистическими приемами, а для изображения мира реального — приемами фантастическими. Таким образом, эти два плана как бы постоянно перемешиваются, перетасовываются, и в результате получаются исключительные по своей причудливости произведения.

Целый ряд рассказов Гофмана построен на тематике «кошмаров и ужасов». Как большинство романтиков, Гофман недоверчиво относился к прикладной науке и технике; к последней он относится то со страхом, то с неуважением. В связи с товарным фетишизмом, господствующим в буржуазном обществе, человек становится машиной-автоматом: машина-автомат вытесняет человека. Техническая вещь становится самостоятельной силой и восстает против человека. Эта тема превращения человека в автомат — или вытеснения человека автоматом — служит содержанием целого ряда повестей Гофмана.

В отличие от реакционных немецких романтиков, фантастика Гофмана является как бы продолжением действительности, только в ином плане. Она всегда вырастает из реального мира. Даже самые жуткие рассказы Гофмана, — а он большой мастер на выдумку всяких кошмаров и ужасов, — построены на явлениях обыденной жизни.

Он берет, например, то, что мы видели сотни тысяч раз, — где-нибудь на плите стоит чайник и на нем подпрыгивает крышка, — и «обыгрывает» этот факт таким образом, что у читателя начинает кружиться голова. Из чайника вылезает чорт,

развиваются самые невероятные события, и все это имеет своим исходным пунктом ничтожный уголок мещанского быта.

Вторая характерная черта творчества Гофмана — это особое пристрастие его к образу двойника. Он пишет даже специальный рассказ «Двойник» (1822).

И в целом ряде других его повестей и новелл постоянно повторяется этот прием; но самый известный, кроме «Двойника», рассказ, где этот прием используется, — это «Эликсиры дьявола», в котором изображен двойник монаха Медарда. В основе фантастики Гофмана всегда лежит какое-нибудь *р а ц и о н а л ь н о е* событие: двойники оказываются братьями, поэтому они так похожи друг на друга, и т. д. В известном смысле можно говорить об образе двойника во всех рассказах Гофмана, поскольку все его герои живут в двух мирах — в мире действительности и в мире фантастики. Так, например, архивариус Линдгорст в «Золотом горшке», самый обыкновенный скромный служащий, оказывается в то же время властелином царства Саламандр.

Третье свойство творчества Гофмана — это двойственность его фантастики, на которую было уже указано выше. Гофман — романтик, но Гофман — и реалист. Вещи у него вторгаются в мир видений, разрушают его, устанавливают его иллюзорность, но, с другой стороны, фантастика также постоянно вторгается в реальный мир и пытается надстроить над ним некое блаженное царство, новый «золотой век».

Связь между реальным миром и фантастическим у Гофмана устанавливается обычно при помощи особого *ш е с т о г о* чувства. Этим чувством якобы обладают только определенные, специально «избранные» романтические личности. У «обыкновенного» человека только пять чувств, но, по мнению романтиков, есть «призванные», одаренные сверхъестественными способностями, позволяющими им возвыситься над жалкой быдленщиной.

Фантастика Гофмана имеет свои глубокие социальные корни. Гофман глубоко и остро воспринял явления товарного фетишизма, унижение человеческой личности, разложение общественной «целостности», уничтожение «поэзии», господство собственнической, меркантильной оценки вещей и т. д. Правда, и до Гофмана немецкие романтики все время указывали на извращающее влияние буржуазного «эгоизма» и «пользы», на качественную природу вещей и на человека как всестороннее существо; но Гофман понимает, что утопический мир идеализированного средневековья не есть выход из положения, он чувствует, что проповедуемый Новалисом, Вакенродером и другими идеал старинной «целостности» покоится на ограниченном общественном развитии, слишком близко стоящем к со-

временной мещанской ограниченности немецких общественных условий. У Гофмана сопоставление гуманистического положительного идеала человеческой свободы с несвободой и извращением истинных человеческих отношений в буржуазном обществе создает основные конфликты его произведений: они фантастичны, потому что неразумна сама действительность, ставящая на голову понятия о труде, чести, человеческих взаимоотношениях и т. д. «Нет ничего поразительней и безумнее, нежели действительная жизнь» — пишет Гофман в «Песочном человеке».

Наконец, нужно указать на основной образ в творчестве Гофмана, чаще других встречающийся в его рассказах (капельмейстер Крейслер, монах Медард, герои цикла его новелл «Серапионовы братья», студент Ансельм в «Золотом горшке» и др.), — это образ тщетного искателя, образ обреченного на трагический конец энтузиаста-неудачника, возвышенного страдальца, задыхающегося в благополучно здравствующем мещанском мире. Герои Гофмана стремятся вырваться из круга филистерского тупоумия и самодовольства, в котором они вынуждены жить, они хотят разбить оковы феодально-бюрократического общественного строя, но как это сделать — они не знают, и им остается одно — создавать для себя какую-то фантастическую утопию, куда они могли бы уноситься в мечтах.

Впрочем, Гофман открывает своим героям еще один «выход» — безумие. Его «Крейслериана» (цикл новелл, посвященных капельмейстеру Крейслеру) должна была закончиться сумасшествием главного действующего лица.

В какой же обстановке слагалась творческая личность Гофмана? По происхождению он типичный немецкий разночинец. Вырос он в Восточной Пруссии, в Кенигсберге. Детство его прошло в обычной мещанской обстановке. Уже ребенком он проявлял исключительную одаренность в области музыки, изобразительных искусств, особенно в карикатуре и живописи. Несмотря на раннее проявление художественного таланта, он готовился к заурядной служебной карьере. В Кенигсбергском университете он изучал право, затем поступил на государственную службу в городе Плоцке и впоследствии перевелся в Варшаву. После поражения Пруссии в 1806 году он лишился должности и занялся музыкой.

Музыка и стоит в центре внимания молодого Гофмана. Он хотел всецело отдаться композиторской деятельности. 1808—1813 годы он проводит, работая капельмейстером в Бамберге, где испытывает ужасающую нужду. В своем дневнике он рассказывает, что ему нередко приходилось продавать свое платье, чтобы купить немного еды. В Бамберге он пишет первые свои рассказы («Кавалер Глюк» и др.). Пишет он также и оперу

«Ундина» по Фукс (поставлена в 1816 году), сближается с романтиками. С 1816 года, после победы Священного союза, он опять на прусской службе как специалист по уголовному праву, и по роду своих занятий принимает участие в преследовании «демагогов» буршеншафтов. Образ жизни его такой же двойственный, как и его творчество: с одной стороны, он аккуратный немецкий чинуша, почтительный и преданный начальству, но службе он посвящает несколько дней в неделю, а остальные проводит в кабаках, предаваясь беспробудному пьянству. Алкоголь сыграл роковую роль в его жизни, и некоторые историки литературы даже строят на этом целую теорию творчества Гофмана. Это, конечно, неверно, — но верно, что алкоголизм в сочетании с другими болезнями свел его в могилу, так же как и Эдгара По, с которым он в этом отношении имеет много общего.

В берлинские годы он устраивает у себя на квартире знаменитые вечера «Серапионовых братьев», и из разговоров друзей, из их рассказов и возник самый большой цикл его повестей — цикл тридцати новелл «Серапионовы братья». Злоупотребление спиртными напитками, нервные потрясения расшатывают и без того слабое его здоровье, и очень рано, всего сорока шести лет от роду, Гофман умирает.

Литературное наследство Гофмана разбивается на циклы новелл и несколько крупных романов. Первые новеллы объединены под названием «Фантазии в манере Калло» («Phantasiestücke in Callots Manier», 1814—1815). Открывает цикл рассказ под заглавием «Жак Калло». Это повествование о знаменитом лотарингском художнике XVII века, который в своих картинах чудовищным образом сочетал человека со зверем. За этой вещью следуют: «Кавалер Глюк», «Дон Жуан», «Магнетизер», «Рассказы о капельмейстере Крейслере» и «Золотой горшок».

Вторая крупная вещь Гофмана — это роман «Эликсиры дьявола» («Die Elixiere des Teufels», 1815—1816). Третий цикл его рассказов — «Ночные повести» («Nachstücke», 1817; восемь новелл). Четвертый — упомянутые уже «Серапионовы братья» («Die Serapiensbrüder», 1819—1821). Пятое его произведение — незаконченный роман «Записки кота Мура» («Kater Murr»), написанный в 1820—1822 годах. И, наконец, последний цикл его рассказов включает такие вещи, как «Принцесса Брамбилла» (1820), «Повелитель блох» (1822) и др.

Один из ранних его рассказов, «Золотой горшок» (1813), наиболее типичен с точки зрения двуплановости творчества Гофмана, сочетания в нем реализма и романтизма и причудливого сплетения действительности и фантастики. Рассказ открывается описанием того, как бедный студент Ансельм наблюдает в кустах на берегу Эльбы пляски и игры трех золото-

зеленых змей; одна из них, с темноглубыми глазами, ему особенно нравится. Ансельм, томящийся среди пустоты филистерского существования, попадает в дом архивариуса Линдгорста. Как будто в Линдгорсте ничего особенного нет, но люди, обладающие шестым чувством, знают, что он не кто иной, как царь саламандр, изгнанный из своего сказочного царства в Индии и вынужденный пока влачить существование обыденного мещанина. У архивариуса три дочери, и самая младшая из них, Серпентина, заколдована (она-то и есть змейка с голубыми глазами). Вернуть ей человеческий облик может только любовь юноши. Если ему это удастся, то Серпентина принесет своему освободителю в приданое золотой горшок, который архивариус Линдгорст похитил из царства Фосфора.

Весь рассказ — живописание борьбы между очень трезво изображенным миром реальным (к нему относятся торговка яблоками, затем мещанка Вероника, которая влюблена в Ансельма, и другие филистеры) и миром фантастики, причем сверхъестественное и прозаическое все время перемешиваются. Архивариус Линдгорст, солидный чиновник во фраке, вдруг превращается в летающую саламандру; посреди мирного разговора он внезапно выскакивает в окно и исчезает, и т. д. Но борьба происходит не только между миром действительным и миром фантастическим: в самом мире фантастики воюют друг с другом покровители мечтателей и покровители филистеров.

Ансельм переживает массу необычайных приключений, завершающихся тем, что злой фее удастся, наконец, заколдовать его и засадить в бутылку. Потом его освобождают, он женится на Серпентине, получает золотой горшок, и они селятся в лучезарной усадьбе в фантастическом царстве Атлантида. Только в этом утопическом царстве человек сбрасывает с себя маски буржуазной «полезности», только здесь во всей своей полноте могут процветать истинные человеческие чувства.

Другой чрезвычайно характерный для Гофмана рассказ — это «Магнетизер». Магнетизер Альбан овладевает внутренним миром шестнадцатилетней Марии, обрученной с офицером Ипполитом. Брат Марии, Отмар, учится вместе с Альбаном в университете. Альбан приезжает на каникулы в замок, и там-то он покоряет душу Марии и добивается власти над нею. Отец Марии и художник Бихерт чувствуют это. Когда же совершается обряд венчания Марии и Ипполита, то девушка умирает у алтаря, так как она не в силах вынести разрывающей ее сердце борьбы между повиновением магнетизеру и любовью к своему жениху. Дуэль между Отмаром и Ипполитом оканчивается смертью последнего. Отмар убит на войне, старик умирает с горя, и из всех действующих лиц этого трагического повествования в живых остается один только художник Бихерт.

Жилищем ему служит заброшенный замок в лесу. Туда приходит Гофман и выслушивает от художника эту историю: это излюбленный прием Гофмана — вставлять рассказ в «рамку» другого рассказа (*Rahmenerzählung*).

«Эликсиры дьявола» — наиболее насыщенный ужасами, граничащий с безумием, роман Гофмана, напоминающий «черные» или «готические» романы. Сюжет его следующий: молодой монах Медард находит в погребке среди всяких вещей и реликвий маленькую закупоренную склянку с какой-то жидкостью. Оказывается, это эликсир, отобранный некогда святым Антонием у дьявола. Медард выпивает жидкость, и тут начинаются его приключения. Сперва он делается пламенным проповедником, силой своих речей привлекающим к себе народ. Он совершает путешествие в Рим; по дороге туда наталкивается на спящего графа Викторина, убивает его (на самом деле Викторин не убит), надевает его одежду и до такой степени отождествляется с ним, что вводит в заблуждение даже его возлюбленную, Евфремию. Затем он сам забывает, кто он такой — Викторин или Медард (впоследствии они оказываются братьями). Он убивает Евфремию (которая оказывается затем сестрой его и Викторина). Наряду с подобными жуткими фантастическими сценами роман изобилует ультрареалистическими описаниями серенькой жизни филистеров. Все злоключения монаха Медарда, как выясняется, испытываются им для искупления грехов прадеда.

Чрезвычайно любопытен рассказ Гофмана «Крошка Цахес». Это — одна из наиболее едких антибуржуазных и антифеодальных сатир романтиков. Гофман здесь ставит со всей остротой вопрос о труде и награде за него, о человеческой личности и ее обесценивании в буржуазном обществе: трудится один, а награду, похвалы и славу получает другой; фантастический урод, маленький Цахес, благодаря силе денег и капиталистическим отношениям пожинает плоды труда и таланта других.

Вещь эту очень любил Маркс. Суть рассказа сводится к следующему. У бедной крестьянки Лизы сынишка — урод, отравляющий ее и без того тяжелое существование. Некая фрейлейн фон Розеншен (она же и фея Розабельверде) берет к себе мальчика-карлика, внушающего ужас всем окружающим. Фея дарит ему три волоска, и волоски эти растут у него на голове. Чудодейственное свойство этих трех волос состоит в том, что все хорошее, все похвальное, что совершается вокруг крошки Цахеса, приписывается ему: если кто-нибудь разумно говорит, то все думают, что это говорит крошка Цахес; девушки забывают свою старую любовь и отдают сердце крошке Цахесу; если совершается какой-нибудь подвиг, то все присутствующие убеждены, что это дело рук крошки Цахеса, и т. д. Можно себе представить, к чему это приводит: крошка Цахес вкушает плоды

великих деяний, вовсе не им совершенных. Это ведет также и к забавным эпизодам. Так, например, поэт читает прекрасные стихи, но аплодируют не автору, а крошке Цахесу. Трагический элемент вносится эпизодом любви студента Бальтазара к Кандиде. Она отвечает ему взаимностью, но стоит на сцену появиться крошке Цахесу, как Кандида всю свою любовь отдает ему.

Но, как и в «Золотом горшке», здесь борются друг с другом обитатели фантастического мира. Волшебник Проспер Альпанус, покровительствующий Бальтазару, узнает тайну трех волос. Дело кончается очень плачевно для крошки Цахеса, который успел уже сделаться министром и готовился к свадьбе с Кандидой. Накануне венчания Бальтазар вырвал у него эти три магических волоса. Бедняжка Цахес убежал, спрятался в своей комнате и утонул в ночном горшке. И на похоронах его еще раз проносится перед нами фантастический мир во всем его блеске.

Последний, незаконченный роман Гофмана — «Записки кота Мура». В «Записках» двуплановость творчества писателя видна даже в композиции книги. Гофман строит свой роман следующим образом: рабочие в типографии будто бы при наборе перепутали страницы рукописей капельмейстера Крейсlera — любителя идеального, возвышенного искусства, и кота Мура — представителя реального, мещанского мира. Поэтому в романе чередуются страницы, посвященные романтическим грезам, со страницами из повседневной жизни.

В первом «плане» этого любимейшего произведения Гофмана резко критикуется феодальная раздробленность и абсолютизм крохотных немецких княжеств. Честолюбие немецкого бюргерства состоит в том, чтобы оказывать «влияние» на это — даже не существующее — княжество (борьба советницы Бенцон и мастера Авраама за первое место около князя Ириней). Гофман не знал развитого буржуазного общества. Но тем убийственнее и фантастичнее он рисовал и критиковал жалкий мир торгашества и мелочности немецкого мещанского мира.

Во втором «плане» романа, в истории кота Мура, Гофман дал критику этого мира мещанства, мира трезвого эгоизма.

Кот Мур, подаренный мастером Авраамом капельмейстеру Крейслеру, воспитывается последним. Описывая воспитание кота, Гофман иронизирует над тогдашними педагогическими идеалами и тогдашней школой. «Умный» кот, научившись грамоте, стал записывать все свои переживания. Сначала ему везло — он благополучно соединился браком со своей возлюбленной кошечкой Миссмисс, но затем его начинают преследовать несчастья. Любовь к Миссмисс не принесла ему радости, и, примирившись с этим, он заинтересовывается жизнью котов и принимает в ней

десятельное участие. Под весёлой, разгульной жизнью котов Гофман подразумевает жизнь студенчества. Но веселье длится недолго. Дело в том, что собаки объединяются и изгоняют котов. «Записки кота Мура» имеют определенный иносказательный смысл и являются весьма заостренным в политическом отношении произведением. Они представляют собой едкую сатиру на феодально-бюрократический строй тогдашней Германии, на эпоху Реставрации.

Когда Гофман показал свои когти, не пощадив ни министров, ни полиции, ни дворянства, ни придворного общества, ни филистерского убожества, то немедленно начались травля и преследование писателя за этот роман и другие его произведения. Против Гофмана было возбуждено судебное дело. Все это отрицательно повлияло на его, уже и без того расшатанное здоровье, и в одно прекрасное утро он известил Германию, что кот Мур скончался: роман остался незаконченным. Вскоре после этого Гофман умер.

Гофман был крупнейшим представителем немецкого позднего романтизма, и одновременно с этим он подготовил взрыв этого романтизма изнутри; он — один из зачинателей реализма в немецкой литературе. Он оказал также огромное влияние и на мировую литературу XIX века, особенно на творчество Гюго. В XIX веке Гофман пользовался, может быть, большей популярностью во Франции, чем в Германии. Под его влиянием находился и американский писатель Эдгар По. Музыка тоже много позаимствовала у него. Одна из популярнейших опер Оффенбаха написана на гофмановские сюжеты и так и называется «Сказки Гофмана».

ПОЭЗИЯ «ОСВОБОДИТЕЛЬНЫХ ВОЙН» И РОМАНТИЗМ 20-х — 30-х ГОДОВ

С немецким романтизмом в значительной степени была связана и поэзия немецкого бюргерства во время так называемых «освободительных войн» 1813—1815 годов, а также и поэзия движения буршеншафтов в 20-е годы.

После поражения Пруссии в 1806 году бюргерская молодежь Германии увлекалась «Речами к немецкой нации» Фихте, того самого философа, которого реакция лишила кафедры в Иенском университете за атеизм. Но энтузиазм этого национального движения, вследствие слабости бюргерства в Германии и вызванного этой слабостью союза с юнкерством, носил чрезвычайно двойственный характер.

Знаменитые стихи молодого поэта Теодора Кернера (1791—1813), «Лира и меч» (1814), пламенные воззвания

Эрнста Морица Арндта (1769—1860), Макса Шенкендорфа (1783—1817) и многих других указывают на пробуждение в немецком бюргерстве туманного пока еще сознания необходимости национального освобождения, но в то же время этот энтузиазм был на-руку политической реакции.

Двойственность национального движения немецкого бюргерства 1813—1815 годов, его путанную идеологию, его заблуждения и иллюзии чрезвычайно ярко и четко вскрывает Энгельс в своих статьях 1845—1846 годов. Он говорит, что немецкое крестьянство, ремесленники, лавочники и фанатики «христианско-германского национализма», таскавшие в 1813—1815 годах каштаны из огня для юнкеров и князей, были достаточно сильны, чтобы «сделать свой лозунг боевым кличем 1813 года, но не практическим лозунгом 1815 года», и поэтому Германия после победы Священного союза над Наполеоном и Французской революцией «представляла картину беззащитной реакции, которая отличалась только робостью и слабостью». ²⁹

Энгельс дает блестящий анализ положения в Германии после победы Священного союза над Наполеоном. Аристократия, стремившаяся к власти, была слишком слаба, но и средние классы не имели достаточно силы для управления. Однако и те и другие вместе оказались достаточно сильными, чтобы вынудить правительство на некоторые уступки. Выработавшаяся в результате форма правления была поэтому чем-то вроде убудочной монархии. «Но эта форма правления, — пишет Энгельс, — не удовлетворяла ни «аристократов», «верных христианству германцев», «романтиков», «реакционеров», ни «либералов». Они поэтому объединились против правительства и образовали тайные студенческие общества. Из соединения этих двух сект — потому что партиями их нельзя назвать — возникла секта убудочных либералов, которые в своих тайных обществах мечтали о германском императоре в короне и порфире, со скипетром и со всеми остальными атрибутами власти, не исключая длинной седой или рыжей бороды, — императоре, окруженном собранием сословий, между которыми духовенство, дворянство, мещане и крестьяне распределены надлежащим образом. Это была нелепая смесь феодальной грубости с современными заблуждениями среднего класса, какую только можно себе представить».

Не надо забывать, что как раз из этих «патриотов» 1820—1830 годов вышли те ревнителю старины, те идеологи «гимнастического движения» во главе с Фридрихом Яном, которые вполне серьезно проповедывали, что немцы должны носить длинные бороды, как древние германцы, пореже умываться и т. п.

Немецкая литература эпохи Реставрации была по преимуществу литературой романтической, если не считать, конечно, творчества Гёте, работавшего в это время над второй частью своего «Фауста», и некоторых провозвестников будущего «наивного» реализма.

Особенно долго и упорно романтизм держался на сельскохозяйственном, аграрном юге Германии. Как известно, Гейне и «Молодой Германии» пришлось поломать немало копий в борьбе с южноромантической, так называемой швабской школой. Ее представители — это главным образом захолустные провинциалы вроде Юстинуса Кернера (1786—1862), Густава Шваба (1792—1850), Карла Майера (1786—1870) и др. Но и у них, по крайней мере у наиболее выдающихся из них, романтизм постепенно проникается духом буржуазного либерализма. Дело в том, что плуг Французской революции особенно глубоко вспахал Южную Германию. После 1815 года, в отличие от Пруссии, где король Фридрих Вильгельм III не сдержал своего «слова» и не дал обещанной конституции, на Юге пришлось пойти на уступки «подданным». Чисто мешанский немецкий либерализм свил себе сперва гнездо именно в Южной Германии. В творчестве крупнейшего лирика швабской школы, Людвиг Уланда (1787—1862), в 30—40-х годах средневековые романтические мотивы все чаще и чаще чередуются с мотивами на актуальные политические темы дня. Уланд в это время выступает с требованиями типичных для буржуазных либералов «свобод». Впоследствии, в 1848 году, он был избран членом Общергерманского национального собрания.

Следует указать на особое изобилие стихов, посвященных освободительной борьбе греков и поляков. В Германии эта эллинистическая и полонифильская поэзия приобретает особый оттенок в связи с тем, что немецким оппозиционным поэтам было запрещено писать о национальном объединении самих немцев. При чтении этих преисполненных пафоса и иногда революционных песен нужно постоянно иметь в виду, что в них подразумевается и Германия.

Из поэтов и писателей-романтиков 20—40-х годов, в творчестве которых уже намечается сильная тенденция к преодолению чисто романтических идей и склонность к социальной тематике, необходимо остановиться вкратце на Шамиссо.

Адальберт Шамиссо (Chamisso, 1781—1838) происходил из старинного французского дворянского рода. Семья его эмигрировала во время Первой французской революции, и он служил офицером в реакционной прусской армии. Долгое время он ездил по Швейцарии с мадам де Сталь; с 1815 до 1818 года участвовал в кругосветном путешествии на русском корабле «Рюрик» (Шамиссо был выдающимся ботаником). С 1833 до

1838 года он издавал знаменитый «Альманах муз», вокруг которого группировалась вся тогдашняя передовая немецкая молодежь, — такие писатели, как будущий крупнейший революционный поэт Фрейлиграт, Э. Гейбель и др. Следует отметить, что в бытность свою студентом Берлинского университета молодой Маркс пытался опубликовать в этом журнале свои стихи и находился в переписке с Шамиссо. Бывший французский аристократ примирился с новым порядком на его родине; это отражается в известном его стихотворении «Замок Бонкура», где он благословляет крестьянина, сравнявшего с землею замок его предков.

Самое известное произведение Шамиссо — романтическая повесть «Чудесная история Петера Шлемиля» (1814). Бедный подмастерье Петер Шлемиль продает какому-то таинственному человеку в сером костюме, — человеку, который как волшебник может исполнить все желания, — свою тень. В вознаграждение он получает неисчерпаемый кошелек с деньгами. Шлемиль думает, что счастье его обеспечено: золото ему даст все, о чем только можно мечтать. Но он горько разочаровывается: оказалось, что даже без такой пустяковой вещи, как собственная тень, нельзя обойтись. Над «человеком без тени» все смеются, и все богатство Шлемиля не может вернуть ему эту тень, не может дать ему спокойной, радостной жизни. Из-за отсутствия у него тени его изгоняют из общества, он лишается возлюбленной. Таинственный человек в сером предлагает ему его тень обратно, но при одном условии — если Шлемиль продаст ему свою душу. Тут уже Шлемиль догадывается, с кем имеет дело, отказывается от нового договора и забрасывает кошелек в глубокое ущелье. Тень к нему, правда, не возвращается, но зато он каким-то образом достает семимильные сапоги, шагает по всей земле, и счастье, которого ему не дало богатство, дает ему изучение природы.

«Чудесная история Петера Шлемиля» пользуется огромной славой в мировой литературе. Многие ломали себе голову над тем, что подразумевает Шамиссо под тенью. Для догадок тут большой простор. Несомненно, что мы имеем тут дело с блестящей антибуржуазной сказкой. Самое ценное в этой вещи — мастерское описание психологии Петера Шлемиля и блестящее овладение формой романтической сказки, удивительное сочетание мира фантастики с миром реальным. В этом отношении Шамиссо напоминает Гофмана.

Шамиссо писал и стихи; он вводит в немецкую литературу сюжеты из быта ремесленников и бедняков. В стихотворениях «Старая прачка», «Нищий и его собака» (1831) и во многих других он описывает страдания «бедного люда». Отсюда берет начало социально-филантропическая поэзия 30—40-х годов. Шамиссо идет по пути Уланда, то есть соединяет романтический

вымысел с трезвым буржуазным либерализмом. Он призывал романтиков заняться политикой, воспевал борьбу греков за национальное освобождение и чрезвычайно тепло приветствовал Июльскую революцию. Дворянству он советовал оставить шлем, меч и щит и посвятить себя промышленной деятельности.

Этот бывший французский дворянин великолепно почувствовал, что сулит новая эпоха — эпоха торжества промышленного капитализма. Князьям он показывает низложенного с трона монарха; реакционерам говорит, что тщетны все попытки остановить колесо истории, повернуть его вспять. Даже в своих фантастических сказках Шамиссо всегда затрагивает социальные мотивы, например, в рассказе «О великанах», где он изображает крестьянина-труженика.

До Июльской революции в немецкой литературе господствовало романтическое направление, и только когда выступили новые поэты — поэты революционной демократии, германские писатели отказались от бегства в потусторонний мир. Они начали выставлять требование актуально-политической поэзии, требование борьбы с отсталостью и провинциализмом немецкого буржуазного общества. Романтические грезы и мистические призраки исчезают, как дым, перед необходимостью изучения, освоения и преобразования действительности. Пионерами в этой борьбе с реакционным романтизмом, в борьбе за действительную переделку немецкого общества были Гейне, Бёрне и писатели «Молодой Германии».

ГЛАВА ВТОРАЯ

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

Характеристика, которую Маркс дает европейскому романтизму как реакции против Первой французской революции, лучше всего приложима к французскому романтизму: Франция, страна классической буржуазно-демократической революции, — первая страна, избавившаяся от мусора феодализма, — с восстановлением Бурбонов, с наступлением эпохи Реставрации переживает перелом, и в ней особенно четко проявилась реакция против блестящей плеяды философов XVIII века. Возвратившиеся Бурбоны вместе с эмигрантами прилагали все усилия к тому, чтобы воскресить старую Францию и восстановить прежний землевладельческий класс в качестве господствующего, но это им, конечно, удасться не могло.

Глубокая перестройка социальной структуры общества и эволюция идеологии общественных классов повлекли за собою и глубокие изменения в литературе и искусстве. Правда, как уже



Эрнст-Теодор-Амедей Гофман
(Автопортрет)



Виктор Гюго
(1832)

отмечено в первой части нашей работы, официальным стилем эпохи наполеоновской империи оставался еще классицизм революции в несколько видоизмененной форме: преимуществом пользовался помпезный стиль императорского Рима и классицизма XVII века, в корнелевском духе. Наполеон пишет в своих мемуарах: «Трагедия воспламеняет душу, поднимает сердце, может и должна создавать героев... Если бы Корнель был жив, я сделал бы его принцем». Наполеон установил ежегодные премии за выдающиеся произведения классицизма (эпопеи, оды, гимны, трагедии, комедии), но в отличие от архитектуры, скульптуры и живописи литература в эпоху Империи не процветала. Лучшее из литературной продукции того времени — это «малые формы»: рассказы, элегии, басни Фонтана, Андрие, Арно и Парни. Ближе ко двору Наполеона стояли и члены так называемого «Погребка» во главе с Дезожье, писавшие жизнерадостные песни в духе Анакреона.

В эпоху Реставрации классицизм уже не имел прежнего значения. В июне 1814 года, после первого отречения Наполеона, «Журналь де деба» писал: «Будем и впредь верно придерживаться французского вкуса. Мы не поколеблем твердого, как камень, фундамента нашей литературной конституции. Мы будем постоянно верить в совершенство Расина и Буало. Это символ веры, вне которого нет спасения». Но подобные заявления были лишь единичными попытками защиты явно безнадежных позиций. Ибо, начиная уже с конца XVIII и особенно с первых лет XIX века, все больше и больше усиливается реакция против связанного с Просвещением классицизма, все настойчивее выдвигаются требования примата чувства над разумом, христианского спиритуализма над материализмом, мистического средневековья над античностью. Получают массовое распространение переводы произведений английского «готического» романтизма с их тематикой «кошмаров и ужасов», и французские авторы сами начинают писать в этом духе. Большое влияние на представителей складывающегося раннего французского романтизма оказали мистики: немец Беме и швед Сведенборг. Реакционные веяния проявляются во всех областях идеологии, причем в области политики и религии нужно особенно отметить двух деятелей, оказавших большое влияние на формирование реакционного романтизма в литературе: это граф Жозеф де Местр и виконт де Бональд.

Жозеф де Местр (De Maistre, 1754—1821) был савойским помещиком. Революцию он ненавидел, и когда в 1792 году Савойя была присоединена к Франции, он эмигрировал в Швейцарию, отказавшись присягнуть революционному правительству.

Первое его крупное сочинение — «Наблюдения над французской революцией» (1796). Здесь де Местр характеризует революцию как событие, ниспосланное свыше в наказание французам за их безбожие. Он предсказывает реставрацию Бурбонов и католической церкви. С 1800 по 1817 год де Местр состоит посланником Сардинского королевства в Петербурге, где он развивает свою теорию абсолютной монархии и пользуется большим авторитетом у Александра I. Но он все-таки отдавал себе отчет в том, что «безбожные идеи» неискоренимы. Даже реставрация Бурбонов его не удовлетворяла. Он умер в 1821 году, и последними его словами были: «Я умираю вместе с Европой». Действительно, старая Европа умерла вместе с ним.

Политическим выражением реакционного романтизма было сочинение де Местра «О папе» (1819). В этом сочинении он проповедует реставрацию феодализма и папства средних веков. Если Шатобриан старался воскресить эстетическую красоту католицизма, то де Местра привлекала политическая сторона феодального католицизма. Де Местр рассуждает таким образом: чтобы восстановить порядок в обществе и во всем мире, чтобы победить анархию, не прибегая к войнам и насилию, нужна верховная абсолютная власть, которая разрешила бы все противоречия, могущие возникнуть между монархами Европы; только такая власть может сохранить мир, защитить права королей от революции и народы от королей. И этот европейский трибунал он видит в папстве. Папа должен быть признан непогрешимым. Де Местр так и пишет: «Если бы я был королем, я установил бы основным законом государства непогрешимость папы, даже в том случае, если бы я был безбожником». Перед папой должна склониться вся Европа.

Литературное значение имеет книга де Местра «Петербургские вечера» («*Les soirées de Saint-Petersburg*», 1821). Она замечательна своим художественным стилем в духе Вольтера. Вообще де Местр — нечто вроде Вольтера наизнанку: он насыщает вольтеровский слог своими «новыми» идеями.

Как мы говорили, он умер, разочаровавшись даже в реставрации и отражая этим определенное настроение аристократических кругов.

Другой представитель реакционного романтизма — Луи Габриэль Амбруаз виконт де Бональд (Bonald, 1754—1840), которого Сент Бев называл «человеком готической башни и древней колокольни». В отличие от де Местра, хотя бы в слогe своем подражавшего Вольтеру, де Бональд — последовательный во всех отношениях реакционный писатель эпохи Реставрации, верный придворный пес Бурбонов. Он дошел до того, что считал железные дороги, города, телеграф — дьявольским изобре-

тением. Состоя членом палаты депутатов, он требовал введения строжайшей цензуры. Религиозность его доходила до фанатизма. Стиль его так же безжизнен, догматичен, как и его мировоззрение. Главные его сочинения: «Теория политической и религиозной власти» (1796) и «О первобытном законодательстве» (1802).

ШАТОБРИАН И РАННИЙ ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

Франсуа Рене де Шатобриан (Chateaubriand, 1768—1848) был главой литературной реакции во Франции и знаменем европейской реакционной литературы начала XIX века. Шатобриан принадлежал к тем группам старого общества, которые были выброшены за борт революцией. Он происходил из старинного бретонского рода, разорившегося и лишившегося своих поместий в начале XVIII века. Но отец писателя удачными торговыми операциями вернул часть своего состояния и вновь купил один из замков своей семьи — Комбур. В этом глухом провинциальном уголке и вырос будущий глава романтической реакции.

Шатобриан оставил две автобиографические работы: «Воспоминания детства и юношества» и «Замогильные записки» (написаны в 1811—1833, опубликованы в 1849—1850 годах). В них он рассказывает о своей юности и описывает эволюцию своих взглядов.

Шатобриан проделал обычный для тогдашнего французского аристократа путь. После всяческих юношеских увлечений и грез о несбыточном он поступает в полк, затем переезжает в Париж, где его представляют Людовику XVI. В столице он проводит несколько лет, подпадает под влияние просветительской философии и становится восторженным поклонником Руссо, Дидро, Даламбера и Вольтера. Он сближается также с классицистами и сентименталистами. Но все это носит у него чисто платонический характер. Свидетель народных восстаний, он пишет: «Когда я впервые увидел голову, надетую на пику, я отшатнулся». Он никогда не принимал всерьез революционных идей, а только заигрывал с ними.

8 апреля 1791 года Шатобриан уезжает в Америку. Узнав в североамериканских лесах о бегстве Людовика XVI, он поспешно возвращается в Париж, куда прибывает 2 января 1792 года, и сразу же вступает в роялистский эмигрантский отряд. В сражении при Тионвиле Шатобриан был ранен, после чего он удалился в Лондон, где начал заниматься литературой. В 1797 году он издает «Опыт о революциях» — беспорядочный набор исторических параллелей и мыслей. Он описывает

революционные перевороты, начиная с древней Греции и кончая Французской революцией, причем то воспекает просветительскую философию XVIII века, то выступает против нее. Нет мировой гармонии — нет и счастья на земле; человечество обречено на вечное рабство и вечные страдания; при всех изменениях государственного строя происходит только смена деспотов, народ же остается в цепях. Лишь первобытная природа может дать удовлетворение. Но это дело будущего. А пока, говорит Шатобриан, счастье только в личной свободе и в презрении к обществу. «Что касается меня, то я искал пристани в одиночестве, отказавшись от плаванья по житейскому морю. Я созерцаю иногда его бури, как человек, который заброшен на необитаемый остров: тайная меланхолия побуждает его смотреть с отградой на волны, разбивающиеся о те самые берега, у которых он потерпел крушение».

В «Опыте» Шатобриан поет старую песню о том, что все повторяется, нет ничего нового под луной. Но в отличие от будущих своих сочинений Шатобриан здесь, в первой редакции работы, выступает как определенный скептик. Он, например, высказывается иногда против догматов христианства, хотя одновременно и воспекает его. Из-за этих критических замечаний он не любил впоследствии ссылаться на первое издание «Опыта».

В 1800 году Шатобриан вернулся в Париж, пока что под чужой фамилией, ибо он значился в списке эмигрантов, и продолжал здесь свою литературную деятельность. С этого времени он стал ярким апологетом христианства. К возвращению Шатобриана во Францию почва для романтической реакции и восстановления господствующей религии была уже подготовлена. Наполеон собирался заключить конкордат с Римом и пугал буржуазию призраком новых якобинских восстаний. В столице Шатобриан нашел целый круг разочарованных людей и бывших аристократов, которые издавали газету, отражавшую их взгляды. Он сразу же стал у них воинствующим писателем и начал резко выступать против довольно слабых сторонников просветительской философии, к числу которых принадлежала, между прочим, мадам де Сталь. В известном своем письме Фонтану Шатобриан пишет об отличии своего творчества от творчества мадам де Сталь: «Вам, конечно, известно, что мой пункт помешательства заключается в том, что я всюду вижу Иисуса Христа, где мадам Сталь видит прогрессивное совершенствование человечества».

В этой полемике Шатобриана с мадам де Сталь проявляется столкновение реакционного романтизма с умеренно-буржуазным мировоззрением, с мировоззрением романтически-либеральным, опиравшимся еще в значительной степени на идеи разума, прогресса и т. д. По мнению мадам де Сталь, литература призвана

перевоспитать человечество путем просвещения, внушить ему любовь к разуму и справедливости. Литература должна в ярких красках изображать все те испытания, которым подвергается просвещенная личность в борьбе с предрассудками.

Шатобриан ставит перед литературой иные задачи. Человек, говорит он, раб своих страстей, и писатель должен обуздывать страсти не просвещенной философией, а религией; не разум ведет человечество к нравственному совершенствованию, а познание божественной истины. Призвание писателя — изображать драму, порождаемую в душе человека конфликтом между религиозным чувством и страстями. В подтверждение этой доктрины Шатобриан пишет главное свое сочинение «Гений христианства» («Le Génie du Christianisme», 1802) но прежде чем выпустить его целиком, он издает две повести — «Атала» и «Рене».

В «Атала» (1801) Шатобриан воспевае красоту христианского учения, утешающего в несчастьи и дарующего душевный покой. На небольшом примере — на истории любви двух детей природы, американских индейцев, — он хочет показать прелесть христианства.

Содержание «Атала» следующее. В североамериканских степях старик Шактас рассказывает молодому французу Рене эпизод из своей юности. Он повествует, как он попал в плен к враждебному племени, как его присудили к смерти. Но его спасла от гибели одна индианка, Атала, приемная дочь вождя этого племени. Мать Атала была христианкой и взяла с нее обет, что она останется девственницей. Атала освобождает Шактаса, они убегают вдвоем, и во время их скитаний случилось неизбежное: они полюбили друг друга. Атала борется со своей страстью. Но однажды ночью, во время грозы, от которой они укрылись в хижине одного миссионера, Атала чувствует, что решимость ее ослабевает, она принимает яд и умирает, умоляя Шактаса-язычника стать христианином.

«Атала» имела огромный успех; она предвосхищала или, скорее, художественно оформляла те религиозные настроения, которые были близки напуганному революцией обществу — не только аристократии, но и буржуазии.

Произведения Шатобриана до краев насыщены экзотикой, но эта экзотика чисто внешняя; он — сторонник возвращения человечества на лоно природы, но не так, как это понимали Гёте или Руссо. Прекрасные пейзажи Шатобриана, его описания американских степей, исцеляющих человека от буржуазной цивилизации, приобретают характер какого-то наркотика.

Если «Атала» была чрезвычайно тепло принята буржуазным и аристократическим обществом, то оставшиеся еще в живых представители просветительской философии резко обрушились на это произведение. Мари Жозеф Шенье написал сатиру «Но-

вые святые», где он жестоко расправляется с фальшью произведений романтиков. Чрезвычайно резко против Шатобриана впоследствии выступил и Стендаль.

«Гений христианства» выдвинул Шатобриана на аванпосты всей реакционной литературы Европы. В этом произведении он пытается доказать, что из всех религий христианство — самая гуманная, что она лучше всего содействует преуспеванию свободы, изящных искусств и литературы. В пышных образах Шатобриан рисует нам «красоту» христианства. Из этой «красоты» он делает заключение об истине христианского учения. Шатобриан защищает христианство не столько разумом, сколько чувством и фантазией, не логическими умозаключениями, а туманными мечтаниями.

«Гений христианства» распадается на четыре части. В первой из них излагаются догматы и доктрины католичества. Шатобриан доказывает «истинность» христианства, весьма мало беспокоясь об убедительности своих «доводов». Например, он говорит: в одном из пунктов Атлантического океана каждой весной появляется очень много рыбы; если бы против этой стаи не двинулись другие морские животные, истребляющие рыб, то рыба подвинулась бы к берегу, а после отлива осталась бы на суше, и гниение ее вызвало бы эпидемию. Значит, истребители спасают людей от болезней, значит, создание их кем-то разумно предусмотрено; значит, существует бог. — Вот образец его рассуждений.

Или, например, он говорит о змие, который искушал в раю Еву. В подлинности этого факта он не сомневается.

«Я имел счастье, — рассказывает он, — бывать в американских лесах — там и посейчас еще есть такие змеи».

Вторая и третья части «Гения христианства» посвящены разбору отношения христианского учения к поэзии и красоте. Тут Шатобриан выставляет тезис, что христианское искусство гораздо выше искусства античного. Он выступает против преобладания античных сюжетов в европейской литературе. Он говорит об отношении христианства не только к поэзии, но и к музыке, к живописи, к скульптуре, к архитектуре, и с особенным озлоблением выступает против точных наук: наука — вещь второстепенная, самое главное — эстетика, христианская романтика.

Четвертая часть посвящена католическому культу, в ней писатель воспекает гробницы и могилы. Шатобриан с особой любовью останавливается на монашестве, на бывшей мощи церкви и аристократии.

В «Гении христианства» Шатобриан сочетает подражание вольтеровскому свободомыслию с проповедью нового католичества. Еще Гейне охарактеризовал эту вещь следующим образом:

«Шатобриан хочет проповедывать христианство для борьбы с тем блестящим неверием, которым охвачен весь мир... Шатобриан — болтун, роялист по принципу, республиканец по склонности, рыцарь, ломающий копье за девственность всякой лилии и носящий на своей голове вместо шлема Мамбрена красный колпак с белой кокардой».

Итак, с одной стороны, Шатобриан флиртует с свободомыслием, а с другой — защищает реакционные идеи реставрации и католичества.

Во вторую часть «Гения христианства» была вставлена очень популярная повесть Шатобриана «Рене» (1805). В ней автор хотел показать две вещи: во-первых, как под влиянием христианства перерождаются страсти человека, и, во-вторых, как необходимо учреждение монашества, прибежища страдающих людей.

Вот краткое содержание «Рене». На берегу Миссисипи француз Рене рассказывает Шактасу и миссионеру историю своих страданий. И перед вами встает картина, так прекрасно изображенная Шатобрианом в его мемуарах, картина старого рыцарского замка, в котором жили Рене и его любимая сестра Амелия. «Чудные грезы, вызываемые в нас звуками родного колокола, обнимают все: религию, семью, отечество, колыбель и могилу, прошедшее и будущее». После смерти родителей Рене путешествует по всей Европе, причем очень характерны мысли, возбуждаемые в нем различными пейзажами и историческими памятниками. Затем он едет в Америку к индейцам, к «счастливым дикарям». В этой повести Шатобриан воспевает одиночество.

Можно сказать, что «Рене» первый образ лишнего человека. Он вечно не удовлетворен. Даже когда он женился на неспорченной дочери природы, Селюте, «когда Рене прижимал к груди свою молодую супругу на краю пропасти, когда он поднимался с ней на вершины гор, в область туч, он не испытывал тех наслаждений, о которых мечтал». С самой ранней молодости Рене считал себя лишь странником в этом мире и страстно желал, чтобы «вихрь смерти» поскорее умчал его в неведомую даль: «Встаньте же скорее, желанные бури, и умчите Рене в пределы иной жизни. Так говорил я, лицо мое пылало, ветер свистел в волосах моих, я не чувствовал ни дождя, ни холода. Я ликовал, терзался и точно был зачарован демоном сердца моего». Наконец, после мучительных переживаний Рене погибает в схватке между индейскими племенами.

Последний роман Шатобриана из индейской жизни — это «Натчеzy» («Les Natchez», 1826). В первоначальный набросок «Натчевов» в Лондоне (1794—1797) входили и «Опыт о революциях», и «Атала», и «Рене». В «Натчезах» мировая скорбь

Рене проявляется еще ярче. В одном из своих писем к Селюте он говорит между прочим: «Я бы хотел быть нерожденным или навсегда забытым».

Прочие романы Шатобриана малоинтересны. В «Мучениках» (1809) он изображает борьбу христианства с язычеством в первые века нашей эры. Герой — Евдор — то язычник, то христианин; в конце концов он влюбляется в христианку, и оба они погибают в Колизее, брошенные на растерзание зверям.

И Евдор и Рене говорят языком XIX века, точнее — языком Шатобриана. Шатобриан все время проводит параллели между ранним христианством и Первой французской революцией и Реставрацией.

Шатобриан путешествовал также по Востоку и издал впоследствии свой дневник: «Путешествие из Парижа в Иерусалим» (1811).

Последний его роман — «Последний из Абенсеражей» (1826). В этом романе из эпохи борьбы испанцев с маврами воспевается рыцарская честь. Шатобриан одушевлен всегда одной идеей — идеей торжества трона, торжества монархии и церкви.

С 1814 года Шатобриан пишет мало. Он становится дипломатом и выпускает целый ряд памфлетов в защиту Бурбонов. С 1830 года, после падения Бурбонов и победы буржуазной монархии, Шатобриан сходит со светской арены и в уединении пишет свои знаменитые мемуары «Замогильные записки» («Mémoires d'outre-tombe», 1849—1850, 12 томов), интересный документ для характеристики реакционного романтизма в первой половине XIX века.

Умер Шатобриан в разгар революции 1848 года.

Маркс (в письме к Энгельсу от 30 ноября 1873 года) блестяще характеризует двойственность шатобриановского творчества. Он пишет о нем: «... Я читал книгу Сент Бева о Ш а т о б р и а н е, 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*, притом *vanité* не в легком фривольном одеянии XVIII века, а романтически замаскированной и важничавшей новоиспеченными выражениями; фальшивая глубина, византийские преувеличения, кокетничанье чувствами, пестрое камелеонство, *word painting*, театральность, *sublime*, одним словом — лживая мешанина, какой никогда еще не бывало ни по форме, ни по содержанию».²⁹

В другом месте, в письме к Энгельсу от 26 октября 1854 года, Маркс говорит: «При изучении испанской клоаки я наткнулся и на почтенного Шатобриана, этого златоуста, соединяющего самым противным образом аристократический скептицизм и

вольтеранизм XVIII века с аристократическим сентиментализмом и роматизмом XIX. Разумеется, во Франции это соединение, как стиль, должно было создать эпоху, хотя и в самом стиле, несмотря на все артистические ухищрения, фальшь часто бросается в глаза». ³⁰

К этой характеристике нам прибавить нечего.

С победой Реставрации романтическое движение чрезвычайно усиливается. В начале 20-х годов организующим центром этого направления становится знаменитый «сенакль» (кружок) Шарля Нодье. Господствующими жанрами делаются исторический роман по Вальтеру Скотту, историческая поэма с религиозно-библейскими мотивами, интимная элегия и т. п. Таким мистически-средневековым романом является «Отшельник» («Le Solitaire», 1821) д'Арленкура (1789—1856), воспевающий феодальный быт. Но при более трезвом отношении к современности неминуемо должна была стать ясной полная невозможность реставрации старого; отсюда — глубочайший пессимизм творчества другого писателя-романтика, Альфреда де Виньи (Vigny, 1797—1863).

Виньи был родом из обедневшей дворянской семьи. Он служил офицером в Бурбонской армии (1814—1828) в эпоху Реставрации. В отличие от Шатобриана — хотя и тот в начале своего творчества находился еще под влиянием классицизма и Просвещения — Виньи следовал главным образом традициям Андре Шенье. Но тянет его — в отличие от Шенье — не столько к античности, как к эпохам докапиталистического общества. Выпустив ряд поэтических сборников, он пишет исторический роман «Сен Марс» («Cinq-Mars», 1826) — о маркизе, казненном Ришелье. Виньи ненавидит Ришелье, преследовавшего непокорных бунтарей-аристократов. В трактовке сюжета — мало историзма. Автор придерживался мнения, что истина и правда поэта выше истины и правды жизни. «У музы, — говорит он, — есть своя истина, более прекрасная, чем правда».

Наиболее громкой известностью пользовались его повесть «Стелло» (1832) и драма «Чаттертон» (1835). В этих двух произведениях Виньи затрагивает проблему одиночества поэта. Поэты, — говорит Виньи, — это «величайшие и несчастнейшие люди. Они образуют почти непрерывную цепь славных изгнанников, смелых преследуемых мыслителей, доведенных нищетой до сумасшествия».

Гибель поэта показана им в судьбе английского поэта Чаттертона. Однако в изображении Виньи это, собственно, не исторический Чаттертон, а скорее гётевский Вертер, кончающий самоубийством.

После «Чаттертона» он выпускает книгу повестей «Рабство и величие военной жизни» (1835), но и в этой жизни он разочаровывается. «Армия, некогда источник гордости и силы погибающей аристократии, утратила свое величие. Некогда она была большой семьей, проникнутой чувством долга и чести, стоицизмом, беспрекословной покорностью во имя долга и чести». Сегодня же она — жандармерия. И Виньи переходит к богоборческим мотивам. Он не апологет христианства, каким был Шатобриан: он величайший скептик («Христос умер в нашем сердце»). Он пишет, что «в активную жизнь он принес душу созерцательную».

Виньи — один из крупнейших лириков во французской литературе XIX века. Любимые его образы — люди, замкнувшиеся в гордом одиночестве. Крупнейшие его поэмы: «Моисей» (1826), «Самсон», «Элоа» (1824) и многие другие, написанные на сюжеты из Библии, — в них Самсон одинок в любви, Моисей — в религии, Элоа — в страданиях. («Элоа» послужила образцом для лермонтовского «Демона». Лермонтов заимствовал из нее ряд стихов.)

Виньи — глубочайший пессимист. Он характерен для истории французской литературы эпохи Реставрации тем, что наиболее гениально выразил настроения «лишнего человека», враждебно относящегося к новой жизни, построенной на буржуазных началах. В своей поэме «Париж» он говорит: «В хаосе судьбы достоверны лишь две точки — страдание и смерть». В конце жизни Виньи приходит к выводу: «Мы проходим, оставляя только тени на этой неблагодарной земле, по которой уже прошло столько умерших», и «человек всегда остается не имеющим надежды пловцом». В своем «Дневнике поэта» (1867) он пишет: «Жизнь — это скорбная случайность между двумя бесконечностями». «Голос жизни — вечный стон». «Надежда — величайшее из безумий». Он сравнивает судьбу людей с судьбой заключенных в темнице, которых поочередно выводят на казнь. «Страдания в темнице, смерть потом — вот вся жизнь». «Зачем нужен еще ад? Не достаточно ли того, что у нас есть в жизни? Что же остается? В сущности — ничего». За одно он только цепляется — это «честь», в специфическом аристократическом смысле.

В поэме «Смерть волка» (1843) он изображает, как волк борется за своих сородичей и умирает, закрыв глаза и не издавая ни звука. И волк говорит: «Стонать, плакать, умолять — одинаково постыдно; страдай, умирай без слов». Героическая поза и смерть без слов — это тот пессимистический аккорд, которым заканчивается поэзия Виньи.

Крупным поэтом французского романтизма является Альфред де Мюссе (Musset, 1810—1857). Как и Виньи,

он пессимистически смотрит на жизнь и характеризует эпоху Реставрации как век безвременья («старое разрушено, а новое не родилось»). Виной всех бед, породивших «лишних людей», Мюссэ считал падение Наполеона. В известнейшем из своих произведений—«Исповедь сына века» («Confession d'un enfant du siècle», 1836) — он отдает дань культу Наполеона и в ярких красках описывает разочарование поколения, благополучие которого зиждилось на «славе» Империи. При шуме, произведенном ее падением, «умирающие державы привстали на своих смертных одрах, и, протянув свои крючковатые пальцы, все царственные пауки поделили Европу и из пурпуровой мантии Цезаря выкроили себе куртку арлекина». Дети же наполеоновской империи теперь с горечью «глядели на землю, на небо, на улицы, на дороги, — везде было пусто, и только вдали слышался колокольный звон церквей их родины».

Мюссэ не в меньшей степени, чем Виньи, увлекался традициями классицизма; его стихи и новеллы выдержаны большей частью в классических формах, слегка нарушаемых нервной взвинченностью и постоянным психологизированием; в «Тайных думах французского дворянина Рафаэля» он воспевает и венчает розами аристократию, павшую под ударами революции. Он не чужд политическим интересам современности и после примирения с Июльской монархией пишет в 1840 году свою знаменитую патриотическую песнь «Немецкий Рейн» в ответ на одноименную песнь немца Николая Беккера. Все же в его основных произведениях общественные идеи уступают место проблемам любви и изображению тончайших душевных переживаний. Это особенно бросается в глаза в его ранних «Испанских и итальянских рассказах» (1829), где он в грациозной форме пытается воскресить минувший «галантный век». Эта же черта характеризует и лучшую его драму «Лорензаччо» (1834), из истории Флоренции около 1536 года. В изображенной им борьбе между старым обществом и революцией, где революционеры показаны в весьма непривлекательном виде, Мюссэ интересует не столько политический момент, сколько опять-таки психология. Уже здесь, а еще сильнее в следующих его произведениях, звучит мотив байроновской мировой скорби. И Мюссэ возлагает все свои надежды на красоту. В небольшой поэме «Ролла» (1833) он поет ей восторженный гимн.

Виновником неудовлетворенности и несчастий своего поколения Мюссэ считает философию Просвещения, особенно Вольтера. Он постоянно искал причин своего одиночества и никчемности и находил их то в безвременьи эпохи, то в падении Наполеона, то в философии Просвещения, то в несчастном своем романе с Жорж Занд («Исповедь сына века»). Впоследствии «абсолютная красота» тоже казалась ему иллюзорной. В одной из луч-

ших своих новелл «Сын Тициана» (1838) он ставит вопрос о выборе между искусством и любовью и решает в пользу последней («поцелуй женщины дороже всего»). Тицианелло унаследовал талант отца и доказал это, но он игрок и кутила, а между тем он знает, что искусство требует отречения и борьбы. Полюбив, он считает, что чувство должно владеть человеком целиком, и отказывается от творческой деятельности. Над действительным началом берут верх слабость, безволие и жажда наслаждений. В 1840-х годах Мюссэ примирился с Июльской монархией.

МАДАМ ДЕ СТАЛЬ. БЕНЖАМЕН КОНСТАН

Как мы говорили, уже в самом своем начале французский романтизм не был однородным течением: одновременно с реакционным крылом, возглавляемым Шатобрианом, выступает и либеральное крыло. Главными представителями последнего были в этот период мадам де Сталь и Бенжамен Констан.

Жермена де Сталь-Гольштейн (Staël, 1766—1817) была дочерью Неккера, министра финансов при Людовике XVI. Еще до революции она издала несколько драм (не имевших успеха) и работу о Руссо (1788). Во время революции она разделяет умеренно-либеральные взгляды. С 1792 по 1797 год она живет в Швейцарии (ее родина). Вернувшись в 1797 году в Париж, мадам де Сталь становится душой оппозиционного Наполеону литературного кружка. Воспитанная на идеях буржуазного просвещения, отстаивая их в период нарастания церковной реакции, выступая против старых форм брака и догматов, она неизбежно должна была прийти к конфликту с Наполеоном, подготавливавшим конкордат с Римом.

Оба они не скрывали своей неприязни друг к другу, и в конце концов мадам де Сталь в 1803 году была выслана из Парижа (вместе с Бенжаменом Константином, ее возлюбленным). В 1803—1804 годах она предприняла поездку по Германии и Италии, а в 1812—1813 годах ездила в Россию, Швецию и Англию.

Описывая полемику писательницы с Наполеоном, Гейне говорит: «Мадам де Сталь имела нелепость назвать Наполеона Робеспьером на лошади. Робеспьер был только активный Руссо, а мадам Сталь — пассивный Руссо, и скорее ее самое можно было бы назвать Робеспьером в юбке. Всюду толкует она о религии и нравственности, но нигде не объясняет, что понимает под ними».

Литературное наследство мадам де Сталь очень велико; из ранних ее крупных произведений нужно отметить двухтомное сочинение «О литературе» (1800). Это своего рода теоретиче-

ский трактат об искусстве и литературе. Мадам де Сталь в отличие от Шатобриана отстаивает буржуазное просвещение, устанавливает влияние на литературу общественно-политической жизни, — одним словом, старается каким-то образом соединить старую просветительскую философию с новыми романтическими веяниями.

Из беллетристических произведений мадам де Сталь можно назвать роман «Дельфина» (1802), представляющий собой до некоторой степени второе издание «Новой Элоизы» Руссо.

В этом романе мадам де Сталь воспекает индивидуальную свободу женщины, протестует против церковной догматики и восхваляет революцию, — несмотря на неприемлемый для нее террор, потому что революция все же дала свободу. Наполеон называл «Дельфину» «безнравственным» романом, несмотря на то, что Дельфина, героиня романа, — высоконравственная женщина. Ее «грех» (с точки зрения общества, а не автора) состоит в том, что она, познавая себя правой, позволяет себе не считаться с мнением окружающей среды.

Весьма интересен автобиографический роман «Коринна» (1807), появившийся в результате путешествия по Италии. В этой вещи показана трагедия женщины — артистки, поэтессы — в буржуазной среде.

Из других сочинений мадам де Сталь следует указать на очень шумевшую книгу «О Германии» (1813), где она рассказывает о своей поездке по этой стране, о встречах с Гёте и другими знаменитыми писателями, о немецком романтизме, классической философии и т. п. В этом произведении впервые по существу пропагандировалась немецкая бюргерская культура и литература за границей. Книга эта сразу же была запрещена Наполеоном. Следует отметить еще «Размышления о Французской революции» (1818) и «Десять лет изгнания» (1821).

Другой писатель того же направления, политический руководитель буржуазно-либеральной оппозиции во время реставрации, — это Бенжамен Констан.

Бенжамен Констан (Constant, 1767—1830) в период якобинской диктатуры выступал против якобинцев. При наполеоновской империи он выступал против Наполеона, затем примирился с ним во время «ста дней» и выработал проект конституции, а с 1819 года, при Бурбонах, возглавлял либерально-буржуазную оппозицию против Реставрации.

Он был влиятельным публицистом своего времени, но для нас интересен своим единственным романом «Адольф» (1816). С одной стороны, это типично романтическое произведение. Адольф — излюбленный герой романтиков, человек, не находящий себе места в жизни, пренебреженный свойственным этому

типу людей пессимизмом, страдающий мировой скорбью. С другой же стороны, в «Адольфе» уже пробиваются наружу новые идеи — идеи завоевания действительности и положительного отношения к ней. Стиль этого романа отличается чрезвычайной сухостью, деловитостью, плохо вяжущейся с основной устремленностью его содержания.

СЕНАНКУР

Своеобразное место в раннем французском романтизме занимает Этьен де Сенанкур (Sénancour, 1770—1846), из литературного наследия которого громкую славу, особенно в 30-е годы, приобрел роман «Оберман» (1804). Автор во время революции потерял свое состояние и жил несколько лет в эмиграции, в Швейцарии. Впоследствии он вернулся в Париж, где работал в газетах.

Оберман, герой романа, такой же «лишний человек», как и Рене Шатобриана. Характерны следующие высказывания его: «Все, что входит в состав того непознаваемого мира, в котором мы живем, гнетет дух мой...» «Тщетно мы ищем правды и хотим делать добро... Тщетно мы спрашиваем у природы, чем мы должны быть и что должны знать... Наши вопросы остаются без ответа, наши высокие помыслы и благородные порывы кажутся нам ненужными...» Сенанкур еще в 1799 году в своих «Мечтаниях о первобытной природе человека» писал: «Я изучал все то, чего так страстно жаждут люди различных стран, и ничего не нашел. Все, даже слава и наслаждение — суесть. Я почувствовал, что жизнь моя не нужна». Но вместе с тем мировоззрение Сенанкура неразрывно связано с просветительской философией XVIII века, и, видя крах ее, он не находит выхода из положения. Сенанкур, глубоко неверующий человек, стремится к знанию, которое ему необходимо для того, чтобы действовать, чтобы проявлять в жизни свое «я»; без познания для него нет энергии. Но не находя опоры в религии, которую он намеревался «очистить» в духе просветителей, разочаровавшись и в «царстве разума», он занялся своими интимными переживаниями, совершенно лишился воли, растратил свои силы в бесплодном умствовании, преисполнился, наконец, мировой скорбью и проповедывал «философию» пассивного отношения к жизни. Разрыв между своими устремлениями и социальной действительностью Сенанкур переключает в столкновение между физическим состоянием и внутренним «я». Отсюда вывод: нельзя допускать сближения этих двух сторон человека, не надо позволять внешнему миру изменять «я». «Оберман» — роман в письмах, чрезвычайно сентиментальный, изобилующий лирическими излияниями; великолепные швей-

царские пейзажи еще сильнее подчеркивают безысходность страданий одинокой личности. Единственную надежду Оберман видит в том, что, может быть, литературная деятельность приведет человека к прогрессу, но и эта возможность мыслится лишь в будущем.

В эпоху наполеоновской империи и Реставрации «Оберман» не имел успеха, но начиная с 1830-х годов, особенно со времени «открытия» его Сент Бевом, роман пользовался колоссальной популярностью. Культ одиночества, жажда всевозможных «возбуждающих средств», некоторый символизм, вкладываемый в запахи, цвета, — все это обеспечило «Оберману» успех среди представителей французской буржуазной литературы — от Сент Бева и Готье до Бодлера.

ЛАМАРТИН

С консервативным же романтизмом связано и раннее творчество другого, более известного французского писателя, Альфонса Ламартина (Lamartine, 1790—1869). Ламартин играл видную роль в 1820—40-х годах не только как поэт, но и как политик. В 1830 году он был избран во Французскую академию, несколько позднее стал членом палаты депутатов и партии легитимистов. Во время революции 1848 года он возглавлял временное правительство. Ламартин «по своему положению и своим взглядам... принадлежал к буржуазии» (Маркс).³¹

Лучшие произведения Ламартина — лирического характера. Его «Поэтические и религиозные размышления» («Méditations», I том — 1820; II том — 1823) являются крупнейшим поэтическим памятником раннего французского романтизма. В 1830 году вышел третий сборник его стихов — «Гармонии». Здесь Ламартин еще далеко не полностью порывает с классицизмом. «Прошу извинить, — пишет он, — несовершенство слога, которое оскорбляет изящный вкус. То, что сильно чувствуется, пишется скоро. Только гениям дано соединять два качества, взаимно исключающиеся: вдохновение и правильность». Основная тематика стихотворных сборников Ламартина — любовь и религиозно-философские размышления. Это — поэзия мечтательности, личных настроений, сентиментальной болезненной чувствительности, граничащей с плаксивостью. Содержание это со временем все сильнее вступает в конфликт с классической формой, нередко еще применяемой Ламартином. И чем дальше, тем определеннее он «освобождается» от остатков философии «разума» и классической поэзии, видя в них выражение неприятного ему материализма XVIII века и официального стиля ненавистной наполеоновской империи. В своей речи «О судьбах поэзии» он пишет: «Эпоха Империи была во-

площением материалистической философии XVIII века. Геометры, которые имели право голоса, давили на молодежь всей тяжестью своей наглядной тирании. Они боялись, как бы поэзия не воскресла вместе со свободой, и с корнем уничтожали ее ростки в своих школах, лицеях и в особенности в своих корпусах и политехникумах». И Ламартин предлагает решительно порвать с Просвещением и классицизмом во имя торжества религии и чувствительности. «Поэзия, — говорит он, — из которой существовавшая между нами профанация духа так долго делала изысканную пытку для языка, праздную игру рассудка, вспомнила теперь о своем происхождении и своих задачах. Она возродилась дщерью восторга и вдохновения, стала идеальным и таинственным выражением самых эфирных и невыразимых стремлений души человеческой, гармоническим воплощением ее радостей и печалей».

После Июльской революции, когда Ламартин принимал деятельное участие в роялистской оппозиции, мотивы пессимизма, религиозной мистики и идеализации природы, увлечение чистой музыкальностью и мелодией стиха с пренебрежением к содержанию все усиливаются в его творчестве. В поэме «Жоселен» («Jocelyn», 1836) дан апофеоз самоотречения в образе католического священника, который после разгрома духовной семинарии ищет покоя на лоне природы, избегая «развращенных» городов. В другой поэме, «Падение ангела» («La chute d'un ange», 1838), которая должна была состоять из десяти видений (написано только две части), Ламартин проповедует уход к нетронутым цивилизацией первобытным временам, но и здесь он не обретает покоя.

Из других произведений Ламартина особой известностью пользовалась «История жирондистов» (1846); при составлении ее Ламартин имел в своем распоряжении много документального материала, сильно искаженного им, однако, в целях оправдания Жиронды и травли якобинцев. Позднейшие его романы, «Рафаэль» (1849) и «Грациэлла» (1852), не имеют большого художественного значения.

ВИКТОР ГЮГО И ПОЗДНИЙ ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

В конце 20-х годов XIX столетия во Франции складывается демократический романтизм. Самым крупным его представителем и, в сущности, его основателем и вождем был Виктор Гюго. Наиболее характерными жанрами этого литературного течения становятся исторический роман, направленный против монархии, аристократии и церкви, и драма с исторической и современной тематикой.

Гюго чрезвычайно многогранен: он и один из крупнейших лириков французского романтизма, и значительнейший его драматург, и виднейший романист. Его многосторонность и талантливость дали ему возможность как в жизни своей, так и в своем творчестве отразить определенный период истории буржуазной демократии во Франции. В 1830-х годах вокруг Гюго сгруппировались крупнейшие представители либерального романтизма, как то: А. Дюма, Ф. Сулье, молодой Э. Сю и другие. Они, особенно в области драмы, разрушили каноны классицизма и обеспечили господство романтической драмы.

Виктор Гюго (Hugo, 1802—1885) прожил восемьдесят три года. Писать он начал очень рано. Его творческий путь охватывает, таким образом, почти весь XIX век, эпоху подъема буржуазной демократии, когда она была еще полна бунтарских устремлений, и эпоху крушения этих устремлений, эпоху разочарования.

Отец Гюго был наполеоновским генералом, а мать — ярая роялистка. Поэт начал свой творческий путь как страстный приверженец роялизма и католицизма и в молодости находился под очень сильным влиянием Шатобриана. В предисловии к второму тому своих «Од» (1824) он следующим образом выражает свои убеждения: «История только тогда поэтична, когда на нее смотрят с высоты монархической идеи и религиозного верования. Философия XVIII века столь же враждебна поэзии, как и религии. Литература и общество, образовавшиеся из революции, столь же отвратительны и бессильны, как и она сама; они умерли и не оживут больше. Теперь мы знаем только одну свободу — освященную религией, только одну фантазию — облагороженную верованием».

Гюго воспевае Бурбонов, выступает против Наполеона, особенно в стихах, написанных на смерть императора. Тут поэт разражается громовыми фразами против «узурпатора, похищенный пурпур которого обогрел королевской кровью», и прославляет войну Франции с Испанией в 1823 году, затеянную во имя восстановления абсолютизма.

Таким образом, в этот начальный период своего творчества Гюго по своим политическим убеждениям еще мало чем отличается от консервативных романтиков. Тогда же он пишет две ярко романтических повести, а именно: «Ган Исландец» («Hans d'Islande», 1823) и «Бюг Жаргаль» («Bug Jargal», 1821). Обе повести весьма характерны для борьбы романтиков с классицистами.

Классицисты были художниками, стоявшими очень далеко от действительной истории; они предпочтительно изображали абстрактные характеры, почти бескровные статуи. Их герои, как положительные, так и отрицательные, создавались

по заранее заготовленным шаблонам и были лишены всякой индивидуальности. Гюго-романтик выступает против этой тенденции; он индивидуализирует своих героев, но доводит эту индивидуализацию до таких пределов, что она переходит в свою противоположность и типы кажутся уже нереальными. Например, Ган Исландец живет в неприступных горах, ведет дружбу с белыми медведями и походя, не задумываясь, разрушает мосты, сжигает церкви, уничтожает людей.

К концу 20-х годов Гюго резко порывает с реакционными романтиками и становится во главе либерального романтизма. Он выступает теперь против Реставрации и воспекает Наполеона: «Он станет твоим богом, а ты — его жрецом». Поэт объявляет беспощадную войну Академии, восстановленной Бурбонами и защищавшей устаревшие правила в поэзии.

Выступая против застывших классицистических канонов, Гюго провозглашает, что слова свободны и равноправны; он утверждает, что до его выступления «ода ходила с кандалами на ногах, драма томилась в каземате», он же разрушил «бастилию рифм». «И я знал, что разгневанная рука, освобождающая слово, вместе с тем освобождает и мысль... Теперь все слова получили ясность, писатели дали языку свободу...»

В этот период появляется целая группа либеральных романтиков: братья Дешан, Сент Бев, Теофиль Готье и др. Эта группа издавала журнал «Глобус», в котором велась жестокая борьба с классицистами. Снова возрождается интерес к Шекспиру, которого Вольтер называл когда-то пьяным дикарем, и к Кальдерону; ставя их в пример, новое направление требует полной свободы искусства и отмены всяческих правил.

Анри Бейль (Стендаль) в 1823 году следующим образом высказывается о смене этих двух направлений в литературе: «Это искусство (романтизм) творит такого рода произведения, которые в данный момент, при известных условиях быта и понятий, могут доставить наибольшее наслаждение... Напротив того, классицизм ратует за произведения, которые доставляли удовольствие предкам и современному вкусу не соответствуют».

Наиболее передовые, наиболее радикальные общественные группировки признают романтизм своим искусством; и это течение, в отличие от штабрюановского реакционного романтизма, не служит уже реставрации, а в известном смысле является оружием борьбы против нее.

Основные принципы французской романтической школы изложены в знаменитом предисловии к драме Виктора Гюго «Кромвель» (1827), героем которой выступает вождь английской революции 1648 года Оливер Кромвель. В этом предисловии, датированном октябрём 1827 года, Гюго излагает свои пять принципов романтизма.

Первое требование — это абсолютная свобода для драмы и для поэзии в целом. «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 природу, истину и свое вдохновение».

Второе требование — соединение элементов возвышенного и безобразного. Классицисты, не только прежние, дворянские, но и те, которые заседали теперь в Академии Бурбонов, требовали, в интересах аристократического искусства, отказа от сюжетов «низкого», безобразного содержания. Художник, по их мнению, не должен заниматься изображением подлинной жизни низших слоев населения, он должен посвящать себя лишь возвышенным темам, воспевая религиозные, церковные и дворянские идеалы. Против этого и направлено прогрессивное для того времени второе требование Гюго.

Третье требование — устранение трех единств. Гюго предлагает сохранить из них только одно, а именно единство действия. Что же касается единства места и времени, которые сковывают творческую свободу художника, то от них нужно отказаться. Это положение также направлено против классицистов.

Четвертое требование — соблюдение колорита места и времени. Что это значит? В драмах Расина или Корнеля местного колорита, реальной среды почти нет. Гюго же настаивает на их необходимости. Герои, говорит Гюго, должны действовать в определенной, конкретной обстановке.

Наконец пятое требование — требование исторической правды. Дело в том, что классицисты, да и не только они, но и представители литературы буржуазного Просвещения, очень вольно обращались с историей. Это понятно: ведь даже Вольтер говорит, что средневековая история «медведей и волков» его не интересует, что настоящая человеческая история, настоящая человеческая цивилизация начинается лишь с философии разума. Следовательно, с предыдущим периодом можно было обращаться как угодно. Романтики с этим несогласны, и в этом их основная заслуга по сравнению с предыдущими, даже очень революционными школами, как, например, школой буржуазного Просвещения.

В этих пяти требованиях много реалистических элементов. Да и вообще не нужно себе представлять дело так, будто романтизм первой половины XIX века является полным отрицанием реализма. Тут важен решающий, преобладающий или, как выражается Гегель, преобладающий момент в изображении действительности. Не случайно Гюго зовет:

назад к Шекспиру. Шекспир становится своего рода знаменем для представителей нового литературного направления.

Но вместе с тем Гюго заявляет, что художник с помощью магической палочки искусства отбирает лишь нужные ему явления действительности, а потом тем же самым орудием обрабатывает эти факты так, что они подчеркивают определенные качества, определенные черты какого-нибудь феномена или характера.

При характеристике творческого пути Гюго необходимо остановиться хотя бы вкратце на его лирике.

В 1829 году Гюго издал свой, может быть, наиболее нашумевший сборник «Восточные поэмы» («*Les Orientales*»). Экзотика Востока в этих поэмах не абстрактна, она имеет определенную политическую подкладку. Период, в который создавался этот сборник, был периодом усиленной экспансии европейского капитализма на Восток, периодом «открытия», завоевания и освоения новых колоний. В эту эпоху разворачивается мировая торговля, и взоры европейского буржуазного общества устремлены на восток, на «экзотические» страны.

Лирика Гюго помимо своей интимности и задушевности интересна также своей языковой формой: оригинальными сочетаниями слов, встречающимися в ней, изобилием парадоксов и неожиданных оборотов речи. Гюго очень любит необычные, «странные» слова, которые раньше изгонялись классицистами из литературы как нехудожественные. Гюго же не только вводит в поэзию речь демократических низов, но и всячески оперирует ею, создавая новые, своеобразные словосочетания. Как лирик Гюго был, пожалуй, в то время одним из крупнейших поэтов Франции и непревзойденным мастером метафор.

Июльскую революцию 1830 года Гюго встретил восторженно. Еще до нее он рьяно выступал за освобождение угнетенных народов и был одним из первых «грекофилов»: в 20—30-е годы расцветает так называемая грекофильская поэзия, воспевающая освободительную борьбу греков против Турции.

К героям революции 1830 года Гюго обращается со следующими словами: «Между славнейшими именами ваши — самые славные; подле вас всякая другая слава кажется незначительной».

В эти же годы Гюго определяет свое понимание задач романтической поэзии. В предисловии к сборнику «Осенние листья» («*Les feuilles d'automne*», 1831) он пишет: «Землетрясение еще не дает основания к тому, чтобы замолкла поэзия, которая обращается к человеку, к человеческой личности в целом и юноше говорит о любви, отцу — о семье, старцу — о минувшем. Революции, эти славные смены возрастов человечества, изменяют все, за исключением человеческого сердца. Всегда будут

существовать дети, матери, молодые девушки, старики, — словом, люди, которые всегда будут любить, радоваться, страдать. К ним-то и обращается поэзия».

Это гуманистическое понимание поэзии у Гюго сохранилось на всю жизнь. «Человеческое сердце» и культ семьи характерны для поэта на всем протяжении его творчества. У него есть цикл стихов «Искусство быть дедушкой» (1877), где особенно сказываются эти его тенденции. Вместе с тем Гюго всегда призывал к защите угнетенных и эксплуатируемых в капиталистическом обществе. Так, например, Гюго говорит: «Я — сын своего века. . . Глубокою ненавистью ненавижу я угнетение. И когда я услышу, что в каком-нибудь уголке света, под властью жестокого повелителя, измученный народ кричит и зовет на помощь. . . о, я проклинаю этих властителей, лошади которых купаются в крови. Я чувствую, что поэт должен быть их судьей, я чувствую, что негодующая муза может пригвоздить их к их тронам, как к позорному столбу, и заклеить их чело стихом, который дойдет до потомства! О, муза должна служить беззащитным народам. Тогда я забываю о любви, о семье, о детях, о нежных песнях и светлом досуге и прибавляю к своей лире медную струну». Таким образом, с одной стороны — Гюго певец семейного уюта, а с другой стороны — его сердце пылает любовью к угнетенным, и тут он проявляет себя в этот период как радикальный прогрессивный писатель.

Сюжеты драм Гюго взяты обычно из жизни эпохи Возрождения и XVII века, но интерес его к прошлым эпохам иной, чем, например, у Шатобриана и фаланги романтических реакционных поэтов. Гюго берет из истории прошлого именно те факты, которые нужны ему для романтизации оскорбленных и угнетенных слоев. Особенной любовью его пользуются бунтари, отщепенцы официального общества.

Наиболее характерны четыре его драмы: «Эрнани» («*Ernani*», 1830), «Марион Делорм» (1829), «Рюи Блаз» (1838) и «Король веселится» («*Le roi s'amuse*», 1832). В них высказывается вся сущность Гюго как романтического бунтаря.

Излюбленные герои его: благородный бандит типа Эрнани, куртизанка, шут, лакей или незаконнорожденный сын аристократа, — одним словом, поэта тянет к отвергнутым официальным обществом лицам, возмущающимся жестокостью и несправедливостью высших классов.

Постановка этих драм, и особенно «Эрнани», вызвала очень много шума и произвела раскол Парижа на два враждующих лагеря, сторонников романтиков и сторонников прежнего искусства. Тут шла борьба между новой, романтической школой и старой литературой.

В 1845 году Гюго примирился с Июльской монархией и получил звание пэра Франции. Последняя из его исторических драм, «Бургравы» («Les Burgraves», 1843), идеализирующая до некоторой степени феодальное средневековье, не имела никакого успеха, и автор в дальнейшем отошел от театра.

Подробнее следует рассмотреть романы Гюго.

Первый крупный роман Гюго — это «Собор Парижской богородицы» («Notre Dame de Paris», 1831). Гюго изображает Париж XV века, дает исторические его картины, но на самом деле это не настоящая история, так как пестрый фон, который рисует Гюго, сцены из жизни социальных низов тогдашнего Парижа основаны скорее на фантазии, чем на изучении действительности.

В центре этого романа стоит цыганка Эсмеральда. В нее влюблены: Квазимодо, отталкивающий своей безобразной наружностью звонарь собора Парижской богородицы, и изящный, тонко образованный аббат Фроло; сама же Эсмеральда увлечена легкомысленным кутилой, капитаном Фебом.

Аббат Фроло ранит своего соперника, капитана Феба; обвиняют в этом преступлении Эсмеральду и приговаривают к смерти. Квазимодо сперва удается укрыть ее в соборе, но через некоторое время ее схватывают и ведут на эшафот.

В заключение Гюго рассказывает, как через несколько лет после казни вскрыли могилу Эсмеральды и обнаружили два скелета — ее и Квазимодо, не вынесшего ее смерти и добровольно последовавшего за любимой.

Другой крупный роман Гюго «Отверженные» («Les misérables», 1862).

«Отверженные» — это социальный роман, роман любви к бедным и обиженным жизнью. В нем защищаются идеи братства и равенства. Главный герой его — Жан Вальжан. Роман построен на противопоставлении гуманизма, нравственной человечности — жестокому, бесчеловечному закону капиталистического общества. Голодающий Жан Вальжан украл булку; буржуазное правосудие, не считаясь с ничтожеством «преступления» и с его мотивами, осуждает человека на каторгу, где он превращается в подлинного преступника, в «зверя». Основная тема романа — моральное и нравственное возрождение человека. Но как происходит это нравственное возрождение Жана Вальжана? Он, ночуя у епископа, крадет у него подсвечники; преступление его обнаруживается, но епископ прощает ему этот проступок. Такое проявление христианского милосердия настолько потрясает Вальжана, что он решительно становится на стезю добродетели. Став мэром города и состоятельным человеком, Вальжан добровольно отказывается от житейского благополучия и делается великим мучеником идеи человечности.

В «Отверженных» изображено много жертв капиталистической среды. Например, Фантина, работница, сделавшаяся проституткой. Она постепенно скатывается к самым низам общества, толкаемая на это социальной средой. Перед смертью же она морально возрождается.

В этом романе друг другу противопоставлены два образа, олицетворяющие два принципа: с одной стороны — Жан Вальжан, бывший каторжник, превращающийся в идеального человека, который хочет восстановить милосердие и в соответствии с этим переделать общество, а с другой — полицейский Жавер, неустанно преследующий Вальжана. Жавер является олицетворением официального, бесчеловечного закона капиталистического «порядка», контрастирующего с выдвигаемым Гюго идеалом человечности. Эти два лица постоянно сталкиваются друг с другом, но и в этих столкновениях проявляется скрытая под суровой оболочкой столь разных людей общая им черта мягкой человечности.

Гюго любит создавать параллельные ситуации, и если на баррикадах 1832 года Жан Вальжан спасает полицейского, попавшего в руки восставших, то Жавер спасает Вальжана, захваченного блюстителями порядка.

Интерес и симпатии Гюго к униженным и оскорбленным никогда не ослабевали, но он все больше и больше изображает своих героев как некое олицетворение всех человеческих добродетелей. Так, например, в романе «Труженики моря» («*Les travailleurs de la mer*», 1866) описывается жизнь моряков. Пролетарий Жиллиат выступает здесь в роли высоконравственного проповедника всеобщего равенства и братства.

Теплой и трогательной любовью к эксплуатируемым проникнут также роман Гюго «Человек, который смеется» (1869). В нем рассказана история Гуинплена, мальчика-аристократа, украденного нищими и искалеченного ими так, что лицо его превращается в ужасающую смеющуюся маску. Взрослым он возвращается в аристократическое общество. В палате лордов он выступает в защиту угнетаемых низов. И когда достойные джентльмены начинают издеваться над ним за это «сентиментальничанье», тогда свершается чудо: застывшая маска смеха на его лице уступает место угрожающе серьезному выражению.

Самый типичный роман для позднего периода его творчества это «Девяносто третий год». Он вышел в свет в 1873 году, через два года после Парижской коммуны.

«Девяносто третий год», как и прежние вещи Гюго, насыщен идеями примирения. Гюго окончательно отходит от бунтарства раннего своего творчества. Он проповедует не республику революционного террора, а республику милосердия.

В основе «Девяносто третьего года» лежит эпизод из эпохи Первой французской революции, причем Гюго интересуется главным образом этическая сторона этой революции. Он изображает помещика, маркиза Лантенака, и рисует вандейское восстание. Дворянину Лантенаку противопоставляется республиканец Говен. Внимание Гюго заострено не столько на политической борьбе вандейцев и революционеров, сколько на конфликте между Говеном, олицетворяющим республику милосердия, и Симурденом, бывшим священником, якобинским комиссаром, представителем революционного Конвента. Столкновение этих двух тенденций — излюбленная тема Гюго, но не случайно оно получило наиболее яркое свое выражение именно в романе, написанном после опыта Парижской коммуны.

В чем проявляется милосердие Говена? Прежде всего он должен был бы наказать вождя вандейского восстания — маркиза де Лантенака. Но когда Лантенак во время битвы, рискуя жизнью, выносит детей из горящей башни, Говен смягчается и прощает врагу революции его преступления против республики.

За измену революции — освобождение Лантенака — Симурден, этот меч революции, изображаемый Гюго в виде ярого фанатика (кстати, он был когда-то учителем Говена), карает Говена. Он присуждает его к смертной казни. И ночью в тюрьме, перед казнью, между бывшими соратниками, теперешними врагами, Симурденом и Говеном, происходит разговор, в котором каждый защищает свои догматы — догмат революционного террора и догмат милосердия.

Говен казнен. Симурден исполнил долг революционера, но пережить казнь ученика не в состоянии и кончает самоубийством.

Гюго проделал на своем длинном творческом пути чрезвычайно сложную эволюцию. Он с головокружительной быстротой менял позиции и отличался чрезвычайной политической неустойчивостью. Например, в 40-е годы, в эпоху господства финансовой олигархии, Гюго был в дружеских отношениях с Луи Филиппом и поддерживал буржуазную монархию. В 1848 году Гюго — республиканец. После переворота 2 декабря 1851 года и вступления на престол Наполеона III он резко выступает против него, эмигрирует и подвергается постоянным преследованиям со стороны правительства Второй империи. Он пишет известный публицистический памфлет «Наполеон Малый» (1852).

Характерны для Гюго его выступления против смертной казни. У него имеются два рассказа на эту тему: «Последний день осужденного» (1829) и «Клод Ге» (1834), в которых он проповедует свои излюбленные идеи о том, что человек становится преступником не потому, что он плох, а вследствие определенного стечения обстоятельств.

К концу жизни Гюго призывает к отказу от всякой борьбы. Он возвращается на родину в 1870 году, после падения Наполеона III и установления Третьей республики. По отношению к Парижской коммуне он был «нейтральным», то есть не был согласен с коммунарами, но когда их стали преследовать, он, из гуманистических побуждений, выступал на их защиту.

Виктор Гюго умер в 1885 году, в тот период, когда наступили сумерки буржуазной демократии. Но он этого не видел. Он считал, что его партия — «партия будущего», причем ясного содержания он в это будущее не вкладывал.

После смерти Гюго началась жаркая полемика между критиками: марксистами, с одной стороны, и представителями буржуазного литературоведения — с другой, по поводу творчества Гюго. В ней принял участие среди прочих также и крупнейший представитель тогдашней марксистской критики во Франции, вождь левого крыла революционного рабочего движения Поль Лафарг, выступивший с рядом статей против Гюго. Особенно известна его «Легенда о Викторе Гюго». В ней он характеризует поэта следующим образом: «Гюго был похож, — говорит он, — на подсолнечник, который по своей природе неизбежно тянется к солнцу». Политические шатания Гюго Лафарг объясняет его буржуазной сущностью. «Как настоящий карьерист в буржуазном смысле этого слова, он умел приспособляться ко всем обстоятельствам и служить всякому мнению и всякой власти, появлявшейся на горизонте... Пылкая свобода Гюго была кроткой клячей, которую он ставил в конюшню всех правительств». Лафарг видит в Гюго олицетворение либеральной фальши, служащей для обмана угнетенных классов. «Он был единственным романтиком, который придал стихотворную форму шарлатанским фразам буржуазии о человеколюбии и либерализме».

Но к критике Лафарга, несмотря на все ее достоинства, надо подходить с осторожностью; не нужно забывать, что Лафарг до конца своей жизни не освободился полностью от некоторых прудонистских взглядов. Поэтому в его оценке Виктора Гюго, несмотря на некоторую долю истины, все же есть и преувеличения, отчасти объясняющиеся накаленностью атмосферы, в которой развивалась полемика вокруг поэта.

Чернышевский тоже писал о Гюго, причем защищал едва ли не противоположную Лафаргу точку зрения. Политические метаморфозы Гюго Чернышевский объяснял не «карьеризмом» и «шарлатанством», а «чистосердечием», с которым Гюго «сочувствовал всему хорошему», — чистосердечием добросовестно заблуждающегося либерала-путаника, искренно убежденного в безусловной верности своих идеалов. Чернышевский в известном смысле ближе к истине, чем Лафарг.

Маркс в «Восемнадцатом брюмера» дает ключ к правильному пониманию творчества Гюго. Он пишет: «Было бы, однако, ограниченностью думать, будто мелкая буржуазия сознательно стремится отстоять эгоистический классовый интерес. Наоборот, она полагает, что частные условия ее освобождения — вместе с тем общие условия, при которых единственно может быть спасено современное общество и устранена классовая борьба. Точно так же не следует думать, что все демократические представители — *shopkeepers* (лавочники или поклонники лавочников). По своему образованию и индивидуальному положению они могут быть далеки от лавочников, как небо от земли. Их делает представителями мелкой буржуазии то, что их мысль не выходит за пределы жизненной обстановки мелкой буржуазии, что они поэтому теоретически приходят к тем же задачам и решениям, к которым мелкий буржуа приходит практически, благодаря своим материальным интересам и своему общественному положению. Таково вообще отношение между политическими и литературными представителями класса и классом, который они представляют». ³² Вот это своеобразие формирования идеологии мелкобуржуазной демократии не было принято во внимание Лафаргом при его характеристике Гюго.

Кроме Гюго, из французских романтиков 30—40-х годов необходимо назвать еще двух писателей, относящихся к так называемой «галантной богеме», по определению Жерара де Нерваля, — это тот же Нерваль и Теофиль Готье. Оба они, не удовлетворенные буржуазной действительностью в эпоху Июльской монархии, относятся в то же время отрицательно и к революционной оппозиции; оба они стараются держаться вдали от социально-политической борьбы и ищут пристанища в теории «искусство для искусства».

Жерар де Нерваль (1808—1855), заклятый враг мещанства, был вместе с тем очень далек от пролетариата и его чаяний, несмотря на то, что во время Июльской революции он призывал польский, немецкий и итальянский народы восстать и сбросить своих поработителей. Любимые темы его в последующий период — «галантная богема».

Сборник его стихов «Жизнь и мечты» (1855), как и другие его произведения, по своему содержанию довольно однообразен; центральным сюжетом его является романтическая любовь к незнакомке.

В истории литературы Жерар де Нерваль известен своей дружбой с Гейне (он переводил Шиллера, Гёте, Гейне и других немецких поэтов); его творчество находилось под влиянием немецкого романтизма и овеяно мистицизмом и спиритуализмом.

Начатая им идеализация «галантной богемы» и эстетический протест против финансовой олигархии получают одновременно свое развитие у Теофиля Готье, в его теории «искусство для искусства».

Теофиль Готье (Gautier, 1811—1872) был чрезвычайно плодовитым писателем (он оставил более шестидесяти книг); в ранний период своего творчества он, как и Жерар де Нерваль, примыкал к Виктору Гюго, в частности принимал участие в шумных выступлениях романтиков в защиту «Эрнани». Первые сборники стихов Готье — «Poésies» (1830), «Альбертус» (1833), «Комедия смерти» (1838) и романы «Мадемуазель Мопэн» (1835) и «Фортунио» (1838) вращаются вокруг любовных мотивов в экзотической и фантастической обстановке. Готье слагает гимны красоте и требует от поэта аполитичности, отказа от общепризнанных нравственных и эстетических канонов.

Теофиль Готье ненавидит буржуа, но не менее ненавидит он и социалистов: как те, так и другие, по его мнению, неспособны к возвышенному художественному творчеству. Сюжеты для своих произведений он черпает из жизни театральной и литературной богемы, из эпохи средних веков, из быта народов Востока. Его лозунг: содержание в искусстве — ничто, а форма — все. Он пишет: «Я всю жизнь интересовался только формой флакона, а не его содержанием»; он ставит искусство выше жизни. «Все проходит, — пишет он в одном стихотворении, — вечно только искусство. Умирают даже боги. Стихи же — неприкосновенны, они крепче меди».

Уже в ранних своих произведениях Готье стремился к словесной живописи и особенно интересовался способами пластического изображения, что было несвойственно романтикам того времени. Эти черты его творчества усиливаются в дальнейшем и делают его одним из основоположников парнасской школы (сборник «Эмали и камни», 1856).

ДЮМА-ОТЕЦ. ЭЖЕН СЮ. ЭЖЕН СКРИБ

Отчасти к романтическому движению, возглавлявшемуся Виктором Гюго, отчасти к специфической буржуазной литературе Июльской монархии во Франции относятся такие чрезвычайно популярные в 1830—1840-х годах писатели, как Дюма-отец, Эжен Сю, Поль де Кок и Эжен Скриб. Из них ближе всего к романтикам стоял Александр Дюма-отец (Dumas-père, 1802—1870). Как почти все крупные французские писатели того времени, он в эпоху Реставрации переселяется в Париж, чтобы составить себе карьеру на литературном поприще. Сын республиканского генерала и дочери трактирщика, Дюма служил

сперва в Париже, куда он переехал в 1823 году, мелким канцеляристом, но вскоре целиком отдался литературной деятельности. После ряда более или менее удачных выступлений в печати он написал первую свою крупную романтическую драму «Генрих III и его двор» (1829), которая была поставлена годом раньше «Эрнани» В. Гюго. Из последовавших затем также исторических драм («Карл VII среди своих вассалов», 1831, «Кин», 1836, и др.) самая значительная — «Антони» (1831). «Опять средневековые? — спрашивают поэта Евгения в четвертом действии. — Но почему не взять сюжет из среды нашего современного общества?» И поэт отвечает, что задачей драмы является изображение сильных страстей, а их можно найти в истории, и в истории современная публика их охотно признает. «Но если мы попробуем в среде нашего современного общества, под нашим неуклюжим и куцым фраком, показать обнаженным сердце человеческое, его не узнают». Трагический конфликт драмы вытекает из столкновения с прозой современного общества романтических страстей Антони и Адели, причем все симпатии автора на стороне романтических героев. Какая-нибудь великосветская дама, свято соблюдающая правила хорошего тона, может иметь хоть десяток любовников, «истинная» же любовь Антони и Адели приводит их к гибельному концу, в котором виновато все то же общество.

В драмах Дюма-отца та же идеализация докапиталистических патриархальных отношений, как и у других французских романтиков того времени. Но после 1833 года он переходит к повествовательному жанру и с неслыханной в мировой литературе плодovitостью выпускает 257 томов романов, мемуаров и описаний путешествий (помимо 25 драм). Такая плодovitость (Дюма опубликовывал иногда до 50 романов в год) объясняется, с одной стороны, необыкновенной легкостью, с которой творил автор, а с другой стороны, наличием у него ряда сотрудников, работавших по указываемому им плану.

Из этих сотен романов-фельетонов, огромное большинство которых давным-давно забыто, можно отметить два, доставивших Дюма огромную популярность: 1) «Три мушкетера» («Les trois mousquetaires», 1844) с двумя продолжениями («Двадцать лет спустя», 1845, и «Еще десять лет спустя или виконт де Бражелон», 1848—1850) и 2) «Граф Монте Кристо» (1844—1845). «Три мушкетера» задуманы как широкая культурно-историческая картина Франции эпохи Ришелье. Как в своих драмах, так и в своих романах Дюма умело использует сборники хроник и мемуаров, изданные незадолго до того Гизо и другими историками. Но, несмотря на изобилие деталей, строгое соблюдение местного колорита, настоящей картины эпохи мы не имеем, есть лишь суетливая «игра в историю», главное же — нагромождение

всяких интриг и интрижек, чтобы заинтересовать читателя. Эта лжеисторичность и мелодраматизм видны в характеристике как д'Артаньяна, так и трех мушкетеров с их малосодержательной по существу жизнью, расцвеченной чисто внешне всякими побойками, дуэлями, необыкновенными авантюрами и т. д.

«Граф Монте Кристо» относится уже к современности: двенадцатилетний юноша в 1815 году, когда перед ним открывается безоблачное существование, попадает незаслуженно в тюрьму; его выпускают в 1829 году. Он многому научился в заточении. Он становится сказочно богатым и использует свое богатство и свой выдающийся ум, чтобы мстить и награждать, но больше мстить. Как в этих, так и в других романах Дюма мы не найдем возвышенного лиризма и моральной патетики романтиков; Дюма увлекает читателя искусным разворачиванием действия и постепенным усложнением его. Он, как и прочие современные ему авторы романов-фельетонов, обладает огромным пристрастием к внешним эффектам и прекрасно владеет техникой детективного романа; он обычно разбивает свои произведения на небольшие главы, причем конец каждой из них, разрешая один эпизод, служит завязкой для следующего. Эта занимательность фабулы, сложность интриги, остроумный диалог и лаконизм описаний и характеристик сделали Дюма одним из любимейших авторов «развлекательной литературы» XIX века. «Граф Монте Кристо» написан под определенным влиянием романов Эжена Сю (Sue, 1804—1857), пользовавшегося в то время в европейской литературе не меньшей популярностью, чем Дюма. Сю издал в 1840-х годах десятитомный роман «Тайны Парижа» («Mystères de Paris», 1842—1843) и четырехтомный — «Агасфер» («Le juif errant», 1844—1845). Но в то время как Дюма-отец принадлежал к консервативным кругам, Сю относился уже к лагерю оппозиции против Июльской монархии и был одним из главнейших представителей либерально-филантропического, социального романа 1840-х годов, в котором особенно сказывались идеи утопического социализма того времени. В «Тайнах Парижа» Сю затрагивает проблемы пауперизации пролетариата, народного образования, детских приютов, судебного производства, проституции, алкоголизма, жилищного вопроса и т. д. В «Агасфере» в центре внимания стоит борьба с иезуитами, но продолжается и трактовка социальных проблем.

В «Святом семействе» (1845) Маркс и Энгельс подробно анализируют «Парижские тайны» и подвергают их резкой критике, показывая филистерскую ограниченность Сю при разрешении им социальных вопросов; они пишут, что Сю «действительных людей» превращает в «абстрактные точки зрения». Его романы так же, как и романы Дюма, разбиты на маленькие главы, так же отличаются запутанной интригой, изобилуют поле-

мическими отступлениями и примечаниями политического и дидактически-морализирующего характера. Сю тоже относится к буржуазным писателям перехода от романтизма к реализму.

Настоящими кумирами мещанского ценителя «развлекательной литературы», господствовавшей в эпоху Июльской монархии, были Поль де Кок (Paul de Kock, 1793—1871) и Эжен Скриб (Scribe, 1791—1861). Первый также писал романы-фельетоны (лучшие из них «Мой сосед Раймонд», «Жоржетта», «Густав» и др.). Подражая эротической литературе XVIII века, Поль де Кок изображает преимущественно любовные похождения гризеток, присяжных обольстителей, сластолюбивых старичков и т. д. Не обладая большим художественным талантом, он все же умел создать запутанную интригу и поднести ее в увлекательной форме. Белинский очень метко характеризует его: «Мир Поль де Кока — это мир гризеток, солдат, поселян, среднего городского класса; его сцена — это бульвар, публичный сад, трактир, кофейная средней руки, иногда кабак, комната швеи, бедная квартира честного ремесленника. Он редко заглядывает в салоны, а если иногда и заглядывает, то не для чего другого, как для показания к ним полного своего презрения. Это французский Теньер литературы. Он не поэт, не художник, но талантливый рассказчик, даровитый сказочник. Не обладая даром творчества, он обладает способностью вымысла и изобретения, умеет завязать и развязать историю, и хотя написал их бездну, но ни в одной не повторил себя».

Скриб же был чрезвычайно популярным автором комедий. Он написал их 76 томов. В них воспеваются богатство и буржуазные добродетели и бичуются пороки вроде расточительности и страсти к игре. В сущности говоря, пьесы Скриба лишь сюжетно связаны иногда с романтизмом, по существу же они граничат сплошь и рядом с легким водевилем. Именно Скриб в течение полувеков наводнил французскую (а отчасти и европейскую) сцену своими вещами, потрафляя буржуа. Он находил, что для хорошей пьесы не нужны ни идейное содержание, ни поэтическая форма. Важно лишь правильно ее «построить», умело подать интригу и обеспечить надлежащую сценичность. Самое существенное — техника, чисто формальная сторона. Заботится он главным образом о том, чтобы ладно пригнать составные части комедии друг к другу, дать нарастание действия и гладкую развязку. По существу же, если отбросить это хитро-сплетение интриг, перед нами предстанет убогая проповедь философии «здравого смысла». Все эти биржевые дельцы, военные, баронессы и наивные барышни, как манекеныдвигающиеся по указке автора, в конце концов выражают самые плоские идеалы буржуазии — стремление к успеху, к наживе, приправленное

моральным соусом; все эти блага житейские: хорошее приданое, богатое наследство — даруются не так себе, а в награду за буржуазные добродетели.

Но в то время, когда господствующая буржуазия Июльской монархии обоготворяла Скриба, против этой плоской «прозы жизни» восставали не только романтики, искавшие сильных страстей и идеализировавшие отщепенцев общества, не только революционные поэты из ремесленников и рабочих, — главный удар ей нанесло творчество величайшего реалиста французской буржуазной литературы, Бальзака. Он как анатом рассекал ткани буржуазного общества, обнажая его противоречия и выставляя всенародно отвратительные стороны его — стороны, на которые одни писатели умышленно закрывали глаза, а другие старались их сгладить и смягчить.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Началом романтического движения в Англии, — если исключить ранний, «готический» романтизм, — принято обычно считать выход в свет в 1798 году «Лирических баллад» Вордсворта и Кольриджа. Действительно, эта книга, и особенно введение ко второму ее изданию (1800), представляет собой открытый отказ от предшествующих литературных направлений и формулирует основные теоретические положения нового направления. Но при этом забывают, что названное введение является своего рода манифестом уже сложившегося консервативного романтизма, направленного против идей Великой буржуазной французской революции и их влияния в Англии. Революционный же английский романтизм начала 1790-х годов, в значительной степени еще связанный с идеями эпохи Просвещения, начинается гораздо раньше: истоки его — именно то идейное движение радикального меньшинства английской буржуазии, которое усилилось в связи с событиями во Франции.

ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И АНГЛИЙСКИЕ РОМАНТИКИ

Французская революция дала английской буржуазии повод для того, чтобы с помощью континентальных реакционных монархий подорвать морскую торговлю Франции и свести на-нет притязания французов на соперничество с Англией на море. Это обстоятельство было одной из основных причин выступления английской буржуазии против Французской революции.

Другой причиной этой борьбы было отвращение, внушаемое английской буржуазии методами Великой французской революции: полный отказ ее от старых форм правления, установление революционного террора и т. п.

Как известно, английская буржуазия еще в 1688 году заключила компромисс с аристократией и отказалась от революционных методов борьбы. «Впрочем, — говорит Энгельс в введении к брошюре «Развитие социализма от утопии к науке», — среди буржуазии было все же прогрессивное меньшинство, — люди, интересы которых не особенно выигрывали от компромисса. Это меньшинство, состоящее главным образом из менее зажиточной буржуазии, относилось с симпатией к революции, но в парламенте оно было бессильно».³³

В связи с событиями во Франции, социально-политические вопросы выдвигаются на первое место и в Англии. Когда в 1789 году во Франции вспыхнула революция, ее, как и борьбу североамериканцев за независимость, горячо приветствовала английская демократическая интеллигенция, то самое «прогрессивное меньшинство», о котором говорит Энгельс.

Руководитель этого движения, доктор Прайс, произнес речь в «Обществе в память революции в Великобритании», существовавшем с 1688 года. В этой речи он порицает национальные предрассудки и радуется «всякой победе свободы и справедливости над самовластием». Он прочел адрес, в котором поздравлял французское Национальное собрание «с революцией в этой стране и с открывающейся перед двумя первыми державами мира перспективой совместного пользования благами гражданской свободы и свободы совести». Названное общество требовало, во-первых, свободы печати, во-вторых — права применять насилие в случае необходимости, и в-третьих — права избрания собственных правителей.

Таким образом меньшинство английской буржуазии, под непосредственным влиянием Великой буржуазной французской революции, выдвигает довольно радикальные требования, вынудившие старых либералов также настаивать на целом ряде реформ. Правда, до якобинства они никогда не доходили, ограничиваясь лозунгами умеренных жирондистов.

Тем не менее, даже против этих требований счел нужным выступить защитник английской реакции Эдмунд Бэрк (1729—1797), который в своей книге «Размышление о Французской революции» (1790) рассматривает эту революцию как нарушение богом установленного порядка. Книга Бэрка послужила сигналом к выступлению антиреволюционных, консервативных сил не только в Англии, но и в других европейских странах. Развернулась резкая полемика между представителями реакции и сторонниками революции. Против «Размышлений» выступил самый

пламенный публицист Англии, Томас Пэн (1737—1809), один из участников революции в Америке и горячий защитник принципов Первой французской революции. В то время как Бэрк считает государство «живым организмом», одухотворенным мистическими силами и освященным религией, Пэн в своих «Правах человека» (1791—1792) защищает теорию естественного права, опираясь на «Общественный договор» Руссо.

Итак, период конца XVIII столетия характеризуется в Англии большим оживлением общественной жизни, главным образом разночинных групп, из среды которых выходили писатели радикального романтизма в литературе. Они сближались с ремесленниками и рабочими, не имевшими тогда еще своей самостоятельной организации, и в начале 90-х годов в главных городах Англии возникает ряд обществ и клубов, в политическую программу которых входят преимущественно парламентские реформы. Самой радикальной и наилучшей организацией 90-х годов было несомненно «Лондонское корреспондентское общество». Оно было основано в 1792 году шотландским сапожником Томасом Гарди; членами его состояли купцы, радикальные интеллигенты, ремесленники и т. п. Это общество представляло собой своего рода радикальную партию. Оно имело филиалы в крупнейших центрах страны, а в самом Лондоне насчитывало около тридцати тысяч членов.

Самым видным представителем этого общества был упомянутый выше публицист Томас Пэн. Далее следует указать на поэта и художника Вильяма Блэка, журналиста и драматурга Томаса Голькрофта и, наконец, на Вильяма Годвина. Своего высшего расцвета это движение достигло в 1794 году во время диктатуры якобинцев во Франции, когда в годовщину революции оркестр играл «Ca ira», «Марсельезу», «Карманьолу» и провозглашались тосты за «права человечества». После этого начались преследования, аресты и ссылки. Настало время, когда реакционная Англия приступила к организации знаменитых антиякобинских войн.

Эта война началась и на литературном фронте. В 1797 году доверенное лицо реакционного министра Питта-младшего, Джордж Каннинг, основал известный журнал «Антиякобинец», резко нападавший в своих статьях, сатирических поэмах и пародиях на якобинство, и особенно на Годвина и его сторонников.

Писатели и теоретики «Корреспондентского общества» в своих требованиях шли дальше парламентских реформ. Особенного внимания среди них заслуживает Вильям Годвин (Godwin, 1756—1836). Годвин воспитывался на философии английского и французского просвещения и материализма и придерживался самых левых взглядов среди своих товарищей. Он утверждал, что человек становится тем, чем его делают природа, политическое и

социальное окружение. Друг Годвина Голькрофт пишет: «Люди не делаются тем, чему их предназначила природа, но тем, что из них делает общество».

Беда этих писателей заключалась в том, что они не были политически действенными людьми, они были беспомощны, и эту беспомощность полностью отражает их проповедь непротивленчества.

Сочинение Годвина «Политическая справедливость» (1793), по существу, представляет собою программу английских ранних радикальных романтиков. В этой книге ясно видно влияние французских просветителей, Руссо и революции. Годвин решительно выступает не только против аристократии, но и против буржуазного неравенства и насилия. Этому буржуазному неравенству и насилию он противопоставляет общественные идеалы, основанные на безграничной свободе личности, чувства, труда и мысли. Но, будучи непротивленцем, Годвин считал, что эти идеалы могут быть осуществлены мирным путем, в результате распространения просвещения и конечного торжества разума. Следовательно, задача просвещенных людей — устранить религиозные и политические предрассудки, мешающие прогрессу. Годвин не признает врожденных идей. Он говорит, что все люди рождаются одинаковыми и только воспитание и среда делают их различными. Отсюда задача воспитания, задача просвещения — всемерно содействовать развитию личности.

Что же мешает этому развитию? Прежде всего — религия. Годвин требует, чтобы воспитание велось согласно программе левого буржуазного просвещения. Но самое главное — это устранить основное зло, мешающее перевоспитанию человечества, именно правительство. Руссо и просветители-индивидуалисты XVIII века тоже выступали против этого зла, но они хотели превратить его в добро, хотели установить новое правительство, лишенное недостатков старого. Годвин же против всякой власти. Если Руссо в «Общественном договоре» стоял за железную, обязательную для всех дисциплину, за сильную власть, то Годвин отрицает подобный социальный договор. Он пишет: «Я должен упражнять мои таланты для блага других, но это упражнение должно быть плодом моих собственных убеждений. Никто не имеет права заставить меня это делать». Годвин выступает также и против сковывающего личность брака. Он стремится к «идеальной общине», к которой в конце концов приведет торжество разума.

Личность Годвина занимает чрезвычайно важное место не только в общественной мысли в Англии, но и в истории литературы: первые социальные романы в английской литературе созданы им; он брал героями своих произведений представителей «четвертого сословия», самых низов общества. Лучшие романы

Годвина — «Калеб Вильямс» (1794) и «Флитвуд» (1805). В «Калебе Вильямсе» сюжетом служит убийство сквайром Фальклендом соседнего помещика Тирреля, погубившего девушку, Эмилию Мальвиль. Для того чтобы скрыть следы преступления и отвести от себя подозрение, Фалькленд подводит под виселицу двух ни в чем не повинных людей. Секретарь сквайра, Калеб, убежден в виновности своего господина, но последний держит его под угрозой; тогда Калеб бежит от него, за воровство попадает в тюрьму, а затем присоединяется к группе бродяг и скитается по Англии. И вот, Калеб всюду и везде видит лишь несправедливость и насилие. Годвин вкладывает в уста Калеба гневные речи против общественного строя Англии того времени, пользуясь также случаем, чтобы изобразить ужасающее положение английского крестьянства, эксплуатируемого помещиками.

В «Флитвуде» один из героев попадает на Лионскую шелковую фабрику, и Годвин подробно описывает всю тяжесть эксплуатации пролетариата, особенно детей. Само собой понятно, что подобные же явления имели место не только во Франции, но и в Англии.

Большой интерес представляет также творчество писательницы той эпохи — Мэри Вольстонкрафт (1759—1797), жены и единомышленницы Годвина. Мэри Вольстонкрафт — первая поборница женских прав в Англии. Она была очевидицей событий Первой французской революции и под влиянием полученных впечатлений выступила в своей книге «Защита прав женщин» (1792) за раскрепощение женщины, за материальную независимость ее от мужчины, за товарищеские отношения между полами, за совместное воспитание мальчиков и девочек и т. п. В другой книге, «Защита прав человека» (1793), она защищает Французскую революцию от нападок реакционера Бэрка.

Таким образом, уже в 1792 году Мэри Вольстонкрафт выставляет исключительно радикальные требования, значительно более серьезные, чем требования Жорж Занд, которая впоследствии ставила во главу угла личную свободу женщины. Вольстонкрафт уже тогда нащупала основные причины неправопорядка женщин и указывала на социальные стороны этого вопроса.

Мэри Вольстонкрафт написала также ряд социальных повестей из жизни женщин, в которых она рисует страдания женщины-рабыни и указывает пути ее освобождения через общественную деятельность. В этих романах слишком много риторики и повторений, но они отличаются пламенной страстью и пафосом проповеди наиболее революционных для того времени убеждений.

Годвин не был осужден и выслан, как его товарищи, по «Лондонскому корреспондентскому обществу». Премьер-министр Питт считал его совершенно безопасным человеком. Он написал, например, на полях главного сочинения Годвина «Политическая справедливость», что «книга, стоящая три гинеи, не может причинить много вреда среди тех, у кого нет и трех шиллингов». В связи с дальнейшим развитием событий во Франции и наступлением жестокой реакции в Англии Годвин все больше и больше замыкается в себе; все свои надежды он возлагает на Наполеона (до того как тот принял императорский титул) и утешает себя мыслью, что этот «возвещающий счастье и благодетельный гений», «не нарушая принципов Французской революции», ослабит их «нездоровое влияние», сохранив в то же время все великие «тезисы» ее доктрины. Эти высказывания свидетельствуют о том, что после крушения якобинской диктатуры Годвин становится более умеренным.

Идеи Годвина легли в основу ранней деятельности целого ряда английских романтиков так называемой «озерной школы». Следует отметить, что этот термин условен, так как на самом деле никакой «озерной школы» в английской литературе не существовало. Дело в том, что этот период буржуазные литературоведы выделяют по чисто биографическому признаку, объединяя в нем трех поэтов: Кольриджа, Вордсворта и Соути. Все они жили в течение некоторого времени в местности, богатой озерами, что и послужило поводом для создания обозначения «озерная школа».

Самый крупный из этих поэтов-романтиков — Вильям Вордсворт (Wordsworth, 1770—1850), сын адвоката, служившего поверенным в делах у одного помещика. Он вырос в деревне; по окончании Кембриджского университета поселился в Лондоне. В 1791—1792 годах он посетил Францию и вернулся оттуда сторонником умеренных жирондистских идей, которые он горячо проповедывал. Вордсворт в это время примыкал к учению Годвина и считал лучшей формой правления республику, где интересы правительства совпадают с интересами народа. Тогда он был против всяких утопических планов:

И не в Утопии подземном царстве
Иль на забытом небом острове,
Но в самом мире том, в котором мы
Живем, отыщем мы в конце концов
Все счастье наше, — здесь или нигде.

Во время якобинского террора Вордсворт отходит от революции, окончательно разочаровавшись в ней. В трагедии «Контрабандисты» («The Borderers», 1795—1796), являющейся подражанием «Разбойникам» Шиллера, он изобразил «беспокойных»

людей и в образе Освальда хотел довести до крайних выводов идеи Годвина и тем самым доказать их несостоятельность. Он обращается к «чистой» поэзии («Вечерняя прогулка», 1793, «Описательные очерки», 1793, и др.), выступает против промышленного переворота, который, по его мнению, уничтожает все социально-экономические основы общества. Излюбленным героем стихов Вордсворта делается теперь свободный крестьянин. Описание крестьянского и мелкопоместного быта составляет основное содержание поэзии Вордсворта. Он считает нужным опроститься, снизойти до крестьянских нйзов и с особой любовью пользуется простым народным языком (написанные совместно с Кольриджем «Лирические баллады», 1798).

В предисловии ко второму изданию «Баллад» Вордсворт излагает свою теорию поэзии; что касается содержания ее, то он требует «случаев и положений из обыденной жизни»; брать их нужно «преимущественно из скромной и крестьянской жизни, ибо в этих слоях основные сердечные страсти находят наилучшую почву». Что же касается формы и языка, то Вордсворт пишет, что нужен «язык, которым в действительности пользуются люди», в особенности крестьяне, потому что последние «говорят на более простом и выразительном языке».

Вордсворт совершенно не понимал города. У него есть сонет «К Лондону», где этот мировой центр рассматривается, по существу, как спящая усадьба.

Поэт все время взывает к правительству, умоляет его спасти «опору» общества, свободного крестьянина, от разорения, которое наступает в процессе капитализации. У него очень много стихов из крестьянской жизни, например: «Благородный крестьянин», «Нас семеро», «Мальчик-идиот» и др. Вордсворт все время подчеркивает, что крестьянин во всех отношениях превосходит горожанина с его испорченностью и эгоизмом. В своей ненависти к технике он дошел до того, что отвергал железные дороги.

Вордсворт был крупнейшим мастером деревенского пейзажа в английской литературе. Течение жизни он измеряет сменой времен года, и творчество его заполнено деревенской тематикой. При описании переживаний человека Вордсворт опять-таки обращается к символам и аллегориям, взятым из деревенской природы. Очень характерен для его творчества сборник стихов «Книга экскурсий». Вордсворт оказал огромное влияние на «народническое движение» в английской литературе XIX века, вплоть до чартистских поэтов, у которых, особенно в правом крыле их, было немало «народнических» тенденций.

Кольридж и Соути также приветствовали Французскую революцию. В их биографиях много сходного: оба они были

бунтарями против аристократически-буржуазного общества, оба были исключены из университета за «неблагонадежные» мысли, оба занимались в провинции проповедью идей Великой буржуазной французской революции.

Роберт Соути (Southey, 1774—1843) под влиянием Великой французской революции написал революционную пьесу «Уот Тайлор» (написана в 1794, опубликована впервые в 1817 году). В этой пьесе из истории крестьянских восстаний XIV века Соути проповедует идеи равенства в духе учения Годвина. Эта вещь была издана много лет спустя без разрешения автора одним книготорговцем, хотевшим досадить поэту, который к тому времени отрекся от своих республиканских взглядов. Его эпическая поэма «Жанна д'Арк» (начата в 1793, опубликована в 1796 году) также построена на историческом сюжете, причем героиня, Орлеанская дева, выступает здесь как защитница идей революции. Соути окружает Жанну всем блеском средневековья и превращает ее в своеобразную Мэри Вольстонкрафт. Как известно, сюжет «Жанны д'Арк» был использован многими писателями, но в данном случае интересно то, что Соути обработал его в революционных целях. Жанна прежде всего разделяет идеи Руссо. Когда придворный богослов обращается к ней с вопросом, каково ее мнение о вере, она говорит:

Природа научила с юных лет
Меня религии... Мне виден бог
Во всем, что движется, страдает, есть.

Природа научить греху не может:
Природа — вся любовь, благоволение,
Вся — красота.

Таким образом, этот ответ похож на проповедь взглядов Руссо; об исторической истине Соути не беспокоится. А возлюбленный Жанны, Теодор, в следующих словах рисует будущую счастливую жизнь человечества:

В оковах гнет, и нету нищеты,
И с ней исчезли бедствия людей,
И добродетель верная хранит
Любви господство; превратится в рай
Земля, меж тем как мудрость обеспечит
Блаженство, что невежество сгубило.

И в заключительном действии драмы, при короновании короля Карла в Реймсе, Жанна умоляет его, чтобы он был не «тираном», а «отцом народа». Таким образом Соути использовал исторический сюжет для пропаганды идей Французской революции.

Соути, Кольридж и еще четыре энтузиаста хотели осуществить анархо-коммунистическую утопию Годвина — эмигриро-

вать с группой единомышленников в Америку и основать там общину под названием «Пантисократия», то есть господство и равенство всех. В этой колонии не должно было быть ни царей, ни попов, ни слуг. Ее инициаторы проповедывали общность имущества, свободу от всяких предрассудков, от всяких эгоистических стремлений. Но из этого предприятия ничего не вышло.

После падения якобинской диктатуры Кольридж и Соути написали совместно трагедию «Падение Робеспьера» (1794). Скоро они примирились с действительностью, стали яркими реакционерами и лишь иронически вспоминали о былом своем увлечении революцией. Соути написал еще множество баллад, главным образом на темы «кошмаров и ужасов», и ряд поэм, окрашенных восточной экзотикой. Эти произведения отличаются по большей части подражательным и компилятивным характером и оригинального художественного значения не имеют.

Самуэль Тэйлор Кольридж (Coleridge, 1772—1834) после своего юношеского увлечения революцией стал доверенным лицом консервативной партии, тори; бывший «красный республиканец» и атеист сделался ярким защитником трона и англиканской церкви. Этот «великолепный мечтатель», как его называют буржуазные историки литературы, находился под большим влиянием немецкого консервативного романтизма, увлекался теориями Канта и Шеллинга и написал ряд работ об эстетике романтизма чисто идеалистического и реакционного характера.

Впоследствии, когда он отказался от своих революционных убеждений, он так отзывался в своем журнале «Друг» о плане построения «Пантисократии»: «План столь же безобидный, сколь и экстравагантный, и он приносил пользу в том смысле, что вводил меня и, может быть, некоторых других с пути мятежа. Нас не затронули пятна и грязь, которые могли бы пристать к нам, если бы мы путешествовали с толпой менее одаренных воображением недовольных по темным аллеям и грязным тропинкам обычного фанатизма».

Кольридж интересен еще как критик и историк литературы. Кроме того он перевел на английский язык «Валленштейна» Шиллера.

Для характеристики Кольриджа того периода, когда он был уже консервативным романтиком, особенно важна одна из лучших его поэм, «Старый моряк» (1798). «Ужасов» здесь хватило бы на несколько томов, но все искупается удивительной музыкальностью языка и прекрасными реалистическими сценками, как и в другой очень известной его мистической поэме «Кристалль» («Christabel», 1797 и 1800, опубликована впервые в 1816 году).

ШЕЛЛИ

С идеями Годвина связано и творчество одного из крупнейших лириков английской и мировой литературы — Перси Биши Шелли (Shelley, 1792—1822). Шелли был интимным другом Байрона, и имена их обычно связываются.

Творчество Шелли, как и творчество Кольриджа и Соути, испытало на себе влияние событий Великой буржуазной французской революции. Он был лириком-гигантом, равного которому, — если не считать Гёте, Байрона и Гейне, — мы вряд ли найдем в западной литературе.

Шелли родился в симпатизировавшей вигам аристократической семье. С самых юных лет он восставал против сословных предрассудков и призывал к борьбе против тирании. В школе он протестует против рутины. Увлекался он главным образом античностью и сам писал латинские стихи. Но в то же время его интересуют естественные науки, особенно химия; он старается проникнуть в тайны природы, вскрыть движущие процессы развития общества и вселенной. В своих воспоминаниях о Шелли школьные товарищи его рассказывают, что войти в его комнату было небезопасно, так как вся она была заполнена химическими приборами и каждую минуту можно было ждать взрыва.

Но главной задачей своей Шелли ставил борьбу за освобождение человечества. В посвящении к поэме «Восстание Ислама» он вспоминает чаяния своей юности и говорит: «На заре его дней рассеялись облака, скрывавшие мир от взоров юности», в нем родились тогда «мечты о великих деяниях», он был окружен «отголосками мира страданий, где борются тираны с их врагами». «Я буду мудр, справедлив и свободен, если на это будут силы, ибо я устал глядеть, как себялюбивые и сильные тиранствуют, никем не останавливаемые». Служению угнетенным он и посвятил все свое творчество, всю свою жизнь.

Шелли окончил аристократический Итонский колледж, а в 1810 году поступил в Оксфордский университет, где, однако, занимался не по программе, а изучал материалистическую философию (Локка, Юма и др.) и литературу ранних романтиков. Вскоре его «библией» становится «Политическая справедливость» В. Годвина. В Оксфордском университете он пробыл менее года, так как вскоре был исключен оттуда за свою брошюру «Необходимость атеизма» (1811). В этой брошюре Шелли собрал все доводы философов-материалистов, английских и французских, в доказательство того, что бога не существует.

Еще один факт из биографии Шелли показывает ханжество правящих кругов тогдашней Англии. Шелли, уйдя из университета, женился на простой девушке, Гарриэт Уэстбрук, дочери

трактирщика. Это произвело в аристократических кругах и в семье поэта впечатление взорвавшейся бомбы. Но Шелли не считался ни с какими предрассудками ни в семейной жизни, ни в вопросах политики. Так, он смело пропагандировал независимость Ирландии и борьбе за нее посвятил два года жизни. Он пишет специальную брошюру на эту тему и «Воззвание к ирландскому народу», лично разъезжает по Ирландии, произносит с трибун горячие речи и призывает к восстанию против Англии.

Эта лихорадочная деятельность сочеталась у Шелли с совершенно утопическими мечтаниями, о чем свидетельствует хотя бы то, что он необычайно верил в чудодейственную силу слова и считал, что пламенная речь может освободить мир. Свои прокламации к ирландскому народу он складывал в бочки и бросал их в море, рассчитывая, что если они доплывут до берега и их вскроют, то люди, которым попадутся эти прокламации, немедленно перейдут на сторону революции. Когда же он, к великому своему сожалению, вынужден был убедиться, что пропаганда его не возымела желаемого действия, он всецело отдался литературе, чтобы через нее влиять на умы.

Надо сказать, что пропаганда революционного восстания велась Шелли как раз в самый разгар английской реакции, во время наполеоновских войн. Нужно было иметь большое мужество, чтобы тогда выступать с подобными идеями.

По мере крушения своих идеалов Шелли не то что примиряется с существующим строем, — нет, он до конца своей жизни был бунтовщиком, — но все больше и больше замыкается в свой внутренний мир, и творчество его делается все более абстрактным, аллегорическим. В жизни своей он становится настоящим аскетом. Мемуаристы рассказывают, что он питался исключительно растительной пищей и считал убийство даже насекомого — преступлением. В 1812 году Шелли вступает в переписку с Годвином, и если на школьной скамье Годвин был для него пророком, то теперь он делается его учителем, и с этого времени творчество Шелли все сильнее и сильнее проникается революционными идеями Годвина.

Восемнадцать лет Шелли пишет первое свое крупное произведение, поэму «Королева Маб» («Queen Mab»). Это, в сущности, изложенная в стихах доктрина Годвина. Здесь фея показывает поэту мир, где все продажно — и любовь, и дружба. Повелитель этого мира — капиталист, вершитель судеб своих марионеток — наемных рабов, которые выполняют унижительный труд как послушные винты мертвой машины, как бездушные колеса капиталистического производства.

Характеризуя эксплуатацию, Шелли ярко разоблачает

в своей поэме мир капиталистической наживы, в котором человеческие отношения превращаются в отношения капиталистические:

Продажно все; продажен свет небес,
Дары любви, что нам даны землей!
Все на публичном рынке продается.
И себялюбье может все купить,
Всему своим клеймом поставить цену.
Продажна и любовь; услада скорби
В мученья агонии превратилась.
И в полных отвращения объятьях
Своей корыстной красоты, дрожит
Преклонный возраст.

Наряду с этим в поэме Шелли выступают на первый план типичные для его дальнейшего творчества черты, именно — романтический пафос и грандиозные видения будущего счастливого общества, «золотого века». Как и все поэмы Шелли, «Королева Маб» отличается исключительным, ничем не поколебимым оптимизмом. Поэт не только убежден в окончательной победе разума, но уверен, что даже космическое развитие имеет своей целью благо человечества. Так, опираясь на теории Лапласа и Кондорсэ, он полагает, что чем перпендикулярнее устанавливается ось земли, тем ближе «золотой век», во время которого будут царствовать вечная свобода и любовь и прекратится всякое кровопролитие. Все способствует прогрессу, и его ничем не остановишь. Каждая более или менее значительная поэма Шелли, после показа борьбы добра и зла, после того как вскрыто разлагающее влияние тирании на человечество, завершается грандиозным апофеозом будущего прекрасного строя.

Романтический аллегоризм «Королевы Маб» заключается в том, что вся поэма состоит из диалога между душой спящей Манты и феи, открывающей ей судьбы мира. Это — обзор прошлой и настоящей истории человечества с пророчеством о предстоящей ему судьбе.

Шелли разошелся со своей первой женой и вступил в гражданский брак с дочерью Годвина — Мэри. Этот неслыханный в «респектабельных» английских кругах поступок обрушил на голову поэта целое море клеветы; его клеймили как человека безнравственного, объявили главой какой-то «сатанинской школы», и в конце концов лорд-канцлер лишил его (в 1817 году) права воспитывать своих детей, потому что, с точки зрения «добропорядочного» общества, нравственные качества поэта не давали необходимой гарантии того, что он привьет им обязательные для английского «общества» взгляды.

Шелли, как и Байрон, не выдержал этой травли и уехал из Англии в Швейцарию и Италию. С этого времени (1818) наступает самый продуктивный период его творчества. Живет он

главным образом в Италии, в тесном кругу друзей, первое место среди которых занимает Байрон.

Умер Шелли очень рано, всего двадцати девяти лет от роду. Погиб он трагически: во время поездки по морю лодка перевернулась, и он утонул. Труп его сожгли в лесу, в романтической обстановке, причем каким-то образом сердце поэта уцелело. Это обстоятельство было соответствующим образом использовано романтиками.

Герои Шелли — это титаны или мечтатели, идущие к людям с пламенной проповедью свободы и осуществляющие в идеальном мире царство духа. Орудие, которым они достигают своей цели — господства добра над злом, — это любовь к человечеству и к природе, с которой они сливаются. Но в отличие от героев Годвина они — люди действия. Шелли не сторонник непротivления, хотя во многих его поэмах подобные идеи и проскальзывают. В этом отношении в мировоззрении Шелли наблюдается известная двойственность.

Творчество Шелли — продукт демократической революции, но революционно-демократические идеалы, неосуществимые в тогдашней обстановке Англии, направляют поэта к метафизическим высотам вечной свободы и вечной красоты и вселяют в него уверенность в окончательной победе царства света над царством тьмы. Таким образом, борьба за равенство и свободу, в виду невозможности практического осуществления этих идеалов, превращается у Шелли в поединок между добром и злом, или, выражаясь его аллегориями, в поединок между Ормуздом и Ариманом, между змеей и орлом.

Как и Байрон, Шелли — романтик, он живет в мире мечты, но в отличие от Байрона он, как мы говорили, величайший оптимист в европейской литературе того времени. Сам он определяет разницу между своим творчеством и творчеством Байрона в поэме «Джулиан и Маддала» (1818), в беседе между песимистом, отрицающим любовь во имя личности (Байрон), и идеалистом-оптимистом, признающим добро во имя любви (Шелли).

Шелли не был исключительно последователем Годвина; он ориентировался и на идеи Бабефа, и влияние их явно видно в его творчестве. Кроме того в отличие от Годвина Шелли выступает против Наполеона, но Наполеон вызывает его негодование тем, что задушил демократическую революцию и стал новым тираном.

Шелли не восхищался слепо идеями Французской революции, а рассматривал ее как этап в истории обновления общества, и в этом опять-таки сказывается прогрессивность взглядов поэта. Его взоры всегда устремлены вперед. Он лучше понимал социальный вопрос, нежели его предшественники, о чем свидетельствует его четкое разделение общества на «привилегированные

классы» и на трудящихся, которым принадлежали все его симпатии. Кроме того, Шелли был всю свою жизнь атеистом, и в этом также одна из наиболее прогрессивных сторон его творчества.

Первая крупная поэма, написанная после «Королевы Маб», это «Аластор» (1816). В этой поэме Шелли воспевает поэта, которым овладевает дух уединения, приводящий его к гибели. «Аластор» интересен тем, что в нем Шелли дает изумительные по красоте и величественности, преисполненные пантеизма картины природы (например, горные пейзажи и песни «К лебедю» и «К ручью»).

Гораздо значительнее вторая его поэма, «Восстание Ислама» («The Revolt of Islam», 1819), названная первоначально (1817) «Лаон и Ситна». Она навеяна событиями Первой французской революции и крушением ее под ударами контрреволюции.

В этой поэме два героя: революционер Лаон и его сестра Ситна. Оба они — пламенные борцы за демократическую революцию, оба идут с проповедью к народу, призывая его низвергнуть тиранов и разбить цепи, в которых томится поработанный дух человечества. Для достижения этого Лаон поднимает на борьбу ислам, а Ситна — угнетенных женщин. Им удается пробудить в народе инстинкты любви и добра, сокрушить тиранию и установить царство свободы. Но затем наступает реакция, изгнанные тираны при помощи иноземных государств восстанавливают старые порядки, и Лаон и Ситна погибают на костре. И даже эту поэму Шелли завершает грандиозной панорамой светлого будущего, в котором нет тиранов и тюрем, войн и насилия.

В первой песне «Лаона и Ситны» Шелли аллегорически изображает борьбу духа зла и духа добра, причем добро олицетворяется в виде змеи (обратно библейскому преданию), а начало зла воплощено в орле, потому что орел, птица Юпитера, клевал печень Прометея, прикованного к кавказской скале. Эту борьбу Шелли превращает в вечную категорию общественного развития. Он говорит, что «всякий раз, когда вступают в борьбу змея и орел, основы мира дрожат».

В поэме «Розалинда и Елена» (1818) центральной фигурой также является революционер Лионель, восстающий против угнетения. Он отдает все свои силы делу освобождения народных масс, требует уничтожения тиранов и проповедует неминуемое торжество любви. Но и тут революция подавляется, и Лионель идет на смерть с неугасаемой верой в конечную победу свободы.

В одной из наиболее значительных своих поэм, в «Освобожденном Прометее» («Prometheus Unbound», 1819), Шелли достигает вершины своего революционного творчества. Это — литературная драма, апофеоз свободы и добра. В ней он использует легенду о Прометее, которая неоднократно обрабатывалась в мировой литературе.

Юпитер Шелли — дух зла, он — тиран и бог, который царствует над миром, держа его в страхе. В свое время жажда знаний побудила людей и их покровителя, титана Прометея, посадить Юпитера на трон, но Юпитер нарушил договоры, уничтожил свободу и приказал приковать Прометея к кавказской скале, далеко от его возлюбленной, Азии. Прометей зовет на помощь Демогоргона — духа вечных перемен и колебаний, сына Юпитера и морской богини, более сильного, чем отец, — чтобы он ниспроверг тирана. Геркулес освобождает Прометея, соединяющегося опять с Азией, и освобожденный мир ликует.

Первая и вторая песни «Прометея» проникнуты величайшим пафосом свободы. В них Шелли изображает муки Прометея и поет гимн будущему. Песни эти прекрасны как по глубокому, вложенному в них смыслу, так и в художественном отношении.

Следующая песнь посвящена победе Прометея над Юпитером. Он освобождается от цепей и соединяется со своей возлюбленной, с океанидой Азией, прекрасной дочерью Земли и Океана. Наступает конец борьбы и мученьям, и наступает царство гармонии. Любовь Азии и Прометея представляет собой аллегория союза свободного человечества с идеалом духовной красоты.

Очарование дивного лирического таланта Шелли проявляется там, где он описывает ликование природы, разделяющей радость Азии и Прометея, подобно тому как раньше весь космос горевал вместе с ними.

Этого же мастерства он достигает в поэмах «Принц Атанас» (незаконченная), «Эпипсихидион» (1821) и в элегии «Адонис» (1821), написанной на смерть его друга, также выдающегося романтического лирика, Джона Китса (1795—1821).

Шелли написал одну трагедию (у него много неоконченных драматических произведений) «Ченчи» («The Cenci», 1819). В ней он с шекспировской силой изображает преступную страсть старого графа Ченчи к своей дочери Беатриче. Жестокости и развращенности графа Шелли противопоставляет чистоту Беатриче, описывает муки ее в связи с решением убить отца и, наконец, казнь ее. Вся эта демоническая, очень благодарная для романтиков тема подана с громадной силой.

У Шелли также много прекрасных стихотворений. Из них следует отметить песни, призывающие к восстанию, к свержению тирании аристократов и правительства, и в первую очередь революционную — «Песнь к британцам». Приводим ее полностью.

ПЕСНЬ К БРИТАНЦАМ

Британцы, зачем вы волочите плуг
Для лордов, что в тесный замкнули вас круг?
Зачем вы готовите пышные платья
Тиранам, которые шлют вам проклятья?

Зачем бережете вы, жалко стена,
От первого дня до последнего дня,
Шершней беззастенчивых, пот ваш сосущих, —
Не пот ваш сосущих, а кровь вашу пьющих?

Зачем вы, о пчелы родимой страны,
Оружье и цепи готовить должны,
Чтоб шершни без жала, презревши заботы,
У вас отнимали добычу работы?

У вас есть достаток, досуг и покой,
Уют и сляньи с душой дорогой.
Что ж вы покупаете этой ценой,
Томленьем, и страхом, и мукой тройной?

Хлеба вы взрастили — другой их пожнет;
Богатство нашли вы — другой их возьмет;
Вы платья соткали — кому? — Для чужого.
Оружье сковали — для власти другого

Растите хлеба, — но не наглым глупцам;
Ищите богатства — не дерким лжецам;
И тките одежду, — на смерть паразиту;
И куйте оружие — себе на защиту.

Ну, прячьтесь в подвалы, отверженный род;
Вы строили замки — другой в них живет
Вы цепи трясете, что сами сковали.
Дрожите пред силою вашей же стали.

Берите-ка заступ, ну-ну, не робей,
Наметьте могилы, копайте скорей,
И, в саван одевшись, толпой бледнолицей,
Умрите, — вам Англия будет гробницей.

Для философии Шелли, для его пантеизма чрезвычайно характерны такие стихотворения, как «Облако», «Ода к жаворонку» и «Ода к западному ветру». В первом из них Шелли, рисуя меняющиеся очертания плывущего по небу облака, видит в этих постоянно новых образах одного и того же явления символ единства жизни и мироздания: «Изменяюсь, но вечно живу», — говорит облако.

В «Оде к западному ветру» рассказывается, как ветер будит жизнь на земле и, разбрасывая мертвые листья, разносит их по разным странам. «Ода к жаворонку» исполнена движения ввысь, света и жизнерадостности, и во всех этих вещах сквозит глубокое чувство природы.

После смерти Шелли осталось много незаконченных его работ, особенно по философии и эстетике. Эти наброски изобилуют противоречиями: проповедь активной борьбы сочетается подчас с идеями непротивления и жертвенной любви, и явно материалистические тенденции — с чистейшим идеализмом типа Платона и Беркли.

Но это не умаляет значения Шелли как одного из самых пламенных певцов свободы и революции начала XIX века. Его критика тирании, феодального и буржуазного общества, данная в прекраснейших поэтических произведениях, принесла свои плоды.

Влияние Шелли на историю европейской литературы исключительно велико. Интересно то, что двойственность его творчества позволяла ссылаться на него самым разнообразным писательским кругам. Своим предшественником его считали ревнители чистого искусства, например, прерафаэлиты. С другой стороны, у него много позаимствовала и революционная поэзия XIX века. И Гервег, и Фрейлиграт, и другие певцы-революционеры, в частности чартистские поэты 40-х годов, — все они с полным правом опирались на Шелли, отбрасывая, конечно, его аллегорическую утопичность. Очень заметно влияние Шелли проявилось и в движении голландских радикалов в 80-х годах.

Маркс и Энгельс чрезвычайно высоко ценили Шелли. Начиная со школьной скамьи, они увлекались его произведениями, и еще в конце 90-х годов Энгельс переводил его стихи для статьи Элеоноры Маркс.

Маркс, по словам дочери его Элеоноры, следующим образом характеризовал разницу между Шелли и Байроном: «Истинное различие между Байроном и Шелли заключается вот в чем: те, кто их понимает и любит, считают счастьем, что Байрон умер на тридцать шестом году своей жизни, так как он превратился бы в реакционного буржуа, останься он жить дольше; напротив, они сожалеют, что Шелли умер в двадцать девять лет, так как он был революционер с головы до пят, и всегда принадлежал бы к авангарду социализма». ²⁴

ВАЛЬТЕР СКОТТ И ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

Увлечение средневековьем в английской литературе началось еще задолго до Вальтера Скотта. Уже во второй половине XVIII века намечается реакция против рационалистического классицизма и реализма Просвещения, воскрешаются и идеализируются средневековые и скандинавские саги, кельтская и шотландская старина, готическая архитектура и т. п. Джемс Макферсон (1736—1796) поэмой о «Фингале» и «Песнями» Оссиана (1761), переведенными якобы с гaelьского языка, открывает этот период увлечения псевдоисторической поэзией. Томас Чаттертон (1752—1770), гениальный юноша, покончивший самоубийством из-за нужды, издает цикл баллад, принадлежавших будто бы перу средневекового монаха. Уже не фальсифицированным, а подлинным является сборник стари-

ных английских народных песен, изданный в 1765 году Томасом Перси (1729—1811); этот сборник вызвал в Европе повальное увлечение старинным народным творчеством. Собираaniem народных песен занимается и талантливейший певец шотландского крестьянства Роберт Бернс (1759—1796), высоко ценившийся Марксом и Энгельсом. Его стихи, воспевающие простого труженика-землера, открыли для широкой литературы мир шотландского крестьянина, позже, чем английский, втянутого в промышленный переворот.

Нужно указать, что это увлечение средневековьем характеризовалось не только воскрешением старинной народной поэзии, но и идеализацией рыцарства и феодальных отношений. Тут особенно усердствовали представители так называемого «готического» романа «кошмаров и ужасов». Основателем его был Горас Вальполь (1717—1797), и после его «Замка Отранто» (1764) «готические» романы посыпались, как из рога изобилия. В «Отранто» обитатели замка, в котором укрепился узурпатор Манфред, повергаются в ужас таинственными видениями: то гигантской руки, то такой же ноги, то шлема и меча отравленного князя Альфонса; в конце концов все эти атрибуты окружают дух убиенного, являющегося в громе и молнии и под оглушительный лязг оружия провозглашающего законным наследником владения своего племянника Теодора. Везде в действия людские вмешивается необъяснимое, ужасное; всюду подземные ходы, галереи, населенные привидениями, мрачные пещеры. Вальполь в своем романе сознательно выдвигал против «доморощенного разума» английских писателей XVIII века мистику и «духов». В формальном отношении он особо выделяет момент «напряженности», все время задает читателю загадки и разрешает их лишь после длинной цепи неожиданностей. Вальполь щедрой рукой черпал материал из рыцарских «героических» романов и пришелся весьма по вкусу антирационалистически настроенным слоям тогдашнего английского общества.

Линию Вальполя продолжала Клара Рив (Reeve, 1729—1807) своим романом «Старый английский барон» (1778); затем — Анна Редклиф (1764—1823), из книг которой наиболее популярной были «Тайны Удольфо» (1794). Анна Редклиф также описывает сверхъестественные явления, но ее вещи отличаются от вещей Вальполя тем, что в конце романа обычно оказывается, что ничего таинственного во всем совершавшемся не было.

Против «готического» романа кошмаров и ужасов выступает целый ряд романистов. Самой значительной из них была Джен Аустин (Austen, 1775—1817). Ее «Аббатство» (написано в 1789 году) представляет собою блестящую пародию на этот жанр. В других романах («Гордость и предвзвешенность», написан в 1797 году, и др.) она с большим психологическим мастерством

изображает мирок мелкой буржуазии и критикует высшее общество. Творчество ее вместе с творчеством Марии Эджворт (1767—1849) знаменует переход от романтического к реалистическому роману сороковых годов XIX века.

Но крупнейшим представителем английского исторического романа был, несомненно, Вальтер Скотт. С одной стороны, он продолжает традиции «готического» романа, но, с другой, старается уже сочетать с ними реалистические тенденции Аустин и Эджворт, чрезвычайно высоко ценимых им. В исторических романах ему удалось соединить правдоподобие и реализм с богатой фантазией и дать колоритные картины наиболее драматических моментов в истории Шотландии и Англии.

Вальтер Скотт (Scott, 1771—1832) — уроженец Шотландии, то есть той части Великобритании, которая, как уже было упомянуто, позже всех других втянулась в промышленный переворот. Он был сыном адвоката, происходил из очень старинного клана (рода) и чрезвычайно гордился своей родословной. С юных лет он изучил древнюю историю Шотландии, увлекаясь средневековьем, рыцарскими романами и сагами о монахах и разбойниках. Очень рано формируются и его консервативные убеждения. В 1797 году он записывается добровольцем в отряд для борьбы с французами.

Литературная карьера Вальтера Скотта начинается переводами «Геца фон Берлихинген» Гёте (1799) и баллады «Ленора» Бюргера (1795). В 1802—1803 годах он издает три тома народных песен, собранных им во время поездок по Южной Шотландии, и этим кладет начало своему романтическому творчеству. Затем в течение двенадцати лет он выпускает восемь главных своих поэм и издает Драйдена и Свифта. Первая, наиболее известная его поэма — это «Песнь последнего менестреля» (1805). В ней описывается борьба двух кланов в средние века. В другой, не менее известной, поэме «Мармион» (1808), сюжет которой относится к XVII веку, рассказывается о том, как Мармион проливает кровь за отечество и тем искупает вину перед своей возлюбленной, которую он похитил из монастыря. Очень популярна «Дева озера» («Lady of the Lake», 1810), считающаяся некоторыми критиками лучшей из поэм Вальтера Скотта. В ней изображается борьба короля Якова V с мятежным начальником клана Родриком Ду. Все эти поэмы воскрешают старые войны шотландцев и англичан, главным образом в XV—XVII веках.

Вальтер Скотт чрезвычайно серьезно изучал обстановку и ту местность, где происходили события, которые он описывает, чем весьма отличается от Шатобриана. Это, конечно, не мешает ему очень часто перевиравать факты, но исторический фон он всегда воскрешает с максимальной добросовестностью, возможно

точно воспроизводя средневековые жилища, костюмы, нравы, язык. Одним словом, Вальтер Скотт был создателем исторического романа.

В то время как представители буржуазного просвещения, Вольтер и другие, считали средневековые царством «идиотов и дураков», «медведей и волков», Вальтер Скотт, напротив, относился к нему с большой любовью. Он написал целую серию романов, правда, нередко идеализирующих средние века, фиксирующих внимание на старом быте, противостоящем промышленному перевороту, но самый факт исторического подхода к событиям несомненно говорит в пользу романа Вальтера Скотта.

В 1811 году он купил себе в Шотландии поместье и здесь попытался воскресить столь любимую им эпоху. Не только обстановка дома, но и все кругом должно было напоминать средневековые, и такой «маскарад пейзажа» он устроил к посещению его замка английским королем. Он хотел жить в этом имении «идеальной» жизнью помещика. Ему даруется дворянство и титул баронета.

В период между 1812 и 1830 годами Вальтер Скотт написал двадцать девять романов. Этот цикл, в отличие от «Человеческой комедии» Бальзака или «Рюгон Маккаров» Золя, не претендует на широкий охват действительности под единым углом зрения, а представляет собою легко разъединяемую цепь описаний самых различных эпизодов из шотландской и английской истории. Цикл открывает «Вэверлей» (1814), вышедший без имени автора и имевший чрезвычайный успех; он посвящен истории якобитских восстаний XVIII века в Шотландии. Следующий, «Сердце Среднего Лотиана» («The Heart of Midlothian», 1818), изобилует прекрасными картинками народных восстаний, чрезвычайно интересны в нем ночной штурм таможни в Эдинбурге и сцены из жизни бюргеров, крестьян и двора. Затем последовали «Гэй Магнеринг» («Guy Mannerling», 1815), «Антиквари» (1816), «Old Mortality» (1816), «Ламмермурская невеста» («The Bride of Lammermoor», 1819), «Легенда Монтроза» («A Legend of Montrose», 1819) и др. Следующая группа романов посвящена борьбе кланов в средние века и изображению столь близких сердцу автора шотландцев. Сюда относятся самые известные его книги: «Айвенго» («Ivanhoe», 1820) — из времен Ричарда Львиное Сердце и крестового похода, затем использующие сюжеты из истории XVI века «Монастырь» (1820), «Кенилворт» (1821) — роман о жизни королевы Елизаветы и ее двора, а также «Роб Рой» (1818), «Квентин Дорвард» (1823) — роман о французском дворе в царствование Людовика XI, «Тамплеры» и т. д. Другие романы слабее, и в перечислении их нет надобности.

Первая французская революция не находит иного отклика в творчестве Вальтера Скотта, кроме отрицательного. Он — националист и консерватор. Его романы довольно однообразны, и если прочесть один-два, то станет ясна механика и всех остальных. Композиция их мало разработана, единой центральной темы не чувствуется. Язык часто небрежен и не обработан. Но это искупается огромным талантом рассказчика, богатой фантазией, умением живописать колоритные полотна и великолепными описаниями природы, закатов, бурного моря, пустынных лесов. Отдельные типы в его произведениях обрисованы блестяще, в особенности с внешней, чисто красочной стороны. Тем не менее, с главными героями ему исключительно не везет, они по большей части бледны и беспомощны. Главным героем его романов является как бы сама история. О внутренней, психологической жизни действующих лиц мы узнаем мало. Карлейль как-то сказал о Скотте: «Шекспир формирует свои характеры от сердца кнаружи, а Скотт — от кожи к нутру, и никогда до сердца не доходит».

Заслуга Вальтера Скотта, повторяем, в том, что он привлек историю на службу художественному творчеству. Его романы, показывающие борьбу шотландцев с англичанами, очень высоко ценились Марксом. Известно, что Маркс постоянно перечитывал Вальтера Скотта и, по словам дочери, ставил этого писателя в ряды крупнейших романистов XIX века.

Из многочисленных последователей Скотта можно отметить Эдварда Джорджа Бульвер-Литтона (1803—1873) — аристократа, относящегося уже к викторианскому периоду. В ряде своих исторических романов («Последние дни Помпеи», 1834; «Риенци», 1835; «Последний барон», 1843; «Гарольд», 1848, и др.) он идет по стопам Скотта, но ставя в центр произведения в качестве героев известные исторические личности.

БАЙРОН

Джордж Гордон Ноэль Байрон (Byron, 1788—1824) — крупнейший английский лирик. После Шекспира это второй английский писатель, прочно вошедший в мировую литературу.

Творчество Байрона изобилует противоречиями. Специфические его черты — мировая скорбь, так называемый «байронизм» — сочетаются с яркими революционно-демократическими идеями, с пламенным протестом против тирании во всех ее проявлениях, против религиозного и бытового ханжества.

Классовая природа творчества Байрона почти не освещена в марксистской литературной критике и до сих пор вызывает оживленные споры. Обычно Байрон рассматривается как писатель деклассированной английской аристократии, которая не пошла на компромисс с капиталистическим обществом. Думается, что

такая характеристика творчества Байрона неправильна; в ней, прежде всего, недостаточно учитывается специфика положения английской аристократии, те особенности, которые отличали ее развитие от развития континентального дворянства. В виду важности выяснения социального смысла творчества Байрона, необходимо несколько подробнее остановиться на этом вопросе.

Характеристику развития английского дворянства мы найдем у Маркса и Энгельса, пристально изучавших эту проблему и неоднократно к ней возвращавшихся. Наиболее полное освещение они дали в 1850 году, в статье по поводу книги Гизо об английской революции.

В этой статье Маркс следующим образом обрисовывает особенности развития английской аристократии в отличие от континентальной:

«Великая загадка для г-на Гизо, — которую он в состоянии объяснить только особенной рассудительностью англичан, — загадка консервативного характера английской революции, объясняется длительным союзом между буржуазией и значительнейшей частью крупных землевладельцев, союзом, составляющим существенное отличие английской революции от французской, которая путем парцеллирования уничтожила крупное землевладение. Этот связанный с буржуазией класс крупных землевладельцев, — возникший, впрочем, уже при Генрихе VIII, — находился в отличие от французского феодального землевладения 1789 года, не в противоречии, а, наоборот, в полном согласии с условиями существования буржуазии».³⁵

Здесь важно отметить, что значительная часть английской аристократии, как подчеркивает Маркс, обуржуазилась уже при Генрихе VIII.

И далее: «Дело в том, что земельные владения этого класса представляли не феодальную, а буржуазную собственность. Эти землевладельцы, с одной стороны, доставляли промышленной буржуазии необходимые для ее мануфактур рабочие руки, а с другой — были в состоянии дать сельскому хозяйству направление, соответствующее состоянию промышленности и торговли. Этим объясняется общность их интересов с интересами буржуазии, этим объясняется и союз обоих классов.

Вместе с консолидацией конституционной монархии в Англии для г-на Гизо прекращается английская история. Все дальнейшее ограничивается для него приятной игрой в качели между ториями и вигами. . . В действительности же именно с консолидацией конституционной монархии начинается в Англии грандиозное развитие и переворот в буржуазном обществе».³⁶

Еще одна цитата из этой статьи подтверждает, что в XVIII веке в Англии сложилась новая буржуазия, то есть буржуазия, сформировавшаяся в процессе промышленного перево-

рота: «Там, где г-н Гизо видит лишь тихий покой и идиллический мир, там в действительности разворачиваются самые острые конфликты, самые бурные революции. Во-первых, при конституционной монархии мануфактура развилась неслыханным до того образом, чтобы уступить затем место крупной индустрии, паровой машине и гигантским фабрикам. Исчезают целые классы населения, на место которых появились новые классы, с новыми условиями существования и с новыми потребностями. Зарождается новая, более могучая буржуазия; в то время как старая буржуазия борется с Французской революцией, новая завоевывает себе мировой рынок».³⁷

Энгельс в введении к брошюре «Развитие социализма от утопии к науке» следующим образом характеризует эту эпоху:

«В то время как во Франции революция обеспечила политическое торжество буржуазии, в Англии Уатт, Аркрайт, Картрайт и другие дали первый толчок к промышленной революции, которая совершенно переместила центр тяжести экономических сил. Богатство буржуазии теперь стало расти бесконечно быстрее, чем богатство земельной аристократии. Внутри самой буржуазии финансовая аристократия, банкиры и т. п. все более стали отступать на задний план в сравнении с фабрикантами».³⁸

Маркс и Энгельс говорят о своего рода разделении труда между образованной английской аристократией и новой, еще малокультурной буржуазией. В то время как первая овладела всеми культурными учреждениями, вторая, то есть собственно промышленная буржуазия, заботилась только о прибыли. Она руководствовалась в своем поведении допотопными семейно-бытовыми правилами, религию она заменяла ханжеством и узким сектанством.

С перемещением центра тяжести от земельной аристократии к новой, промышленной буржуазии эта старая аристократия все более и более отодвигается на задний план, ибо складывающиеся новые капиталистические отношения разрушают старые общественные устои. Прежняя культура Англии, особенно в области философии, снижается, разлагается, по меткому выражению Карлейля, под воздействием «чистогана».

Вот это столкновение двух эпох и отражено в творчестве Байрона. Байрон был протестантом, бунтарем. Его бунт направлен против ханжеской, тупой и в то же время изворотливой в делах буржуазии, но его бунт направлен и против старого, аристократического общества, хотя поэт сам многими нитями был еще связан со свободомыслящей английской аристократией XVIII века, с ее утонченной, созданной веками культурой. Но основная направленность творчества Байрона — революционно-демократическая.

Байрон — отпрыск старинного дворянского рода. По происхождению он принадлежал к высшей аристократии Англии, но подобающего ей места в «свете» семья его занять не могла ввиду полного своего разорения. Байрон, рано лишившись отца, жил со своей матерью в большой нужде, пока в десятилетнем возрасте не унаследовал родового замка и титула.

Поэт самым резким образом выступает против Соути, Вордсворта, против всей плеяды романтиков, типичной для начала XIX века в английской литературе. Он выступил против них после того, как они отказались от своих бунтарских устремлений, от своих революционных идеалов, примирились с существующей действительностью и стали поборниками реакционных идей. В своей поэме «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809) Байрон говорит о них:

И ведьмы старые, и духи облаков,
Огня, воды, и серенькие гномы —
Фантазии расстроенной фантомы.

Байрон обрушивает свои удары на партию тори, опору реакции. Не менее ожесточенно нападает он и на вигов, ничем кроме купли и продажи не интересующихся и чуждых высоким культурным запросам. Его привлекала «политическая независимость» гордой личности, бросающей вызов старым аристократам-реакционерам и новым буржуа-ханжам.

Политические убеждения его грешат крайней непоследовательностью, и если проанализировать его высказывания по политическим вопросам, то можно натолкнуться на быющие в глаза противоречия, на самые крайние формулировки. Он даже как-то раз назвал себя якобинцем. Но в других высказываниях он выражает свои симпатии Лафайету и Мирабо, и, наоборот, отклоняет взгляды Марата и Робеспьера.

Творчество Байрона можно разбить на три периода.

К первому периоду относятся прежде всего стихи «Часы досуга» («Hours of Idleness»), написанные в 1806—1807 годах, и поэма «Английские барды и шотландские обозреватели» («English Bards and Scotch Reviewers», 1809). В первом сборнике Байрон как художник еще мало самостоятелен. Он подражает классическим одам Попа, песням Оссиана и романтическим баладам. Но в поэме сказывается уже будущий сатирик-реалист. В основном же в этих произведениях Байрон выступает как сторонник «философии наслаждения», проповедует лозунг «пользуйся жизнью», индивидуализм, свободу любви и вместе с тем дает едкую сатиру на реакцию и попытки возрождения средневековья.

В философско-политическом отношении Байрон проповедует идеалы Просвещения, погранные английским обществом —

обществом ханжей, отличительной чертой которого становится пресловутый «*сant*» (лицемерное, ханжеское отношение к морали и религии). Во имя этого *сant*'а Англия ведет войны для уничтожения остатков свободомыслия и независимой культуры (Байрон имеет в виду войны против Первой буржуазной французской революции и Наполеона). Против этого *сant*'а, этого специфического, совершенно особого ханжества английского аристократического и буржуазного общества Байрон, как и Шелли, борется всю свою жизнь.

К раннему периоду творчества Байрона относится и его кратковременная политическая деятельность. Он был членом палаты лордов. Характерно, что, появившись в первый раз в палате (1809), Байрон подал председателю не руку, а только палец, и в защиту этого курьезного поступка выдвинул целое философское рассуждение, суть которого сводится к тому, что рукопожатие было бы истолковано как принадлежность поэта к партии председателя, он же, «демоническая» личность, признает лишь свои собственные желания и не хочет иметь ничего общего ни с тори, ни с вигами.

В палате лордов Байрон выступил со своими знаменитыми речами в защиту луддитов (разрушителей машин). Как известно, первые этапы рабочего движения характеризуются частыми восстаниями против машин. Английское буржуазное общество отвечает на них принятием закона о смертной казни за разрушение машины. Байрон и с трибуны, и в печати выступает против этого билля. Конец «Оды авторам билля» (1809) гласит:

Не странно ль, что если является в гости
К нам голод и слышится вопль бедняка, —
За ломку машины ломаются кости
И ценятся жизни дешевле чулка?
А если так было, то многие спросят:
Сперва не безумцам ли шею свернуть,
Которые людям, что помощи просят,
Лишь петлю на шею спешат затянуть?

В этих стихах Байрон весьма недвусмысленно предлагает покончить с теми, кто хочет затянуть петлю на шею бедняков. Пишет он и «Песнь для луддитов». Эта песнь настолько хороша, что мы с полным правом можем утверждать, что первая форма рабочего движения в Англии — луддитские восстания — получила лучшее свое поэтическое отражение в творчестве Байрона:

Как за морем кровью свободу свою
Ребята купили дешевой ценой, —
Так будем и мы: иль сгнем в бою.
Иль к вольному все перейдем мы житью
А всех королей, кроме Лудда. — долой!

Когда ж свою ткань мы соткем и в руках
 Мечи на челнок променяем мы вновь, —
 Мы саван набросим на мертвый наш страх,
 На деспота труп, распростертый во прах,
 И саван окрасит сраженного кровь.
 Пусть кровь та, как сердце злодея, черна —
 Затем, что из грязных текла она жила, —
 Она, как роса, нам нужна:
 Ведь древо свободы вспойт нам она,
 Которое Лудд насадил!

Понимал ли Байрон, что означали эти выступления, понимал ли он вообще историческую роль рабочего класса? Четкого понимания исторической роли рабочего класса в ту эпоху у Байрона еще не могло быть. Он видел в луддитах лишь бунтарей против внушавшего ему отвращение общества, против ханжества буржуазии, против духа купли и продажи, и защищал он этих рабочих во имя гуманизма.

Ему также неясен был смысл промышленного переворота. Значение машины тоже ускользнуло от него. В этом отношении очень интересный материал дают его письма. В 1810 году он следующим образом высказывается против машины: «Человек не должен быть рабом ни деспота, ни машины», а «частью ей общности».

В машине Байрон видел только средство для обогащения капиталистов. В том же письме он пишет: «Как мы ни должны радоваться усовершенствованиям в искусствах для блага человечества, мы все же не должны допустить, чтобы человечество пало жертвой механических усовершенствований».

Таким образом у Байрона обнаруживаются те же сомнения, что и у Шиллера и частично даже у позднего Гёте. Но в отличие от Гёте Байрон не уяснял себе, что столь ненавистное ему противоречие порождено эволюцией капиталистического общества и является закономерной и исторически необходимой ступенью развития его.

Парламентская деятельность надоела Байрону очень скоро. Он все время жалуется на «отчаянную скуку» в этой «пещере спящих», как он величает палату лордов. «Титанического подвига» тут не совершишь, а Байрон жаждет именно титанической деятельности. Ему остается одно — индивидуальный протест.

И вот поэт отправляется на Восток, в свое знаменитое первое путешествие, в поисках сильных страстей и героических поступков. Он бежит от «прозы» прогнившей Европы и ищет непосредственных и бурных переживаний в «девственных» странах, не тронутых капиталистической цивилизацией.

В июне 1809 года он оставляет Англию и отправляется в Португалию, Испанию, Албанию, Грецию и Малую Азию. Через два года он возвращается в Лондон.

Продуктом этой поездки на Восток являются первые две песни «Паломничества Чайльд Гарольда» («Childe Harold's Pilgrimage», 1812) и цикл знаменитых «Восточных поэм».

«Чайльд Гарольд» написан в форме своеобразного дневника путешествий. Поэма повествует о разочарованном в обществе и страдающем мировой скорбью человеке, который чувствует свою пустоту, скучает, не находит себе нигде места.

В поисках забвения этот «лишний человек» едет в Испанию, на Ближний Восток, но везде и всюду его преследует разочарование, везде и всюду он видит бедствия войны, разорение народа. Он пишет о прошлом рыцарстве:

Уж нынче с дерзостью бывалой
Не машет копьями оно,
Над светлым шлемом хвост кровавый
Не развевается давно.

Перед глазами поэта проходят трагически-величавые сцены и явления, и все они твердят об одном — об утерянном счастье, — идет ли речь о былом могуществе сарацин, об Акрополе и храмах древней Греции или о богах, героях и мудрецах Эллады.

Вместе с тем поэт, проповедующий мировую скорбь и оплакивающий свою судьбу, прекрасно понимает, что он стоит гораздо выше официального общества, с которым ему приходится вести борьбу. Чайльд Гарольд сознает, что он гигант, а остальные карлики.

Воспетое в поэме тяготение к Востоку, к экзотическим странам, полным своеобразного очарования, стремление к простоте, к природе — эти черты заполонили всю европейскую литературу, и их можно найти и в так называемых «байронических» произведениях Пушкина и Лермонтова. Как будто Чайльд Гарольд близок к Рене Шатобриана. Но это не так: между ними существенная разница. Гарольд не приходит в умиление при виде «счастливых дикарей» или живописных развалин. Его пленяет всякое проявление мощи, бурных страстей и гордого протеста. Он восхищается героизмом испанского народа, который беззаветно борется за свою независимость.

В начальной редакции первых двух частей «Чайльд Гарольда» имелось много резких выпадов против партии тори. Однако издатель поэмы Муррей выбросил все эти места.

С 1812 по 1816 год Байрон живет в Лондоне и играет в высшем обществе роль светского «льва», предаваясь необузданным кутежам. В то время он находился в зените своей писательской славы. В эти годы появляются его знаменитые «Восточные поэмы»: «Гяур» («The Giaour», 1813), «Абидосская невеста» («The Bride of Abydos», 1813), «Корсар» («The Corsair»,

1814), «Лара» («Lara», 1814), «Осада Коринфа» («The Siege of Corinth», 1816), «Паризина» («Parisina», 1816) и др.

В центре всех этих восточных поэм стоит таинственный бунтарь, в большинстве случаев разбойник, демоническая личность, не считающаяся ни с какими общепринятыми общественно-моральными законами. Эта личность вместе с тем выступает на защиту обиженных, на стороне справедливости. Байрон прославляет бунтарство и воспекает стихийную, всемогущую, непобедимую любовь. Герои его — противники всякой тирании, защитники свободы, постоянно облекающие свой бунт и свои идеалы в отвлеченно-романтическую форму, бросающие надменный вызов и земле, и небесам.

Эти поэмы самые романтические в творчестве Байрона. Вместе с тем именно в них он достиг высочайшего мастерства в изображении необузданной индивидуальности и в описании природы, особенно пестрого восточного ландшафта и вообще восточной экзотики.

Творчество Байрона двойственно и с художественной стороны. Он далеко не свободен от влияния классической поэзии и всегда считал себя учеником Попа и Вольтера. Для своего времени он довольно хорошо разбирался в классицизме и романтизме, понимая классицизм как рационализм, а романтизм — как иррационализм. В его творчестве имеется и то и другое, но романтическая сторона преобладает.

В «Восточных поэмах» Байрон с величайшей художественностью использовал популярные тогда приемы «кошмаров и ужасов». В этом отношении характернее всего «Лара», напоминающая своей техникой английские готические романы: феодальный замок с портретами предков, таинственный мрак средневековых капелл, ночные привидения и т. д. То же мы видим в «Корсаре»: самые невероятные приключения, подземные ходы, кровопролитные битвы при свете красных факелов. Но больше всего содействовало славе этих поэм в эпоху реставрации их восточная экзотика — описание роскошных дворцов султанов, мотивы из «Тысячи и одной ночи» и персидские сюжеты. Эти последние, вместе с филигранной отделкой деталей, преобладают особенно в «Абидосской невесте». Поэма завершается символической картиной: на могиле Зюлейки выросла роза скорби; никакая буря не в состоянии развеять ее лепестков; вечно цветет она, а с темного кипариса соловей твердит ей имя Зюлейки. Понятно, что в эпоху увлечения операми Вебера эти поэмы должны были иметь головокружительный успех.

Не надо думать, что «Восточные поэмы» только сказки, — в них встречаются изумительные и незабываемые по своему

тонкому реализму отдельные сцены и описания различных явлений действительности. Они оказали огромное влияние на европейскую литературу, в том числе и на русскую. Особое влияние они оказали на «южные» поэмы Пушкина: «Кавказский пленник», «Цыганы», «Братья разбойники».

В 1816 году в творчестве Байрона наступает перелом. Этот год знаменателен и в биографии поэта: он разводится с женой, с которой прожил всего год, и ханжеское лондонское общество начинает его травить так же, как и Шелли. В апреле 1816 года Байрон уезжает из Англии, чтобы больше туда не возвращаться.

Для полноты характеристики этого этапа в литературной деятельности Байрона надо добавить, что в это время он решительно выступает против Священного союза, в защиту Наполеона. Он восхищался Наполеоном до принятия им императорского титула, затем разочаровался в нем, и снова вернулся к своим симпатиям после «ста дней», преклоняясь перед Наполеоном как перед прогрессивной личностью. В этом смысле Байрон является одним из родоначальников культа Наполеона, который также оказал большое влияние на европейскую литературу, а в условиях того времени имел определенное прогрессивное значение. В стихотворении «Прощание Наполеона» Байрон пишет:

Прощай же, о Франция! Если свободы
Святые призывы воскреснут в стране
И мертвых фиалок заветные всходы
Опять расцветут, — не забудь обо мне!
Легионы восстанут на зов мой из гроба.
Я сумею еще побороться с врагом!
Разбей эту цепь, мы скованы оба, —
И к тебе возвращусь я избранным вождем!

Ко второму периоду творчества Байрона относятся прежде всего третья и четвертая части «Чайльд Гарольда» (1816—1818), «Шильонский узник» («The Prisoner of Chillon», 1816), «Манфред» (1817), «Каин» (1821) и др. Эти поэмы и драмы содержат нечто новое по сравнению с первым периодом, и это новое заключается в том, что Байрон отказывается от идеализации разбойника и от внешнего романтизма переходит к более глубокому показу психологических переживаний. На первый план выступает индивидуалист-бунтарь, которого терзают внутренние противоречия. Но этот перелом в творчестве Байрона характеризуется не только углублением показа психологических переживаний, но и некоторым переосмыслением «байроновского» героя периода «Восточных поэм». Причина скорби теперь углубляется: герой скорбит уже не столько о легкомысленно проведенной молодости, не о гибели, по его вине, любимого существа

(«Гяур», «Корсар»), а о судьбах человеческого рода, о несправедливо устроенном мире. Собственно, только на втором этапе творчества байроновская скорбь превращается в строгом смысле слова в «мировую скорбь».

«Манфред» (1817) — одно из самых характерных для Байрона произведений. Манфред в юности хотел стать просветителем народа, но

Кто хочет власти, тот служить и льстить
Везде быть вечно наготове должен.
Ходячей ложью быть, чтоб стать могучим
Среди людей: да, такова толпа.
И я не захотел быть в этом стаде
И вожаком — не захотел вести волков.
В пустыне лев один живет — я также.

Манфред, эта сильная личность, достигает вершин человеческого духа, и добивается он этого не путем союза со «злом», не путем приспособления к обществу. Он не отказывается от познания жизни, — нет, он верит в силу разума:

Власть свою я приобрел
Не договором низким с вашим сонмом,
А смелостью, наукой, покаяньем,
Ночными бдениями и силой духа,
Познанием древности, когда земля
Носила рядом духов и людей.

Познание дало ему власть, но вместе с тем оно не освободило его от мучительных переживаний, не успокоило его, ничто не привлекает его внимания кроме его собственной одинокой души, и в этом его трагедия. Заканчивается поэма гимном беспроектному отчаянию.

Несколько иначе, хотя и родственно «Манфреду», построен «Каин» — вторая богоборческая драма Байрона. В этой поэме Байрон очень оригинально и типично для своих позиций обрабатывает библейское предание о Каине и Авеле. Абель, покорный слуга бога, доволен судьбой. Каин восстает против всего, ибо ничего хорошего на земле он не видит. Он спрашивает: зачем бог создал рай, если он изгнал оттуда людей, зачем бог создал человека, если все равно он должен умереть? «Будь проклят тот, кто выдумал жизнь, ведущую к смерти!» Другими словами, Каин пытается добиться смысла жизни, он хочет раскрыть все тайны, он протестует против установленного общественного порядка. Зачем бог создал мир, если этот мир плох? И в этих сомнениях, в этом скептицизме Каина укрепляет Люцифер; с последним он путешествует не только по земле, но и по вселенной и еще больше убеждается в том, что бог — враг человечества, а Люцифер — его друг, поскольку он помогает узнавать «истину».

Поэма заканчивается, как в библии: оба брата приносят жертву богу, Авель — кровь убитого животного, а Каин — растение. Но бог наказывает Каина, и в бешенстве тот убивает покорного слугу бога, своего брата Авеля. В наказание он должен вечно странствовать.

«Каин» представляет собой настоящий апофеоз свободной критической мысли. Здесь с особой силой сказывается любовь к науке, к человечеству, ко всей земле, и все это изложено великолепным, чеканным стихом.

С 1816 по 1823 год Байрон с друзьями (среди них и Шелли) живет в Италии. Кроме названных поэм он пишет здесь «Жалобу Тассо» (1817), «Беппо» (1818), «Мазепу» (1819), первые главы «Дон-Жуана» (1819) и другие поэмы. В это же время Байрон пишет и ряд драм: «Марино Фальеро» (1821), «Двое Фоскари» (1821) и др. В них слышится тот же протест против тирании, что и в поэмах. По своей технике они близки к классицизму Альфиери.

В эти годы поэт держался того мнения, что все в мире ничтожно, кроме природы и красоты. Для этих взглядов очень показательна четвертая часть «Чайльд Гарольда», где Байрон высказывает свои мысли о поэзии, которую он ставит выше жизни и выше действительности; он считает, что художник — это жрец, творец, единственно создающий ценности:

Мы тленного рабы, и без просвета
Влачили б жизнь, но образы поэта,
Вражды людской смягчая остроту,
Дают возможность нового расцвета
И заполняют сердца пустоту.

Вот почему, по его мнению, «сильней природы гения создание».

Апофеоз вечного одиночества Байрон дает в «Жалобе Тассо», гениального итальянского поэта (эта тема разработана и Гёте). Аналогичный сюжет затронут им в другой поэме — «Пророчество Данте» (1821), где изображаются вечные страдания художника. Однако эти герои уже находят то, чего не мог найти Манфред: забвение — именно забвение — в творчестве. Это уже несомненно сдвиг в мирозерцании Байрона по сравнению с Манфредом, который не может освободиться от охватившего его пессимизма. Может быть, через творчество возможно даже примирение с действительностью? — спрашивает Байрон. И ответ на это мы находим в поэме «Беппо», где описывается шумный венецианский карнавал. В этой вещи наблюдается некоторый поворот к более трезвому отношению к действительности.

Вместе с тем в это же время Байрон продолжает придерживаться своей «философии наслаждения», лозунг которой: «лови момент». Об этих настроениях свидетельствует драма «Сарданапал» (1821). Герой его — коронованный эпикуреец, поклонник Вакха и Венеры. Его девиз: «Ешь, пей, люби, все остальное в мире не стоит и щелчка». Но Сарданапал одновременно и гуманист, — он не хочет кровопролития, и когда народ восстает против него, он, посылая полководца для усмирения, говорит ему: «Не будь жестоким». Это его человеколюбие губит его, и он умирает мучительной смертью, в пламени пожара.

Последняя большая поэма Байрона — «Дон Жуан». Поэт начал писать эту вещь еще в 1818 году, и она осталась незавершенной.

Поэма эта — наиболее реалистическое из всех произведений Байрона. В ней выявляется третий этап эволюции творчества поэта.

В «Дон Жуане» нет мировой скорби, столь характерной для первых песен «Чайльд Гарольда». Герой поэмы — обаятельный юноша, с которым случается в жизни очень много неприятных, а еще больше приятных вещей. До гибели древних родов ему и дела нет. Он отправляется по Востоку, посещает Турцию, Грецию, Россию, Лондон, внимательно наблюдает окружающий его мир, и от острого взора его не ускользают царящие всюду ложь и лицемерие.

В отличие от «Чайльд Гарольда» «Дон Жуан» представляет собой эпически спокойную, повествовательную поэму. Сам Байрон излагает поворот в своем творчестве в следующих словах:

Прошла моя цветущая весна:
Ни женщины, ни девушки, ни вдовы
Не могут моего тревожить сна;
Не для меня святой любви оковы...
Я не могу, как прежде, пить вина
И должен обратиться к жизни новой...
Чтоб как-нибудь еще грешить я мог,
Не выбрать ли мне скупость, как порок?

В отличие от своих прежних романтических поэм Байрон в «Дон Жуане» сбрасывает покров со всех тех иллюзий, которым раньше он предавался с таким увлечением. Он заявляет, что не хочет следовать примеру тех бардов, рассказ которых лжив от начала до конца, и утверждает, что в поэме его одна лишь «голая правда».

Байрон не довольствуется уже изображением переживаний гордой «демонической» личности и дает в «Дон Жуане» глубокий охват действительности. История приключений увлекающегося и легкомысленного юноши разрослась у Байрона в обширную социально-политическую сатиру на эпоху Реставрации.

Вместе с тем в этой поэме заключена и жестокая критика нового общества. Байрон говорит о капиталистическом прогрессе:

Один носы искусственные ставит,
А гильотину выдумал другой...

Поэт прекрасно понимает, что кумиром нового общества является золото и что все в нем продажно. Он прямо говорит, что над народами царствует теперь владыка биржи — Ротшильд, этот некоронованный король. Ротшильд вершит всеми делами на международных конгрессах. А вместе с царством золота наступило и царство лжи:

Все затемнять фальшивую окраской
Привыкли мы, и в сердце уголок
Всегда есть для притворства. Правда сказкой
Нам кажется. От истины далек
Лукавый свет, и потому понятно,
Что ложь хвалить ему всегда приятно.

Золото — это нивелирующее все в капиталистическом обществе средство — убило оригинальность, которой так дорожил Байрон. Наступило господство плоского убожества; все подстрижены под одну гребенку:

Все люди меж собою с детских дней
Вполне сходны...

И все стали эгоистами. Даже самая передовая страна — Англия, некогда боровшаяся за свободу, теперь уже об этом не думает: «Ей мил лишь звон цепей». Все нации в оковах, а Англия — их тюремщик, опора всех тиранов. Родина, по словам Байрона, превратилась «в страну процессов, сплетен и клеветы».

Особенно отталкивающе изображает Байрон лондонский «высший свет», от ханжества которого он так пострадал. Представители его — фарисеи, боящиеся не порока, а огласки; брак превратился у них в сделку, любовь — в куплю и продажу. И вот этому гнусному миру поэт противопоставляет борьбу за свободу, каков бы ни был ее исход:

Борьбу я увенчаю ль торжеством,
Не ведаю, — навряд достигну цели;
Но все, что человечество гнетет,
Всегда во мне противника найдет!

Как Вольтер в «Кандиде», так и Байрон в «Дон Жуане» показывает все ужасы и нелепости войн. Он описывает русско-турецкую кампанию и особенно подробно, с прекрасными реалистическими деталями, рисует взятие Измаила Суворовым. В этих сценах ужасающей резни, сценах, разоблачающих всю фальшь ореола героя войны, Байрон достигает кульминационного пункта социальной критики в своем творчестве.

Войну Байрон допускает только как войну за свободу. Тиранов он готов уничтожить беспощадно; он сравнивает их с шакалами и тут же оговаривается, что это сравнение слишком оскорбительно для зверей. Он призывает угнетенные народы к восстанию, и этот призыв лейтмотивом звучит по всей поэме.

Путешествия Дон Жуана дают Байрону возможность ставить своего героя во всяческие положения, сталкивать его с самыми разнообразными людьми и показывать при этом все свое мастерство психологического анализа, всю остроту своей наблюдательности. Интересен эпизод, когда Дон Жуан попадает в Петербург и Байрон описывает жизнь при дворе Екатерины II. По замыслу автора, поэма должна была закончиться посещением Парижа во время Первой французской революции.

Байрон всегда принимал близко к сердцу страдания угнетенных народов и выступал за национальное освобождение Испании, Италии, Греции, Ирландии. Одна из его последних поэм, «Бронзовый век» (1823), посвящена этому вопросу. Сам поэт лично участвовал в борьбе, и ему выпало на долю быть также свидетелем крушения лучших своих надежд. Чего же теперь желать?

Наполеон пал, и
Свободы

Не знает мир, — как прежде, он в цепях.

И Байрон задает вопрос:

Покончив со львом¹,
Сдадимся ль мы в плен волкам?

В 1819 году было подавлено восстание карбонариев, движению которых Байрон симпатизировал и оказывал материальную помощь. Для поэта опять наступает период отчаяния, жизнь для него опять теряет смысл, лишается идеалов и достойной цели. И он мечется в поисках «уголка свободы». В знаменитой своей «Оде к Венеции» он говорит, что три части света похоронили свои мечты о республике, о революции:

Но есть великий край, свободный и счастливый...
Могучий океан хранит его народ...
Народ тот вскормлен был с заботой неизменной
В благоговении к свободе драгоценной.

Эта страна — Америка, куда одно время Байрон думал эмигрировать, чтобы заняться там полезной деятельностью. В 1819 году в одном письме, как раз в период своего внутреннего кризиса, он пишет: «Я еще не достиг тридцатидвухлетнего возраста; я мог бы еще сделаться приличным буржуа и основать дом и семью так же хорошо, или лучше, чем другие. Во всяком случае, я мог бы заниматься разумным трудом».

¹ То есть с Наполеоном.



Перси-Биши Шелли
(С гравюры Уилкокса)



Джордж Гордон-Ноель Байрон
(Гравюра Эдуардса с портрета Филиппса)

Но такие настроения — «сделаться приличным буржуа» — у Байрона долго не задерживаются. После разгрома итальянского движения он увлекается борьбой греков против Турции, пренебрегает «американскими буржуазными идеалами», создает «Каина», «Бронзовый век» и снова бросается в море титанических схваток.

С Байроном в европейскую литературу вливается волна грекофильской поэзии, то есть поэзии, возвеличивающей новогреков и их усилия освободиться от турецкого ига. Байрона влечет к борьбе новогреков мечта о воскрешении Эллады, той счастливой поры человечества, когда греческое искусство и греческий мир находились в полной гармонии.

Его «Последние слова о Греции» гласят:

Что мне твои все почести и слава,
Народ-младенец, прежде или впредь,
Хотя за них отдать я мог бы, право.
Все, кроме лавров, — мог бы умереть.
В тебя влюблен я страстно! Так, пленяя,
Влечет бедняжку птичку взор змен...
Всесильны чары, слаб ли перед ними, —
Но побежден я чарами твоими...

И тем не менее участие Байрона в национально-освободительной борьбе греков играло огромную политическую роль в европейском общественном мнении. Он едет в Грецию, и там в 1824 году его настигает смертельная болезнь. Тело поэта было перевезено в Англию и похоронено в фамильном склепе.

Слова Маркса о том, что «те, кто их понимает и любит (Шелли и Байрона — Ф. Ш.), считают счастьем, что Байрон умер на тридцать шестом году своей жизни, так как он превратился бы в реакционного буржуа, остался он жить дольше»,³⁹ нужно, может быть, отнести к тем тенденциям примиренчества, которые характерны для последних лет творчества поэта. Эти тенденции заметны в письмах и высказываниях Байрона. Однако они не проводились последовательно, о чем свидетельствует хотя бы «Бронзовый век».

Байрон оказал несомненные неизмеримые услуги борьбе со всяким ханжеством, со всякой тиранией. Его протест был более действенным, более ярким, чем протест Шелли, несмотря на то, что Шелли был безусловно левее Байрона и доходил даже до утопического коммунизма. Это объясняется мягкостью и отвлеченной аллегоричностью протеста Шелли.

Байрон отбрасывает аллегории, он называет вещи своими именами, и в литературе начала XIX века среди писателей, выступавших против тлетворного духа эпохи Реставрации, Байрон занимает одно из первых мест. Актуальность его творчества, близость его к земле и объясняют то явление, что его деятельность нашла более сильный отклик в литературном движении того времени, чем деятельность Шелли.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

СЕВЕРОАМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Североамериканская литература (мы имеем здесь в виду литературу на английском языке) так называемой колониальной эпохи (1588—1765) была мало оригинальна; она испытывала на себе сильнейшее влияние английской метрополии. Эта литература даже в начале XVIII века еще отличалась местным, провинциальным характером, и тематика ее была по преимуществу пуританской, церковной.

Старая пуританско-религиозная буржуазная литература Америки претерпела коренные изменения в связи с освободительной войной во второй половине XVIII века. Декларация о независимости была провозглашена 4 июля 1766 года, затем последовала война с Англией, закончившаяся созданием Североамериканских соединенных штатов. В этот период литература спускается с заоблачных высот на землю и начинает мало-помалу становиться орудием политической пропаганды, сохраняя в то же время некоторый пуританский оттенок.

Эта эпоха была эпохой пробуждения классового самосознания и национальной гордости, что создавало в высшей степени благоприятную почву для развития политической поэзии и революционной публицистики. Декларации, речи, воинственные памфлеты, сатира, патриотические оды — вот основные жанры, процветавшие в то время.

Особенно важными литературно-публицистическими документами являются: «Декларация независимости» (1776), написанная Томасом Джефферсоном (1743—1826), пламенные революционные памфлеты Тома Пэна, обращения, адреса и письма деятелей революции — Джорджа Вашингтона (1732—1799) и Александра Гамильтона (1757—1804).

Но самым выдающимся писателем этого периода, не столько художником, сколько публицистом, пропагандистом и ученым, был Бенжамин Франклин (Franklin, 1706—1790). Франклин в известном смысле является родоначальником новой американской литературы. Это одна из самых выдающихся фигур в борьбе за независимость, крупнейший ученый и политический деятель того, богатого талантами, времени. Он проповедывал типичный для тех лет «американизм» не только на практике, но и теоретически, в своих сочинениях.

Франклин — сын бостонского свечника, вышедший из самых низов и поднявшийся на самые верхние ступени социальной лестницы. Он начал свою карьеру учеником в типографии

у своего старшего брата, оставил эту работу в 1723 году и сделался самостоятельным типографом, книготорговцем и издателем в Филадельфии, где занялся общественной деятельностью. В 1757—1762 и 1764—1775 годах он жил в Англии, куда был послан с рядом ответственных дипломатических поручений, и когда вспыхнула война за независимость, принял в ней активнейшее участие. Молодая республика и в дальнейшем поручала ему ведение переговоров в Европе. Он был тесно связан с виднейшими представителями английского и французского Просвещения XVIII века.

Значение Франклина, как мыслителя и писателя, для американской литературы состоит в том, что он преодолел господствовавший в ней узкоцерковный пуританизм и ввел в нее гражданские мотивы и идеалы; но его просветительство ближе к английскому, трезво практическому и компромиссному, нежели к более политическому французскому просветительству. Если в своих ранних произведениях он резко выступал против религии, то в дальнейшем он примирился с ней и считал христианство «лучшей из религий». Большое влияние на его литературную деятельность оказал «Зритель», журнал английских писателей Стиля и Аддисона. По образцу этого журнала, только в более популярном и демократическом духе, Франклин издавал «Альманах бедного Ричарда» («Poor Richard's Almanach», 1732—1757), отличавшийся морализирующим, публицистически-общественным характером. В этом альманахе Франклин пропагандирует буржуазные заповеди «здорового смысла», легшие в основу специфически американской практичности и предприимчивости. Журнал изобилует множеством любезных сердцу всякого уважающего себя буржуа афоризмов вроде «Спящая лиса кур не поймает», «Пустому мешку трудно стоять прямо», «Лучше ложиться вечером без ужина, чем вставать утром с долгами», и т. д.

Везде Франклин проповедует умеренно-просветительские идеи и тесную связь их с практически полезной деятельностью. В своих советах найти «способ умножать деньги в кармане всякого человека» он восхваляет честность, трудолюбие и бережливость, как путеводные нити к «вершине счастья и личной независимости». Из таких ультраделовых, сухих афоризмов и складывается почти все содержание этого альманаха. Статьи в нем большею частью наполнены простыми, легко запоминающимися изречениями, отличающимися юмором, яркостью и краткостью формулировок.

Афоризмы Франклина воспитали и дисциплинировали буржуазию, прививая ей общегражданские идеалы. Содержание этих идеалов весьма характерно для юной и энергичной, выходящей на политическую арену американской буржуазии, и

потому поучения Франклина находили благодарную почву; они пришлось особенно кстати во время войны, когда молодая буржуазия собирала все свои силы для завоевания независимости.

Еще большее значение для создания американской буржуазной литературы имеет знаменитая «Автобиография» («Autobiography») Франклина, написанная в 1771 году в форме наставления сыну и охватывающая период жизни автора до 1757 года.

В «Автобиографии» Франклин рассказывает о своем жизненном пути, к которому впоследствии стремился каждый «сто-процентный американец». Вещь эта интересна не только живым изложением и непосредственностью, но и своим гражданским пафосом, простотой и искренностью повествования. Как и в своих афоризмах и статьях, Франклин и в «Автобиографии» проповедует философию «здравого смысла». К ужасу старых пуритан, он даже религию рассматривает с точки зрения ее практической полезности для нравственного усовершенствования своих сограждан.

Особенным успехом пользовалось то место в «Автобиографии», где говорится о тринадцати «добродетелях», которыми Франклин руководствовался в своей карьере. Эти добродетели примерно такие: умеренность, твердость, аккуратность, воздержанность, прилежание, справедливость, смирение и т. д., причем Франклин указывает, как он развивал в себе каждую из них.

Франклин был первой крупной величиной в американской общественной жизни и литературе. В истории культуры он известен больше как ученый и общественный деятель, нежели как писатель.

Из других американских авторов этой эпохи необходимо отметить еще несколько имен. Резкие сатиры на «лоялистов», то есть сторонников соглашения с Англией, и национально-патриотические оды писал Джон Трембель (Trumbull, 1750—1831), по профессии юрист и политический деятель. В дидактической своей поэме «The Progress of Dullness» (1772) он, подражая английскому классицизму Попа, старался создать гражданский классицизм в Америке. В своих лирических поэмах он пытался перенести в американскую литературу пафос Мильтона. Главное же его сочинение, «Мак Фингал» (Mac Fingall, 1776—1782), является крупнейшим сатирическим произведением того времени, направленным против врагов борьбы за независимость, причем в качестве образца для своего произведения Трембель использовал «Гудибрас» С. Бетлера. Произведение называется по имени главного героя и состоит из четырех поэм в стиле «раешника»; в нем жестоко высмеивается пора-

жение злополучного шотландского «лоялиста» в борьбе с повстанцами в одной деревне Новой Англии. Вещь эта пользовалась в то время колоссальнейшей популярностью в Америке.

Американский сентиментализм XVIII века представлен творчеством Филиппа Френо (Freneau, 1752—1832), потомка эмигрантской гугенотской семьи. Он был одним из самых левых писателей Америки того времени и не только боролся за революционно-демократические идеи в период борьбы за независимость, но защищал с большим мужеством и буржуазную французскую революцию 1789 г. Как Руссо, Э. Юнг и другие, он, с одной стороны, сын века Просвещения, с другой стороны, требует, чтобы господство разума было заменено господством чувства, воображения и природы, причем последнюю он отождествляет с понятием разума и бога. Излюбленный мотив Френо («Poems», пять сборников, 1786—1815) — восхваление природы во всех ее проявлениях; леса и равнины, моря и горы с их разнообразным населением — все привлекает его внимание и служит темой для его песен. Значительное место в его творчестве занимает и индейская тематика, гимны простой, «неиспорченной» капиталистической цивилизацией жизни коренного населения Америки. Большая часть его произведений посвящена революционным событиям.

Главнейшим представителем раннего американского романтизма был Чарльз Брокден Броун (Brown, 1774—1810), последователь и пропагандист утопического коммунизма, проповедовавшегося английским писателем Вильямом Годвином. Броун, как и Годвин, пришел к выводу, что социальное «зло» коренится в общественных учреждениях и поэтому необходимо разрушить эти учреждения и заменить их такими, которые отвечали бы интересам низших классов. Годвин в своем романе «Калев» изображал борьбу «четвертого сословия» против его угнетателей; Броун также с особой любовью обращается к этим сюжетам. Но он писал в то время, когда героический период американской революции уже закончился и радикальные круги, к которым он принадлежал, убедились, что плодами этой революции воспользовалась лишь крупная буржуазия. Борясь за права униженных и оскорбленных, отстаивая особенно, по примеру английской писательницы Мэри Вольстонкрафт, права женщины, Броун тем не менее уклоняется постоянно в тематику «кошмаров и ужасов», сближаясь с английскими «готическими» романтиками, от которых он отличается тем, что таинственность и фантастика у него опираются на научные данные.

Первое его произведение, диалог «Алькуин» (1797), посвящено социальному положению женщины и защите свободы

развода. В последовавшем за ним романе «Виланд» (1798) дается история семьи, члены которой нервно больны, ибо их постоянно тревожат какие-то таинственные голоса. Эти голоса исходят будто бы с неба, на самом же деле всему виною оказался злонамеренный чревоушатель. Этот роман, — жуткая история людей, стоящих на грани умственного расстройства, — подготовил почву для рассказов Эдгара По.

В следующей вещи, «Ормонд» (1799), говорится о гибельности эгоизма, а в «Артуре Мервейне» (1798—1800) описываются ужасы эпидемии желтой лихорадки в Филадельфии в 1793 году; образы доброго поселанина и его преданного слуги напоминают «Калеба» Годвина. В первой части следующего романа, «Эдгар Гентли» (1801), изображается убийство, совершенное лунатиком. Из остальных его произведений можно отметить два социальных романа в письмах: «Клара Говард» (1801) и «Джен Тальбот» (1804), посвященные опять-таки эмансипации женщин. В последние годы жизни Броун принимал участие в издательских предприятиях; в 1810 году он пал жертвой мучившей его всю жизнь чахотки.

Броун — первый крупный романист Америки. Его язык, правда, слишком пафосен и вычурен и грешит избытком латинизмов, но эти недостатки искупаются его заслугами — не только как пропагандиста революционного учения Годвина и «готического» романа, но и как писателя, оказавшего немалое влияние и на европейский революционный романтизм, в частности на Шелли, любимейшим писателем которого он был.

Расцвет американского романтизма падает на 1820 — 1830 годы. Крупнейшими его представителями были В. Ирвинг, Д. Купер и Э. По. К этой группе можно отнести еще и «отца американской поэзии» Вильяма Куллема Брайанта (1794—1878).

Творчество первых двух, Ирвинга и Купера, отчасти связано с творчеством английского романиста Вальтера Скотта. Что же касается Эдгара По, то, по аналогии, его можно условно сравнить с таким представителем немецкого романтизма, как Гофман.

Американский романтизм почти не имеет черт, типичных для европейского реакционно-аристократического романтизма; это объясняется специфическим характером развития буржуазного общества в Америке. В Америке не было стремления реставрировать средневековье, просто потому, что там не было самого средневековья. «Ведь Америка — пишет Энгельс в 1886 году — была, в конце концов, идеалом всех буржуа: богатая, обширная, развивающаяся страна с чисто буржуазными учреждениями без феодальной закваски или монархических традиций и не имеющая постоянного наследственного пролетариата». ⁴⁰ «Хотя они —

пишет Энгельс в том же году об американских буржуа — и не перенимали от Европы средневековых институтов, но зато вполне усвоили множество средневековых традиций, религию, английское обычное (феодалное) право, суеверие, спиритизм, — словом всю эту чепуху, которая не слишком вредила делу, а сейчас очень пригодится, чтобы дурачить массы». ⁴¹ Вот почему американский романтизм, несмотря на консервативное мировоззрение у ряда его представителей, — романтизм буржуазный; он отличается (за исключением Эдгара По) более оптимистическим, более действенным, волевым характером, нежели европейский.

Американские романтики двойственно воспринимают победу нового капитализма и поэтому чрезвычайно противоречиво отражают ее в своих произведениях. С одной стороны, они идеализируют первобытные нравы туземцев, воспевают экзотику, в противовес «испорченной» капиталистической цивилизации. С другой стороны, они с не меньшим пафосом слагают гимны предприимчивым «благородным» колонизаторам и создают идеализированные образы «пионеров», покоряющих девственную природу (Ирвинг и Купер). У Эдгара По эта двойственность восприятия новой капиталистической действительности выражается в совмещении гимнов технике и науке с культом мистики, отрицания рационального способа мышления, прославления бессознательного и интуитивного, с так называемой литературой «кошмаров и ужасов».

ВАШИНГТОН ИРВИНГ

Вашингтон Ирвинг (Irving, 1783—1859) — сын ньюйоркского торговца железом. Закончив свое юридическое образование, он предпринял первое путешествие в Европу (1804—1806) и, вернувшись, посвятил себя литературной и дипломатической деятельности.

Первым крупным произведением его была «История Нью-Йорка» (1809). Полное заглавие: «История Нью-Йорка с сотворения мира и по конец голландской династии, составленная Дидрихом Никербокером».

В этой повести в форме юмористической хроники Ирвинг рисует своеобразие голландского поселения XVIII века — Нью-Йорка. Некоторая романтическая идеализация старины дает нам право причислить этот рассказ, ведущийся от лица ученого археолога Дидриха Никербокера, к романтическому направлению, несмотря на юмористическую окраску его. Эта вещь написана под сильнейшим влиянием Вальтера Скотта.

В 1815 году Ирвинг переезжает в Европу, где живет до 1832 года. В 1819—1820 годах он заканчивает и издает свой

основной труд, принесший ему славу первого американского писателя, признанного европейской литературой, — это двухтомный сборник рассказов «Книга очерков» («The Sketch Book»). В ней Ирвинг хотел изобразить две культуры: американские степи, прерии, водопады, реки, дикий, нетронутый Запад, и культуру и нравы старой Англии (картины из средневековой эпохи, старинный деревенский быт и т. п.). Особенно интересны два рассказа: «Легенда о спящей долине» и «Рип ван Винкль».

Первый из них — специфически американский рассказ, развертывающийся на фоне деревенского быта: главный герой его — робкий учитель И. Крэн. Второй рассказ — это легенда о деревенском мечтателе, заблудившемся в горах и поймавшем к выходцам с того света. Он остается у них и, утомленный, засыпает. Проспал он, как ему казалось, одну ночь; но когда он вернулся в деревню, выяснилось, что он отсутствовал двадцать пять лет, в течение которых все перевернулось вверх дном. Это самая известная и в художественном отношении наиболее законченная вещь американского романтизма 20-х годов. Продолжением «Книги очерков» является, кроме ряда других произведений, и «Bracebridge Hall» (1822), сюжеты которого в основном взяты из деревенской жизни Англии.

Эти рассказы о старой Англии типичны в том отношении, что в них проявляется глубокая неприязнь Ирвинга к новой, промышленно-капиталистической культуре. Он любовно описывает уютные поместья, живописные церкви, тихий сельский и лондонский мещанский быт, не замечая, что этот период был самым бурным временем английского индустриального переворота, временем, ознаменовавшимся восстанием английских рабочих, движением луддитов. Все это проходит мимо Ирвинга; для него существуют только старые романтические тихие уголки.

После «Книги очерков» Ирвинг пишет целый ряд вещей полуисторического характера из жизни Испании, в которых идеализирует старину. К ним относятся книга о Гренаде (1829), биография Колумба (1828) и др.

В 1832 году Ирвинг возвращается в Америку и резко меняет свои позиции: он отходит от эстетически-романтической идеализации прошлого, до-промышленного общества и склоняется к признанию дельчества, пышным цветом расцветавшего в его стране. Правда, в художественном отношении вещи его, написанные в этом духе, менее ценны, чем первые, романтические. Он теперь открыто восхваляет «заслуги великого торгового и финансового класса» Америки, разумность «правления, основанного на компромиссе». Он восхищается земельными спекуляциями на Западе, считая их мощным двигателем прогресса.

Эти тенденции приспособления к новой капиталистической обстановке отражены в таких произведениях Ирвинга, как «Поездка в прерии» (1835), «Приключения капитана Бонвилля» (1837), и особенно в повести «Астория» (1836). Рассказы эти — апофеоз мудрой предпринимательской деятельности (Астор — один из первых американцев-миллионеров, торговец мехами), апофеоз экономического освоения Аляски и других областей Северной Америки.

С 1842 по 1846 год В. Ирвинг занимал пост американского посланника в Испании. Последнее десятилетие своей жизни он снова провел в Америке, где написал ряд полунсторических, полухудожественных биографий: своего любимого писателя Гольдсмита (1849), Магомета (1849—1850) и первого президента Соединенных штатов — Вашингтона (пять томов, 1855—1859).

Ирвинг — крупный художник. Это первый американский писатель, признанный как в Англии, так и на континенте. Значение его не только для американской, но и для мировой литературы в том, что он был создателем нового литературного жанра — «краткого очерка». Этот жанр известен под названием «short story» и вырос из газетного фельетона. Фельетоны велись от лица одного повествователя; это являлось в некотором роде их связующим звеном и приближало их к фабульному рассказу. Двухтомная «Книга очерков» и представляет собой как раз классический образец таких «short stories».

ДЖЕМС ФЕНИМОР КУПЕР

Джемс Фенимор Купер (Cooper, 1789—1851) является наиболее «активным» романтиком и талантливейшим певцом экзотической природы Америки, ее лесов, бурных водопадов, бесконечных прерий, сурового океана.

Купер родился в квакерской помещичьей семье. Отец его был владельцем целого городка, так и называвшегося Купертоун, поместья в семнадцать тысяч акров земли. Все это унаследовал его сын.

Период его творчества совпал со временем ожесточенной борьбы американской «промышленной демократии» со старой, до-промышленной Америкой. Симпатии Купера были на стороне последней.

Несмотря на то, что Купер всю свою жизнь был консерваторм, он не мог примириться с Реставрацией в Европе. С 1826 по 1829 год он был консулом в Лионе, затем совершил путешествие по Англии, Швейцарии, Германии и Италии (что отразилось в ряде его книг), и, воочию убедившись в прелестях Реставрации, он с полным сознанием дела выступал против нее, защищая идеалы американской республики.

По возвращении Купера в 1833 году на родину, где промышленное развитие за время его отсутствия значительно продвинулось вперед, консерватизм его усиливается: он резко восстает против «рваческого большинства, которым движут подкуп и спекуляция». В одном из своих произведений: «Дома, как оно есть», он рассказывает о преуспевании американского хищника-буржуа. В бичевании алчных разбогатевших выскочек Купер возвышается иногда до свифтовской сатиры («A letter to his Countrymen», 1834; «The Monikins», 1835; «The American Democrat», 1838).

Произведения Купера, с оговорками, можно разделить на три тематических цикла: 1) исторические рассказы, где он находится под влиянием Вальтера Скотта; 2) рассказы о приключениях на море; 3) повести о жизни в лесах и прериях и о быте индейцев.

Купер начал свою литературную деятельность довольно поздно, когда ему было уже тридцать лет. К этому времени он отказался от морских путешествий (он шесть лет прослужил во флоте) и занял спокойной жизнью землевладельца. Его тревожила только судебные процессы и полемика, направленная против него, так как американская буржуазия очень восставала против несто процентного «американизма» Купера.

Первый крупный роман Купера называется «Шпион» («The Spy», 1821). Это — авантюрно-историческое повествование о подвигах «идеального» «осведомителя» Гарвея Бирча в эпоху борьбы за независимость. Гарвей Бирч из любви к родине становится военным шпионом и, совершив ряд «патриотических» подвигов, оказывается от награды, которую ему хочет дать президент Вашингтон.

В предисловии к этой вещи Купер прославляет патриотизм, как величайшую добродетель. Идеал Купера — это отважность, предприимчивость, традиционные консервативные убеждения в области религии, морали и политики.

«Шпион», в котором имеются очень яркие сцены из истории американской войны за независимость, открывает собой серию приключенческих повестей и романов Купера. Уже в нем наглядно виден весьма несложный механизм композиции этих романов. Весь драматизм повествования сводится к преследованиям героев хитрыми врагами, картинам пленения и освобождения из плена; в них фигурируют интригующие читателя таинственные личности и т. п. Вместе с тем Купер до крайности идеализирует своих положительных героев.

К приключенческим романам Купера относится и созданная позднее серия морских повестей. В нее входят «Лоцман» («The Pilot», 1823), «Красный пират» («The Red Rover», 1828), «Два адмирала» (1842) и др.

Но мировую известность Куперу доставили его пять романов о «Кожаном Чулке», живописующие жизнь индейцев в прериях и лесах. Эти романы: «Охотник на оленей» («The Deerslayer», 1841), «Последний из могикиан» («The Last of the Mohicans», 1826), «Следопыт» («The Pathfinder», 1840), «Пионеры» («The Pioneers», 1823) и «Прерия» («The Prairie», 1827). «Эти пять книг, — пишет М. Горький, — справедливо считаются лучшими произведениями ума и сердца Фенимора Купера». Написанные почти сто лет тому назад, они «и до сего дня не потеряли интереса правдивых и красиво сделанных картин к истории заселения Североамериканских штатов, — истории, которая поучительно рассказывает нам о том, как энергичные люди в течение полутора столетий организовали мощное государство в стране дремучих лесов, пустынных степей, среди кочевых племен индейцев». Действие этих романов разворачивается во второй половине XVIII века, и в центре всех романов стоит отважный стрелок, идеальный герой, Нетти Бемпо, прозванный индейцами «Кожаный Чулок», и его друг, индеец Чингачаук. Нетти Бемпо — «странный человек, — безграмотный, полудикарь, но обладающий в совершенстве лучшими качествами истинно культурного человека: безукоризненной честностью в отношении к людям, ничем несокрушимой любовью к ним и постоянным органическим стремлением помочь ближнему, облегчить его жизнь, не щадя своих сил... Нетти Бемпо всюду возбуждает симпатии читателя честной простотой своей мысли и мужеством деяний своих» (М. Горький).

Когда после завоевания независимости на запад Штатов хлынули капиталистические предприниматели, Нетти Бемпо удалился от них в девственные прерии, но продвижение капитализма идет быстрыми шагами, и Бемпо умирает в кругу своих верных друзей, детей природы.

Романы Купера пропитаны духом предприимчивости, волевым началом. Недаром Бальзак «рычал от восторга», читая их. «Последний из могикиан» пользовался также большими симпатиями Гёте.

Купер написал тридцать два романа и повести, из которых половина была забыта еще при жизни автора. Кроме того, его перу принадлежит десять томов путешествий и «История американского флота» (1839). Как художник он очень неровен. Наряду с прекрасно разработанными сценами имеются мало удачные; и наряду с чрезмерно идеализированными героями встречаются реалистически обрисованные характеры «низкого» типажа. Психология его героев также весьма примитивна; особенно не удавались ему женские типы. Тем не менее те достоинства его творчества, о которых речь шла выше, доставили Куперу мировую славу. А экзотика, приключения, борьба человека с

природой — все это сделало Купера одним из любимейших авторов для детей. «Воспитательное значение книг Купера, — пишет М. Горький, — несомненно. Они, на протяжении почти ста лет, были любимым чтением юношества всех стран и, читая воспоминания, например, русских революционеров, мы нередко встретим указания, что книги Купера служили для них хорошим воспитателем чувства чести, мужества, стремления к деянию».

ЭДГАР ПО

Эдгар Аллен По (Рое, 1809—1849) — значительнейший американский писатель XIX века. Родители его были актерами. Рано оставшись сиротой (1811), он воспитывался у своего дяди Аллена, купца-табачника на юге Соединенных штатов.

Лишившись из-за своего пристрастия к вину и картам помощи со стороны родных, он целиком отдался литературной деятельности (до этого он выпустил уже сборники стихов: «Тамерлан», 1827, «Поэмы», 1831, и др.). Одно время он издавал газету в Ричмонде (1835—1837), затем переехал в Филадельфию, а с 1844 года до смерти жил в Нью-Йорке.

Эдгар По прожил тяжелую, полную лишений жизнь, мучимый нуждой и болезнями. Упорным трудом своим он обогащал своих издателей, сам же получал от них гроши. Умер он в больнице, куда его принесли, подобрав на улице пьяным.

По — романтик, мистик, но вместе с тем он воспекает науку и технику, правда, весьма своеобразно им понимаемые. Свою эстетику он пытался обосновать в ряде теоретических и критических сочинений («Философия композиции», «Поэтический принцип», статьи о Хоуторне и Лонгфелло и др.); по существу он в них опирается на теоретические работы как английских (особенно Кольриджа и Шелли), так и немецких романтиков (Гофман). Как и Кольридж, По считает высшим эстетическим принципом положение об органическом единстве произведения искусства, а призвание самого искусства — в «создании красоты» (creation of beauty), путем которой художник старается удовлетворить «неутолимую жажду человеческой души». Но в связи с кризисом и раздвоенностью своего мировоззрения Эдгар По приходит к выводу о невозможности осуществления идеала на земле, и поэтому в его эстетике первенствующее значение придается неразгаданному, странному, таинственному, снам и грезам, кошмарам и ужасам. Любовь у него почти постоянно граничит со смертью. Цель искусства, по Эдгару По, — вызвать чувства наслаждения или счастья, возрастающие также в атмосфере меланхолии и ужаса. Единственным критерием искусства является эстетический вкус, а не мораль или истинность. Это стремление к построению теории «искусство для

искусства» резко отличает Эдгара По от других американских писателей его времени, всегда в той или иной форме настаивавших на общественно-воспитательной роли искусства; эта же теория оказала особое влияние на учение парнасцев и на символистов в европейской литературе.

Эдгар По — один из крупнейших американских лириков, но большей известностью, чем его стихотворения, пользуются его рассказы. Тематически они распадаются на три цикла: 1) научно-фантастический, 2) детективный, 3) рассказы «кошмаров и ужасов».

По силе художественного таланта Эдгар По превосходит всех предшествовавших ему американских писателей. Он довел введенный В. Ирвингом в американскую литературу жанр «короткого очерка» (short story) до высшего мастерства; вдобавок, он его обосновал теоретически. Исходя из указанных выше эстетических требований, Эдгар По пришел к выводу, что «короткий очерк», рассчитанный на «один присест» («a single sitting»), наилучшим образом соответствует повествовательному жанру, так как во все время чтения настроение и интерес не ослабевают ни на йоту. Его рассказы отличаются сжатостью и систематическим построением. Он очень умело отбрасывает все второстепенное; основная идея безраздельно владычествует в его вещах. Собственно говоря, Эдгара По совершенно не интересует окружающая его среда. Он почти не дает изображения быта и характеров своей эпохи, и в его творчестве трудно найти типы тогдашнего американского общества. Это не живые люди, а довольно отвлеченные схемы; он главным образом рисует существа иллюзорного мира, в котором все вырастает до чудовищных размеров.

Эдгар По описывает происшествия совершенно невероятные, но под его пером эти события приобретают силу истины, и фантастика кажется действительностью. Все изображается с необычайной точностью, с мельчайшими деталями и для большей убедительности подтверждается газетными вырезками, указанием на год, месяц и число.

Кроме того фантастика его тесно связана с проверенными научными данными. Эдгар По обладал огромнейшей начитанностью, огромнейшей эрудицией, и все его знания были подчинены одному основному стремлению — раскрыть тайну человеческого существования.

Эдгар По превращает искание тайны человеческого существования в непрекращающийся конфликт между сверхъестественным и реальным; ему хотелось бы включить потустороннее в точные науки, подвести под таинственность непреложный, фактический базис, стереть грани между неисследованным, непонятым и проверенным, технически точным.

Во всех рассказах Эдгара сквозит какая-то недоговоренность, неясная, мучительная тоска. Валерий Брюсов пишет о них: «Они все как бы маленькие окна, приоткрытые на какую-то бесконечность, и это ощущение, что за ними — пропасть, почти пугает».

По — глубочайший пессимист. Его герои — пассивные, безвольные люди, терзаемые мрачным отчаянием, сторонящиеся от мира и не желающие иметь с ним ничего общего. Они воспринимают действительность как нечто враждебное им, страдают, но не борются. Эдгар По говорит: «Лучшее, что можно пожелать людям, это — совсем не родиться».

В первом цикле своих рассказов, в рассказах научно-фантастических, Эдгар По обрабатывает сюжеты, основанные на данных науки и техники, развитие которых шло вместе с развитием капитализма, причем он тщательно изучает специальную литературу и использует ее с полным знанием дела, не пренебрегая мельчайшими деталями, долженствующими дать иллюзию научности. Все же у него получается лишь нечто на удивительно своеобразное.

Ибо его квази-научная фантастика не есть фантастика созидаящая; это не фантастика хотя бы Жюль Верна, который предвидел многие последующие технические достижения и до известной степени способствовал созданию их. Эдгар По новых открытий не предвидит. Его фантастика лишена творческого элемента: она не идет дальше достижений, которые соответствовали его времени. Он увлекается простым перечислением научно-технических подробностей, а будущее развитие техники представляется ему лишь в количественном масштабе, в увеличении размеров, а не в изменении качественных ее сторон. Так, например, у него есть три научно-фантастических рассказа, где он описывает будущее: в «Чудесном шаре» герой перелетает Атлантический океан; в «Необычайных приключениях Ганса Пфаала» («Adventure of one Hans Pfaal») герой долетает уже до луны; и наконец, в третьем рассказе полет совершается 1 апреля 2848 года на воздушном шаре огромных размеров. В основу конструкции этого громадного аэростата заложены те же принципы, что и в первых двух, разница только в величине.

Затем нужно упомянуть наиболее крупную научно-фантастическую повесть По «Рассказ Артура Гордона Пима» («The Narrative of Arthur Gordon Pym», 1838). При чтении ее сразу бросается в глаза отличие научной фантастики По от фантастики Жюль Верна или, например, Герберта Уэллса.

Этот рассказ изобилует всяческими ужасами, убийства следуют одно за другим; герои его терзаются муками жажды и голода, доводящего их до людоедства; по океану блуждают

корабли, населенные мертвецами, и т. д. Эти страшные события нарастают по мере того, как продолжается путешествие Артура Гордона Пима, завершающееся на Южном полюсе, где Пим встречает горячее море, вулканические извержения и т. п. Произведение заканчивается появлением из кратера вулкана длинной, чудовищных размеров, фигуры в белом саване.

Эта совершенно фантастическая трактовка не мешает Эдгару По вводить в рассказ множество реалистических деталей. Он старательно использует чисто техническую литературу, дневники, путешествия, с мельчайшими подробностями описывает суда, встречающиеся на пути корабля, острова, причудливых полярных птиц и мрачные ледяные поля, но это только рамка. Главное же в рассказе — тайна, гнетущая, кошмарная.

Эдгара По в науке привлекает не то, что с помощью ее можно осуществить в мире реальности, а именно невозможное; он жаждет не познания, а мистики. Этим окрашено все его мировоззрение.

Еще до «Рассказа Артура Гордона Пима» он написал другую очень интересную фантастическую повесть: «Рукопись, найденная в бутылке» (1833). Герой этого произведения вначале занимается научной деятельностью, затем он попадает на корабль, и тут происходят необычайные вещи: корабль этот растет, как растет человеческое тело; команда этого корабля — живые мертвецы. Это таинственное судно не может быть потоплено никакой бурей, и поэтому ему удастся доплыть до Южного полюса, где океан исчезает в недрах земли.

Следующая научно-фантастическая повесть По — это «Тысяча и вторая сказка Шехерезады». Внешне в этом рассказе По как будто поет гимн науке и технике. Он показывает нам, что завоевания человеческого ума чудеснее всяких вымыслов. Гарун аль Рашид, герой «Тысячи и одной ночи», слушает все рассказы Шехерезады очень доверчиво, но когда она начинает говорить ему о паровозе, о пароходе, о воздушном шаре и телеграфе, то он перестает верить и утверждает, что подобные вещи совершенно невозможны. Но даже и в этой, повидимому, хвалебной оде достижениям человеческого гения Эдгар По, в сущности, дает лишь перечисление уже достигнутых успехов, не открывая новых перспектив.

С научно-фантастическими рассказами по тенденции своей очень тесно связаны детективные рассказы Эдгара По. Он является родоначальником этого жанра в литературе. И эти повествования также наукоподобны. По вставляет в них газетные статьи, с любовью останавливается на всевозможных деталях и т. д. Его сыщики действуют, опираясь на научные данные, и Эдгар По прямо заявляет, что нет такой загадки, создан-

ной человеческим умом, которую другой человеческий ум, употребив для того достаточно времени и усилий, не мог бы разгадать. Он создает до крайности запутанные положения и оставляет для разрешения их самые ничтожные намеки. И он показывает, как человеческая мысль, отталкиваясь от этих намеков, добивается истины.

Детективные рассказы Эдгара По отличаются необыкновенной тонкостью анализа и строжайшим логическим построением. Он сам так и называл эти рассказы «логическими».

Самыми известными и художественно наиболее обработанными детективными рассказами являются три: «Преступление на улице Морг» («The Murder in the Rue Morgue», 1840—1841), «Тайна Мари Роже» («The Mystery of Marie Roget», 1840—1841) и «Украденное письмо» («The Purloined Letter»), объединяемые одним и тем же героем — французом Дюпен. Что же представляет собой Огюст Дюпен? «Огюст Дюпен, — пишет Эдгар По, — был молодой человек, хорошей, даже знаменитой фамилии, но несчастное сценление обстоятельств довело его до крайней нищеты. Энергия его была сломлена, он покорился судьбе и перестал добиваться положения и богатства».

Этот разорившийся аристократ живет вместе со своим другом, от имени которого ведется рассказ, в таинственном доме, покинутом остальными жильцами из-за каких-то суеверий. Дюпен и друг его не любят буржуазной действительности, они избегают ее и витают в каком-то иллюзорном мире, который они сами себе создали, и проводят время в одиночестве за чтением старинных книг, превращая день в ночь и ночь в день.

Эдгар По пишет: «Одним из чудачеств моего приятеля (ибо как же иначе его назвать!) было пристрастие к ночи, к темноте; я тоже поддался этой странности, как и другим его фантазиям. Печальная богиня не всегда была с нами, но мы умели подделать ее присутствие. При первых лучах рассвета мы запирали тяжелые ставни нашего старого дома и зажигали пару восковых свечей, которые, распространяя сильное благоухание, озаряли комнату бледным зловещим светом. При этом освещении мы предавались мечтам, читали, писали, беседовали, пока не наступала настоящая ночь. Тогда мы выходили из дома и гуляли по улицам рука об руку, продолжая нашу беседу, и бродили до позднего часа, находя среди света и теней многолюдного города пищу для бесконечных размышлений».

Этот живой мертвец, разорившийся аристократ Огюст Дюпен из любви к искусству занимается детективными делами, и ему путем тонкой неопровержимой логики удастся распутывать преступления там, где полиция, юристы и общественность вынуждены были сложить оружие. Эдгар По чрезвычайно остро-



Пьер-Жан Беранже
(С литографии Алофа)



Генрих Гейне
(С гравюры Гримма)

умно показывает, как раскрываются эти преступления, силлогизмы его захватывают читателя, с напряженным вниманием следящего за их сплетением.

Какой же социальный вывод делает Эдгар По из всех этих аналитических и логических хитросплетений? О своем герое Огюсте Дюпене он пишет: «Распутав трагическую загадку, связанную с убийством г-жи Л. Эспане и ее дочери, Шевалье (Дюпен) перестал следить за этим делом и вернулся к своему прежнему угрюмому и мечтательному существованию. Склонный по натуре к мечтам, я охотно поддавался его настроению, и, проживая попрежнему в Сен-Жерменском предместье, мы представили будущее воле судеб и мирно дремали в настоящем, набрасывая дымку грез на окружающий мир».

Таким образом, науку, логику Эдгар По использует не для преобразования общества, — нет, это у него лишь «временное занятие», после которого его герои, не приспособленные к капиталистической действительности, уходят в прежнее одиночество.

Но не всюду Эдгар По воспевает науку и технику, даже в таком несовершенном виде. В своих рассказах «кошмаров и ужасов» он выступает против всякой разумной деятельности, против всякой научной работы, против всякого познания. Он пишет: «Философия всегда будет безусловно стараться заставить нас глядеть на свойства, как на вещи; воля может согласиться, — душа, разум — никогда».

В незаконченном своем посмертном философском произведении «Эврика» (1848) Эдгар По зло и ядовито вышучивает науку и издевается над знанием. Он отрицает оба пути научного познания действительности: и дедукцию и индукцию. По его мнению, единственно правильный путь — это бессознательное угадывание, интуиция.

По написал очень много так называемых «страшных» рассказов. Они собраны в трехтомных «Tales of the Grotesque and Arabesque» (1839, 1843 и 1845). Назовем только некоторые из этих рассказов, наиболее популярные и наиболее ценные в художественном отношении.

Прежде всего следует обратить внимание на небольшой рассказ, вскрывающий манеру и композицию его вещей этого жанра: «Маска красной смерти» («The Masque of the Red Death»). В нем изображается своего рода пир во время чумы. Какое-то высокопоставленное лицо во время эпидемии устраивает бал-маскарад, происходящий в месте, отгороженном от окружающего мира. Вдруг среди других масок показывается маска красной смерти со всеми признаками этой ужасной болезни. Хозяин дома возмущен тем, что кто-то из приглашенных осмелился показаться под этой отвратительной личиной. Он приказывает уда-

лить этого человека, но никто не решается приблизиться к нему. В яром бешенстве хозяин сам срывает маску, и под ней обнаруживается разящая всех смерть.

Другая вещь, тоже небольшая — «Спуск в Мальштрем» («A descent into the Maelstrom»). Это рассказ рыбака о том, как он с братом во время рыбной ловли был захвачен грозным водоворотом. Ему удалось спастись, так как он не потерял присутствия духа, брат же его погиб.

Очень характерна также повесть о «Преждевременном погребении». Эдгар По описывает ужас человека, который, лежа на тесной паровой койке, воображает себя заживо погребенным и переживает невероятные мученья.

Некоторые рассказы По уклоняются в патологию, например, «Демон извращенности», «Черный кот» и др. Герои их совершают преступления не из-за выгоды, а потому, что их тянет к ним; они хотят проверить, хватит ли у них моральной силы совершить то, к чему с таким отвращением относится человечество. Тут у Эдгара По, как и в его образах двойников, наблюдается некоторое сходство с Достоевским.

Кроме прозаических произведений Эдгар По написал ряд поэм и стихотворений, которые тоже частично относятся к разряду литературы «кошмаров и ужасов». Такова например, удивительная по техническому мастерству поэма «Ворон» («The Raven», 1845), где описывается, как во время грозы ворон залетает к одинокому мечтателю и повторяет одно-единственное заученное им слово «никогда», отзывающееся погребальным звоном в ушах мучимого «проклятыми вопросами» человека. В другой поэме, «Уяляюм» («Ulalume»), описываются терзания влюбленного, которого в годовщину смерти любимой влечет к себе ее могила, влечет и внушает в то же время страх. Эта поэма — один из лучших образцов словесно-музыкальной живописи Эдгара По. Но выше всего в этом отношении популярные «Колокола» («The Bells») — настоящий шедевр звуковой живописи.

Во всех своих тематических циклах и жанрах творчество По отличается мрачным пессимизмом, объясняющимся отрицательным отношением автора к буржуазной действительности. По концепции Эдгара По, человек — игрушка рока, жалкая кукла, которой завладели таинственные, неведомые силы.

Этим же мрачным пессимизмом окрашены и политические взгляды Эдгара По, изложенные главным образом в его утопических рассказах. Он резко выступает против партий, являющихся защитниками промышленного капитализма, и против демократии и республиканизма. Республику он попросту называет «господством сволочи», а демократия в его представлении —

какой-то чудовищный зверь, ибо толпа — это «наиболее гнусное из всех существ, когда-либо обременявших землю. Гигантского роста, она наглая, хищная, омерзительная, с желчью быка, с сердцем и мозгами павлина». Он был до такой степени враждебно настроен к капиталистическому строю, что одно время сблизился с консервативным Купером и защищал его от нападок со стороны «промышленного» общества.

Влияние По сказалось на европейской литературе уже в эпоху романтизма. Особенно оно усилилось в конце XIX столетия, когда буржуазное общество вступило в период загнивания и в его литературе появились упадочнические тенденции.

РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА

30-х — 40-х годов XIX века

Период между двумя революциями — Июльской 1830 и Февральско-мартовской 1848 года — был периодом большого расцвета революционной поэзии XIX века на Западе. Революции, эти «локомотивы истории», по выражению Маркса, как в период их подготовки, так и во время разгара событий выдвинули целую плеяду политических поэтов, занявших прочное место в мировой литературе. Величайшим представителем этой плеяды является Генрих Гейне. Но и кроме него Беранже во Франции, Э. Джонс в Англии, Фрейлиграт в Германии, не говоря уже о целой армии менее значительных писателей, создали настоящие шедевры революционной поэзии и оказали огромное влияние на дальнейшее развитие ее, вплоть до социалистической поэзии включительно.

Поэзия 30-х—40-х годов разительно отличается от поэзии предшествующих периодов буржуазно-демократических революций. Гражданский пафос, библейские или античные маски, столь характерные для эпохи английской и французской революций, не годились уже для выражения устремлений представителей революционной демократии, а также и для поэтов рабочего класса, впервые выступившего с самостоятельными политическими требованиями. «Социальная революция XIX столетия, — пишет Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» — не может черпать свою поэзию из прошлого: она должна ее черпать из будущего. Она не может стать самой собой, не отказавшись от всякого суеверного почитания старины. Прежним революциям необходимы были всемирно-исторические воспоминания о прошедшем, чтобы заглушить в себе мысль о собственном содержании. Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание. Там фраза преобладала над содержанием, здесь содержание преобладает над фразой».⁴²

Но означает ли это, что поэты революционной демократии 30-х—40-х годов были свободны от иллюзий? Отнюдь нет. Нужно только отметить, что их иллюзии связаны с иллюзиями, свойственными различным видам буржуазного и мелкобуржуазного социализма 30-х—40-х годов, разбившимися вдребезги на баррикадах июньского восстания парижского пролетариата в 1848

году. Этим крахом иллюзий всех видов домарксовского социализма и объясняется глубокое разочарование, охватившее таких писателей, как Гейне, Беранже и другие, после поражения революции 1848 года. Причины этого разочарования блестяще вскрыл Ленин в статье «Памяти Герцена». Говоря об эволюции Герцена до 1848 года, о том, как он «вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом», — Ленин пишет: «Эта «остановка» и вызвала духовный крах Герцена после поражения революции 1848 года. Герцен покинул уже Россию и наблюдал эту революцию непосредственно. Он был тогда демократом, революционером, социалистом. Но его «социализм» принадлежал к числу тех бесчисленных в эпоху 48-го года форм и разновидностей буржуазного и мелкобуржуазного социализма, которые были окончательно убиты июньскими днями. В сущности, это был вовсе не социализм, а прекраснодушная фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою тогдашнюю революционность буржуазная демократия, а равно невысвободившийся из-под ее влияния пролетариат. Духовный крах Герцена, его глубокий скептицизм и пессимизм после 1848 года был крахом буржуазных иллюзий в социализме. Духовная драма Герцена была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела».⁴³

Творчество поэтов революционной демократии 30-х—40-х годов на Западе является порождением и отражением этой «всемирно-исторической эпохи». Подобно тому как в этот период «бурь и революций» (1848—1871), как говорит Ленин, «домарксовский социализм умирает» и «рождаются самостоятельные пролетарские партии»,⁴⁴ так и в области революционной поэзии этот период характеризуется появлением зачатков пролетарской поэзии в творчестве поэтов союза коммунистов, крупнейшим представителем которых был Георг Веерт.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА 30-х—40-х ГОДОВ

БЕРАНЖЕ И РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ 30-х — 40-х ГОДОВ

Пьер Жан Беранже (Béranger, 1780—1857) — самый крупный и наиболее популярный революционный поэт Франции первой половины XIX века. Во время Реставрации, когда в мистических гимнах певцов гибнущей аристократии, в романтических романах Шатобриана и пессимистических стихах Виньи

звучали проклятия просвещению и разуму, веселым звоном раздавались насмешливые песни Беранже, поэта демократии, поэта, ведущего свое происхождение от Монтэня и Раблэ, Мольера и Вольтера.

Беранже — выходец из мелкобуржуазной среды. Детство он провел в Париже, в семье своего деда по матери, занимавшегося портняжным ремеслом. Девятилетним мальчиком Беранже был очевидцем взятия Бастилии. Отрочество его совпало с годами революционного террора. Он жил тогда в провинции, где посещал «патриотическую» школу, учрежденную одним членом Конвента специально для того, чтобы изгнать из преподавания прежнюю рутину. Здесь молодой Беранже приобщился к общественной жизни того времени: он часто избирался президентом школьного клуба, выступал на национальных празднествах, писал адреса Конвенту и Робеспьеру. Таким образом, мировоззрение его начинает слагаться в бурную эпоху Великой буржуазной французской революции. В эту же пору он ознакомился с массовой народной песней, и его любимый песенный жанр сложился под ее влиянием.

После 1795 года, после падения Робеспьера, Беранже вернулся в Париж. Отец его, сын кабатчика, мелкий провинциальный чиновник, участник контрреволюционных заговоров, хотел втянуть в это и сына. Беранже испробовал всякие профессии: был наборщиком, помогал отцу в его финансовых спекуляциях, но жил в бедности. В 1803 году, написав несколько стихотворений в традиционно-классическом духе, он обращается к брату Наполеона Люсьену Бонапарту за протекцией и помощью. Ему ассигнуется небольшое жалование, и несколько позднее он устраивается экспедитором в университете. Теперь он материально обеспечен и получает возможность заняться любимым делом — литературой.

Ранний период творчества, так называемый «ученический», длится у Беранже очень долго. Он получил незначительное образование, даже не владел как следует грамматикой и синтаксисом и длительно и упорно работал над собой. Только к 1812 году он овладевает вполне поэтической техникой и после многих опытов в области героической поэмы, комедии и идиллии находит наконец, свой жанр — жанр песенника.

Первые песни Беранже — любовного содержания; они воспевают любовь, вино, жизнерадостность. В этот период своего творчества, падающий на последние годы наполеоновской империи, Беранже вступает в кружок парижских песенников «Le Caveau» («Погребок»). Этот кружок объединял главным образом поэтов буржуазии, в творчестве которых преобладали мотивы безудержного наслаждения жизнью. Но в отличие от них

уже у раннего Беранже довольно ощутительно проскальзывают социальные нотки, он скоро оставляет «Погребок» и становится политическим поэтом.

Первое, доставившее ему славу, выступление его на поприще политической поэзии относится еще к последним годам царствования Наполеона; это — стихотворение «Король Ивето» (1813), типичное для настроения народных масс конца Империи. Бесчисленные войны Наполеона разоряли население Франции. В «Короле Ивето» и видна слабая пока критика несправедливых налогов:

Жил в Ивето король один,
Историей забытый;
Он был счастливый властелин,
Спал крепко, как убитый.
Чудак веселый, Жаннетон,
Не совещаюсь с папой,
Короновал его на трон
Простой бумажной шляпой.
Все, говорят,
Пошло на лад...
Ну, и король же был:
Был не король, а сущий клад!
Ах, и король же был.

.....
Не знал он тягостных забот
Ни суеты придворной;
И счастлив был его народ,
Во всем ему покорный...
Он отменил налогов тьму,
Горя свободы жаждой.
Вино лишь в подать шло ему —
По кружке с бочки каждой...

Из приведенных отрывков видно, против чего Беранже направляет свои стрелы, — против поборов и против того, что Наполеон «санкционировал» свое вступление на престол благословением римского папы. Наполеон, как передают, не особенно обиделся на Беранже, и когда он пал и к власти вернулись Бурбоны, поэт выступил в защиту низложенного императора.

В эпоху смены правительства (1814—1815) Беранже занимает неустойчивую позицию: то он склоняется к тому, что можно примирить Бурбонов с новым общественным строем, то вновь примыкает к Наполеону. Но когда Бурбоны после «ста дней» укрепились у власти, Беранже выступает против всей системы Реставрации, он становится самым резким ее врагом. Именно к этому периоду относится наиболее интенсивный расцвет поэтического творчества Беранже.

В 1815 году вышел первый сборник его песен-памфлетов, наделавший много шума; Беранже приобрел огромную популяр-

ность среди широчайших масс Франции. В 1821 году появился новый сборник, из-за которого Беранже лишился своей службы и поплатился заключением и денежным штрафом. Кстати, Беранже сидел в тюрьме два раза и платил штрафы, деньги для которых собирались друзьями поэта путем подписки по всей стране.

В эпоху Реставрации насмешки Беранже направлены главным образом против церкви и дворянства как оплота реакции. Законы, изданные правительством о школе, о передаче дела воспитания духовенству, встречают у Беранже самый резкий отпор. В стихотворении «Миссионеры» он изображает законодателей реакции в виде сатаны, который дает советы попам о том, как водворить «порядок» во Франции:

Речь кончил сатана, замок и улыбнулся,
И войско все на Францию повел...
«Долой науку! К чорту просвещение!» —
Раздался клич от городов до сел...
«Невежеству и мраку жизни — слава
От ныне до скончания веков!»
И меркнет свет; ханжи и лицемеры,
Как дикари, танцуют вокруг костров.

Беранже подвергает Реставрацию систематическому обстрелу; он не дает народу успокоиться, он разоблачает лицемерные фразы церкви и дворянства. Более едкой сатиры на французскую аристократию мы не встретим ни у одного поэта.

С этого времени начинается травля Беранже реакционными кругами и доносы на него в полицию. Поэт тоже не дремал и в своих произведениях навеки заклеил провокаторов, особенно в знаменитой песне «Провокатор» и в другой, также очень известной, «Господин Иуда» (в переводе Курочкина — «Господин Искарнотов»):

Господин Искарнотов —
Добродушнейший чужак:
Патриот из патриотов,
Добрый, милый весельчак.
Расстилается, как кошка,
Выгибается, как змей.
Отчего ж таких людей
Мы чуждаемся немножко,
И коробит нас — чуть-чуть
Господин Искарнотов,
Патриот из патриотов, —
Подвернется где-нибудь?

Такими стихами в стиле массовой песенки он пригвождал к позорному столбу темных личностей на службе у Реставрации. Эпоха Реставрации представляется Беранже временем царствования то сонных каплунов, то легендарных карликов-мирми-

донян, например, в стихотворении «Мирмидоняне» (1819), на которое указывал Энгельс в 1852 году в своих статьях об Англии. В этом стихотворении Беранже изображает Французское правящее общество в виде карликов, пресмыкавшихся в свое время перед Наполеоном; теперь они стали господами положения и правят Францией, руководясь своими ничтожными, карликовыми масштабами. Под ними подразумевается дворянство, которому Беранже посвящает вообще целый цикл злейших сатир.

Из этого цикла наиболее известна карикатура на дворянство, старавшееся повернуть Францию вспять, возвратить ее к дореволюционным временам, — стихотворение «Маркиз де Карабас». Беранже в нем показывает с очевидностью, что дворянство, как и Бурбоны, ничего не забыло и ничему не научилось в эмиграции. Маркиз говорит своим крестьянам:

Слушать, поселяне!
К вам, невеждам, дряни,
Сам держу я речь!
Я — опора трона;
Царству оборона
Мой дворянский меч.
Гнев мой возгорится —
И король смирится!

В эпоху Реставрации в творчестве Беранже все усиливаются антиклерикальные нотки (например, «Мой кюре», «Пономарь», «Капуцины», «Миссионеры», «Иезуиты», «Добрый папа», «Смерть дьявола», «Мощи» и т. д.). У него очень много стихотворений на тему о духовенстве, и в этом отношении он продолжает линию и традиции эпохи буржуазного просвещения, в частности Вольтера.

Беранже в это время с особенной любовью поэтизирует героическое прошлое, главным образом эпоху буржуазной Французской революции 1789 года. Он, повторяем, крупнейший революционный поэт периода Реставрации. Это не значит, что все его творчество сплошь посвящено политическим мотивам; он продолжает писать веселые любовные стихи; особенно известен его цикл «К Лизетте». В отличие от чисто эротических песен современных Беранже поэтов, и в этом сборнике мы встречаем ряд вещей, проникнутых теплой, хотя и наивной симпатией к беднякам.

В ту же эпоху Реставрации Беранже отдал дань и культу Наполеона. Говоря об этом культе, очень часто смешивают две вещи: бонапартизм во Франции и то восхищение перед личностью Наполеона, которое сделалось господствующим во всей передовой европейской литературе того времени. Одно дело — партия крупной буржуазии, жаждавшая возвращения Наполе-

она в своих узко собственнических интересах, а другое — преклонение перед «маленьким капралом» Байрона, Гейне, Беранже и других поэтов, которые видели в императоре олицетворение принципов Французской революции.

Эти поэты мечтали о Наполеоне как об освободителе и окружали его романтическим ореолом. Беранже воспел Наполеона в стихотворениях «Старый сержант», «Народная память», «Пятое мая» и многих других, опубликованных большей частью лишь после смерти поэта.

Следующий этап творчества Беранже относится к эпохе Июльской революции и Июльской монархии. Беранже с полным правом считал себя одним из активнейших организаторов и идейных подготовителей Июльского переворота. Он сделал очень много для свержения династии Бурбонов и провозглашения нового строя. Ламартин утверждает даже, что «Песни Беранже были теми патронами, которыми народ стрелял в июльские дни». Беранже сам всегда особенно подчеркивал политическое значение своего творчества. После падения Бурбонов он в стихотворении «Прощайте, песни!» обращается к Карлу X, последнему королю этой династии, и говорит о своей роли в этом событии:

Ты стрелы посылаа порою в самый трон.
Чуть падали они — подхватываа их смело
Вблизи, вдали народ, и снова стая их
В намеченную цель со всех сторон летела.
Осмелился своей он молнией сверкнуть, —
В три дня народ лишил его с собой союза.
Немало пороха для ружей парижан
Твоя народная сфабриковала муза!

Беранже принимал активное участие в революции и даже находился в штабе повстанцев; он боролся с правыми либералами и помогал в составлении списка членов правительства. Но уже в самый разгар событий он проявляет себя снова как неустойчивый демократ, который боится крайнего демократизма низов. Его охватывает «страх» за Францию, и он подает голос за Луи Филиппа Орлеанского. Правда, впоследствии поэт отказался быть представленным королю и называл себя республиканцем.

После Июльской революции в творчестве Беранже наблюдается поворот. Он быстро разочаровывается и в результатах революции, и в Июльской монархии. Он сложил восторженный гимн в честь борцов парижских баррикад, но спустя некоторое время ему пришлось убедиться, что захватившая бразды правления финансовая буржуазия ничуть не лучше Бурбонов, что она так же угнетает народ, как и аристократия. Революционная демократия была обманута, и за этим обманом последовал крах иллюзий о свободе и равенстве.

В связи с этим типичная для Беранже темпераментная жизнерадостность изменяет ему; его песни становятся более печальными и скорбными. Это настроение особенно усиливается в январе 1831 года, и он пишет стихотворение «Реставрация песни». Раньше он полагал, что вместе с Карлом X, с последним Бурбоном, исчезнет и его собственная политическая песня, что не представится больше надобности в сатире, направленной против угнетателей народа, что поэтический памфлет умер вместе с тронем. Но оказалось, что это не так:

Да, песня, я, народ любя,
Сказал не без резона,
Что вместе с Карлом и тебя
Французы свергли с трона.
Но каждый новый наш закон
Был рабства новым правом...
Взойди же, песня, вновь на трон!
Спасибо, господа, вам!

Я полагал, что возведут,
По славному примеру,
Все в идеал свободный труд
И мысль расширит сферу...
Но нет! Иной повсюду тон
Заметить все могли бы...
Взойди же, песня, вновь на трон!
Вам, господа, спасибо!

Поэт должен опять настроить свою лиру на воинственный лад и обрушиться на буржуазно-конституционный строй. Дворянская реакция, бывшая теперь в оппозиции к господству финансовой олигархии, хотела использовать это разочарование Беранже и привлечь популярного поэта в свои ряды. К этому особенно стремился Шатобриан. Но Беранже дал соответствующий отпор этим попыткам.

Новые сборники его стихов вышли в 1831, 1833 и 1847 годах. Политические воззрения поэта становятся довольно путанными, ибо он не знал, куда ему идти. Он издевается над крупным буржуа, воспеваает бедноту, крестьян, нищих, рабочих («Рыжая Жанна», «Жак», «Старый бродяга», «История идеи», «Фея рифмы» и т. д.), но этим он и ограничивается, так как выхода из положения не видит. Если в эпоху Реставрации оппозиционные группы шли вместе для свержения Бурбонов, то теперь среди них происходит определенная дифференциация. Беранже в поисках разрешения конфликта примыкает к утопическому социализму и даже изгоняет на время политические мотивы из своего творчества. Он защищает некую разновидность мирного соглашательского социализма и одновременно пишет сатиры на социалистическое и коммунистическое движение среди рабочих. Сблизившись с сенсимонистами и фурьеристами, Бе-

ранже воспеваает братскую любовь, возвещает о наступлении века гуманности, например, в известном стихотворении «Четыре исторических возраста». Он полагает, что установления царства социализма можно добиться не путем классовой борьбы, а путем торжества идеи. Поэтому неудивительно, что он с довольно смешанным чувством встретил Февральскую революцию 1848 года. Теперь его главной заботой было не допустить возможности гражданской войны. Он пишет в письме от 2 марта 1848 года: «Я испугался за республику из-за республики же, так как увидел, что она родилась слишком быстро; но республиканцы остаются вне всяких упреков. Мы хотели бы спуститься ступенька за ступенькой, а нас заставляют перепрыгивать целые этажи, причем назад мы подняться уже не можем. Что необходимо теперь — это, чтобы в лагере не было раскола: все, кажется, это понимают».

Беранже отказывается от работы в Учредительном собрании и не хочет принимать участия в революционном движении. Когда разразилось Июньское восстание в Париже и в связи с этим французское общество разбилось на два лагеря — на лагерь «порядка» и на лагерь пролетариата, когда мелкая буржуазия изменила рабочему классу, Беранже не мог разобраться в совершавшемся, потому что он хотел стоять над борющимися партиями и не понимал исторического смысла событий. Позиция Беранже и его иллюзии в этот период — это типичная позиция и типичные иллюзии французской мелкой буржуазии в 1848 году, те самые иллюзии, которые так мастерски развенчивает Энгельс в своей статье того же года, в статье о так называемых французских монтаньярах, о партии газеты «Реформа», которая будто бы защищала старые идеалы якобинства, а на самом деле ратовала только за единство нации и совершенно не разбиралась в значении происходящей классовой борьбы. Приблизительно такую же позицию занимал и Беранже. В стихотворении «Барабаны», которое, повидимому, относится к Июньским дням, он говорит: «Барабаны, прекратите свою музыку! Дайте покой моему закоулку. Я не очень люблю вашу политику, и еще меньше люблю шум». «Я воспевал народ, как братьев, но барабан загрохотал, и оказалось, что я грезил. Это лишь кровь враждующих партий братается на мостовой!»

Итак, Беранже не понимает целей Июньского восстания, не понимает исторического значения его. С этого времени он все больше отходит от политики, и неудивительно, что он совершенно безучастно отнесся к перевороту 2 декабря 1851 года, — перевороту, установившему Вторую империю во Франции, во главе с Наполеоном III. Правда, Беранже в это время было семьдесят лет. Вторая империя, играя на преданности Беранже культу Наполеона I, хотела использовать имя поэта в своих ин-

тересах, но он на это не поддался и выступил против режима Луи Бонапарта со стихотворением «Смерть и полиция». Несмотря на это, правительство превратило похороны Беранже в похороны «национального поэта». Вокруг его имени разгорелась большая полемика — кто он такой, чьи он убеждения разделяет. Для нас нет никакого сомнения, на чьей он стороне, — он был самым талантливым поэтом французской революционной демократии, и эволюция его творчества отражает ее историческую судьбу. Его трагедия — непонимание исторической роли рабочего класса — была трагедией не личной, а многих революционных поэтов той эпохи.

Но вместе с тем, несмотря на все свои шатания, несмотря на то, что он не смог выбиться из круга представлений мелкобуржуазной демократии, Беранже был огромной прогрессивной силой в развитии литературы и общества. Его сатира, облеченная в высокохудожественные и вместе с тем общедоступные формы массовой народной политической песни, служила великолепным тараном в борьбе против поповщины, дворянства и финансовой буржуазии.

Маркс и Энгельс очень высоко ценили его творчество и особенно выступления его за идею «Священного союза народов». Беранже противопоставляет этот союз Священному союзу реакции. В стихотворении «Священный союз народов» поэт говорит:

Народы все, подав друг другу руки,
Слались в один союз.

Художественная заслуга Беранже в том, что он поднял жанр французской народной песни, получивший громадное развитие в эпоху Первой французской революции, на исключительную поэтическую высоту. Гёте, который, как известно, не был особым сторонником политической поэзии, должен был все же признать огромный талант Беранже и таким образом отзывался о его песнях: «Они полны такой грации, ума, тончайшей иронии, обладают такой художественной законченностью и мастерской обработкой языка, что Беранже дивится не только Франция, но и вся образованная Европа».

Песня Беранже развивается логически, имеет конкретное содержание и часто является лишь изложением в легкой мелодичной стихотворной форме какого-нибудь факта политической, общественной или личной жизни. Она всегда имеет в виду определенную публику. Беранже поет ее не для себя, не для излияния своих одиноких дум, а для других, для массы.

И вот в этом-то и заключается сущность поэзии Беранже: она нуждается в массе, она общественно заострена, сюжеты ее всем доступны и всех интересуют. Песня Беранже поется в ауди-

ториях, на площадях, на демонстрациях, в кружках. Без слушателей она чахнет. Ей нужны массы, которых она волнует, развлекает и убеждает.

Особенную доступность и запоминаемость придает песне Беранже ее постоянно, после каждой строфы, повторяемый припев, который твердит слушателю и певцу об основном смысле произведения. Это еще более усиливало воздействие его песни на массы. Кроме того Беранже умел изображать действительность реалистически, красочно и в то же время публицистически, воинствующе.

Творчество Беранже представляет собой вершину развития французской революционно-демократической поэзии XIX века, но в эпоху Реставрации и Июльской монархии во Франции он был, конечно, не единственным представителем этой поэзии. В то время из среды революционной демократии выдвигается целая армия уступающих по таланту Беранже, но все же значительных поэтов. Особенно яркий отклик вызывали июльские события; появилось огромное количество сатирических стихов на дворянство и духовенство, восторженные гимны революции и приветствия зарубежным восстаниям.

Тематика их произведений повторяла тематику Беранже, только с меньшей художественной силой. Наиболее крупные имена среди радикальных поэтов: Бартеlemi, перешедший затем в лагерь реакции, Барбье, Берто, Вейра и многие другие. Особенно нужно отметить журнал стихотворной сатиры «Немезида», выходивший в 1831—1832 годах и издававшийся Бартеlemi и Мери. Это — убийственная сатира на Июльскую монархию. В «Немезиде» во всеуслышание говорилось о голоде и нищете рабочих, в частности упоминалось и о Лионском восстании.

Из этих поэтов, творчеству которых в последние годы посвятили целый ряд исследований советские литературоведы, наиболее значителен Огюст Барбье (1805—1882). Он выступил в литературе непосредственно после Июльской революции. Начав с романтического воспевания героев баррикад, он после укрепления Июльской монархии разочаровался в революции («Добыча», «Лев» и др.). Свобода, которая представлялась ему ранее в образе «могучей женщины», любящей «бой барабанов», теперь превращается в «чистую деву», существование которой невозможно в век «грязи» и «порока». Июльские борцы называются уже «несчастливыми безумцами», и Барбье обращает свои взоры назад, идеализируя прошлое, когда народ как «лев», побеждал своих врагов, в то время как в настоящем ему «хватает дыхания самое большое на три дня». Барбье выступает против машин и промышленного города, рисует ужасающее положение рабочих (особенно шахтеров), но дальше филантропических разглагольствований и предостережений имущим

классам о возможности рабочей мести дело не идет. Поэмы Барбье отличаются большой талантливостью, но страдают избытком декламации.

Чрезвычайно важно еще одно событие во французской литературе 30-х — 40-х годов — это выступление в поэзии рабочих и ремесленников. Их творчество приняло в то время уже довольно значительные размеры, и многие из певцов пользовались помощью Беранже, который охотно давал советы молодым поэтам. В числе их были и сенсимонисты, как, например, Пьер Венсар, Луи Фесто, и фурьеристы, и утопические коммунисты. Все они воспевают труд и изображают нищету и эксплуатацию рабочего и ремесленника.

Пролетарскими поэтами их, конечно, назвать нельзя. Их еще слишком часто привлекали патриархальные идеалы старых ремесленников. Характерен для них иногда и пессимизм. Но все-таки в большинстве своем они революционны, хотя в своей идеологии (на это как раз указывает Энгельс) плелась еще в значительной степени за мелкобуржуазной демократией. Были, правда, среди них и примыкавшие к бланкистам, то есть к авангарду французского революционного движения 40-х годов.

Одним из наиболее одаренных поэтов Июльской революции был баснописец Пьер Лашамбоди (1806—1872), выходец из крестьянской семьи. Он начал свою литературную деятельность в самые мрачные годы эпохи Реставрации. За свои стихи он был исключен из семинарии. Во время Июльской революции он примкнул к сенсимонистам. В 1839 году вышел его сборник «Басни», пользовавшийся значительной популярностью среди революционных деятелей 40-х годов. Писал он и множество песен, которые также пользовались популярностью. Лашамбоди разделял учение утопического социализма и, несмотря на свою мелкобуржуазную демократическую агитацию в 1848 году, после Июньского восстания был арестован, а после Декабрьского переворота выслан из Франции. Его басни — коротенькие аллегорические иллюстрации той или иной «морали», ибо автор, как сенсимонист, придавал «моральному» воспитанию рабочего класса исключительное значение.

Другой известный автор революционных песен — это Эжезипп Моро (псевдоним Пьера Жака Руйльо, 1810—1838). Ученик провинциальной типографии, он переезжает в Париж, работает наборщиком, принимает участие в Июльской революции и воспевает ее в ряде стихотворений («Видение», «Гостеприимные модистки» и др.), затем он участвует в восстании 1832 года (песня «5-ое и 6-ое июня 1832») и после неудачи его переходит от песни к революционной сатире на монархию Луи Филиппа и издает журнал стихотворной сатиры «Диоген». После закрытия журнала и усиления реакции Моро вла-

чит полуголодное существование. В политических его убеждениях начинаются колебания, которые отражаются и в его творчестве, но к концу жизни в его произведениях опять звучат мотивы революционной поэзии (песня «Крестины», «Г-н Пайар»).

Поэты из рабочей среды описывают по преимуществу жизнь и страдания своего класса. Как пример можно привести «Пролетарскую песню» лионца Корреара или знаменитую «Песню рабочих» (1846) Пьера Дюпона. Поэт говорит в ней:

При лампе утром мы встаем
На петушинный окрик дальний,
Мы спозаранку спины гнем
За черствый хлеб над наковальней.
Руками, телом день-денской
Мы с нашей боремся судьбою,
Но холод старости седой
Грозит нам завтра нищетой.

Что труд упорный нам дает,
В дугу сгибающий нам спины?
Куда рекой течет наш пот?
Не люди мы, а лишь машины!
Мы строим столп до облаков,
Нам мир обязан чудесами.
Но господин, лишь мед готов,
Спешит разделаться с пчелами.

Припев

Дружней сплотимся! Может быть,
Мы тоже выпьем круговую!
Чтоб грохот пушек заглушить,
Давайте пить
Мы за свободу мировую.

Песня так ярко рисует тяжелое положение рабочего класса, что Маркс указывает на нее в первом томе «Капитала».

Пьер Дюпон (1821—1870), сын лионского ткача, был крупнейшим революционным поэтом из выдвинутых рабочим классом Франции в 40-е годы. Он написал также знаменитую «Песнь о хлебе» (1846), произведшую огромное впечатление, ибо тогда в стране царил голод и вспыхивали крестьянские волнения, подавлявшиеся карательными отрядами.

Тогда же Дюпон издал сборник стихов «Крестьяне», своим натурализмом весьма шокировавший литературные салоны, куда автор был привлечен как «поэт из народа». Особенного расцвета талант Дюпона достиг во время революции 1848 года: он действительно стал ее певцом («Когда республика явилась средь молний ярких февраля» и др.). Но хотя Дюпон и принял участие в Июньском восстании парижских рабочих, он, как и многие другие, не понял его исторического смысла. После поражения он написал свою «Похоронную песню», где призы-

вает республику забыть социальные раздоры и просит у буржуазии амнистии для побежденных. Правда, после усиления европейской реакции и массовых ссылок он, в «Песне ссыльных», выражает протест против этой расправы, но и тут продолжает апеллировать к буржуазной республике. После декабрьского переворота он был посажен в тюрьму, затем освобожден по ходатайству влиятельных друзей. И в конце-концов этот талантливейший революционный поэт, не смогший полностью освободиться от мелкобуржуазных иллюзий, примирился со Второй империей (стихотворение «1852»). Он умер в нищете, за год до Парижской коммуны.

В 40-х же годах выступил, опять-таки под влиянием и при всемерной поддержке Беранже, будущий крупнейший певец Парижской коммуны, автор «Интернационала» — Эжен П о т т е.

ЖОРЖ ЗАНД И «СОЦИАЛЬНЫЙ ВОПРОС» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 30-х — 40-х ГОДОВ

Писательница Аврора Дюпен (по мужу Дюдеван), писавшая под псевдонимом Жорж З а н д (George Sand, 1804—1876), интересна в истории французской литературы тем, что она является самой страстной и убежденной поборницей равноправия женщин и остро ставит ряд социальных вопросов.

Первый период ее творчества охватывает 1832—1837 годы. В это время ее больше всего занимает женский вопрос. Расцвет феминистской литературы в 30-х годах отражает протест против домостроевской семейной бытовой морали, защищаемой писателями Реставрации, де Местром и Бональдом.

Проповедь освобождения женщины в романах Жорж Занд, понятно, далека от нашего понимания этой проблемы и имеет буржуазно-индивидуалистический характер. «Я не раздумывала тогда, — вспоминает писательница позднее, — о социальных страданиях. Я была слишком молода, чтобы видеть и констатировать что-либо другое, помимо фактов». Но, понятно, вопрос тут не столько в молодости писательницы (кстати, Жорж Занд была тогда уже не столь молода), сколько в эволюции ее социальных взглядов.

Жорж Занд требует ревизии брачной морали в четырех известных романах: «Индиана», «Валентина», «Лелия» и «Жак». В них заключаются резкие нападки на общество и церковь, как на тюремщиков любви и брака. Писательница выступает апологетом индивидуальной свободы женщины и настаивает на освобождении ее от подчинения мужчине.

В романе «Индиана» (1832) изображается несчастливая в браке женщина. Она уходит к своему возлюбленному, но тот

бросает ее ради выгодной партии. Индиана в отчаянии, хочет покончить самоубийством, но в эту минуту появляется благородный англичанин Ральф, который, оказываясь, всю жизнь ее любил, и роман завершается к общему благополучию. Выше всего Индиана ставит права и свободу личности, она не идет на компромисс.

В «Валентине» (1832) также показана замужняя женщина, уходящая от мужа к любимому человеку. Предрассудки общества оказываются сильнее их, и в конце концов влюбленная пара идет на гибель, протестуя таким способом против старых социальных законов.

На какой же выход для женщины указывает Жорж Занд? — Об этом говорится в четвертом романе, «Жак» (1834). Жак — «идеал» мужчины. Перед свадьбой он говорит своей невесте:

«Я не могу уверить вас в том, что моя любовь сделает вас навеки счастливой. Этого я не знаю. Я могу только сказать, что эта любовь искренна, глубока... Общество продиктует вам клятвенную формулу. Вы поклянетесь быть мне верной и покорной, то есть никогда не любить никого другого и всегда 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 покорности, 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 присоединяю 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, то обещаю вам прочное расположение».

Он сдержал свое слово. Когда он узнал, что жена его любит другого, он не стал стеснять ее, начал выискивать способы, как бы вернуть ей свободу, и в конце концов не нашел ничего лучшего, как покончить с собой. Кстати, и этот акт он совершил таким образом, чтобы жена не догадалась о самоубийстве. Их дети также своевременно скончались, и освобожденная от семейных уз жена Жака беспрепятственно устроила свою судьбу.

А что же остается делать женщине, если муж ее не захочет накладывать на себя руки, да и дети останутся в живых? На этот вопрос Занд ответить не могла. Не могла она этого сделать, потому что не понимала социальных корней женского вопроса. Все же романы Жорж Занд, написанные с большим подъемом, для своего времени являлись несомненно прогрессивными произведениями, ибо они с исключительной силой протестуют против закабаления женщины.

Второй период творчества Жорж Занд характеризуется переходом ее к социальному роману и изучением утопического социализма. Сперва она увлекается сен-симонизмом, затем, разочаро-

вавшись в нем из-за его политической пассивности, сближается с революционно-демократическими группировками (особенно активно во время Февральской революции), а через Ламенэ и Пьера Леру приходит к христианскому социализму.

Прогрессивная роль Жорж Занд в те годы заключалась не только в том, что в своих социальных романах она подвергала критике отдельные стороны тогдашней буржуазной действительности, но также в том, что она пропагандировала революционные идеи, которые она усвоила из общения с Бакуниным, Гейне и целой плеядой революционеров разных национальностей.

Из социальных романов ее наиболее известен «Грех господина Антуана» (1847). Один из его героев — Кардонне-отец — типичный практик-строитель капиталистического общества. Сын же его, Эмиль — христианский социалист. Между отцом, представителем капитализма, и сыном, отрицающим капитализм во имя блага рабочих, постоянно происходят споры, и Эмиль уходит в деревню, где собирается вести образ жизни крестьянина.

Жорж Занд идеализирует также в этом романе разоряющееся дворянство. Дворянин Антуан, исходя из соображений сословной чести, уплатил долги отца ценой своего состояния. Дочь Антуана Жильберта рисуется какой-то необыкновенной женщиной, такой же бесконечной альтруисткой, как и ее отец; и, наконец, Жорж Занд изображает рабочих и крестьян, являющихся тоже верхом совершенства. Рабочий Жак — это философ-самородок, выступающий совместно с разорившимся дворянством против буржуазии. В этом союзе «неиспорченных» низов с честным дворянством для общей борьбы с капиталистическим эгоизмом Жорж Занд и видит идеал переустройства общества.

Жорж Занд написала также несколько исторических романов («Консуэло», 1842—1843; «Графиня Рудольштадт», 1843—1845, и др.). В них описываются уставы средневековых тайных обществ, масонских лож и ранних социалистических движений. В XVIII веке она стремится отыскать близкие ей идеалы братства и равенства.

Ярче всего проявляется социальный идеал Жорж Занд в «Мельнике из Анжибо» (1845—1846). Герои этого произведения — богачи-дворяне — испытывают величайшую радость оттого, что избавляются от своего состояния. Трудно, конечно, представить себе таких людей в жизни. Они отдают свои миллионы на устройство социалистических общин, на осуществление идеалов Фурье и других утопистов. Истинный путь для высших классов — это опрощение и отказ от богатства, а для рабочего и крестьянина — христианский отказ от эгоизма и от стремления к богатству. Низы должны довольствоваться своей участью, а верхи должны спуститься к низам. Таким чисто утопическим способом Жорж Занд думала пере-

строить общество. В «Мельнике из Анжибо» рабочие и крестьяне женятся на графинях и помещицах, отказывающихся от своих сословных привилегий, а графы и помещики сочетаются браком с крестьянскими девушками.

Идеальную социалистическую общину Жорж Занд нарисовала в романе «Французский подмастерье» (1841). Социалистическое общество, по ее мнению, будет осуществлено путем всеобщего обязательного труда, равенства и отказа от собственности, наследства и сословных привилегий.

Весь этот карточный домик, весь этот сонм иллюзий разлетелся в прах при первых же выстрелах пушек в Июньские дни 1848 года. Жорж Занд разочаровывается в своих утопических идеалах; она уезжает из Парижа в провинцию, в свое поместье, где пишет целый ряд новых романов, в частности автобиографию «История моей жизни» (1854—1855) и сцены из крестьянской жизни («Маленькая Фадетта», 1849; «Звонари», 1853, и др.). На творчестве этого периода лежит отпечаток усталости. В произведениях когда-то полной бьющих через край сил романтической протестантки-писательницы слышны нотки пессимизма.

В художественном отношении произведения Жорж Занд, в особенности написанные в конце ее жизни, грешат длиннотами и бледны, но все же, повторяем, прогрессивность их для ее эпохи несомненна.

В 30-х—40-х годах во французской литературе социальный вопрос выдвигался во главу угла; им занимались не только поэты и писатели революционной демократии. Мы видели уже на примере анализа творчества Гюго, как пытались решить этот вопрос романтики. Заостренную постановку социального вопроса мы встречаем и в творчестве крупнейших реалистов того времени во Франции.

ГЛАВА ВТОРАЯ

АНГЛИЙСКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ В 30-х—40-х ГОДАХ

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И «СОЦИАЛЬНЫЙ ВОПРОС» В 30-х—40-х ГОДАХ

В 30-х—40-х годах XIX века Англия была страной наиболее развитого капиталистического производства. Войны с Францией обеспечили ей абсолютное господство на море и над заокеанскими рынками, что в свою очередь оказало сильное влияние на развитие английской индустрии.

После 1812 года в Англии наступил торгово-промышленный кризис, так как европейские государства при континентальной

системе Наполеона развили собственную национальную промышленность. Огромные военные долги, неурожай, безработица, введение в 1815 году специальных хлебных пошлин в пользу помещиков, — все это чрезвычайно усилило бедственное положение широких трудящихся масс Англии. Начались восстания рабочих, так называемые луддитские восстания. Радикалы вроде Вильяма Коббета и Генриха Гента выступали за реформу парламента, причем им постепенно удалось привлечь на свою сторону значительные слои либеральной мелкой буржуазии и часть рабочих.

На грани 20-х годов в Англии впервые организуются профессиональные союзы для защиты интересов рабочих. Тогда же выступает со своими знаменитыми реформами величайший английский утопист-коммунист Роберт Оуэн.

Одним словом, в 30-х—40-х годах прошлого века в центре внимания английской общественной мысли и литературы — литературы всех политических направлений — стоит борьба капитала и труда, «социальный вопрос». Естественно, что каждый писатель подходит к разрешению этого социального вопроса по-своему, в зависимости от своих политических воззрений.

К этому времени относится появление лучших произведений величайших английских реалистов XIX века — Диккенса, Теккерея и их школы. Их творчеству будет посвящена специальная глава во втором томе нашей работы; в настоящем же разделе мы ограничимся анализом социально-политической позиции этого периода.

В защиту интересов промышленной буржуазии выступила писательница Гарриэт Мартино (1802—1876). Она начала свою литературную деятельность маленькими рассказами из рабочей жизни: «Бунтовщики» (1827) — о восстании разрушителей машин — и «Увольнение» (1827) — посвященный проблеме заработной платы. Писала она и много книг для детей и описаний путешествий. Но славу она завоевала большой серией рассказов — «Иллюстрации к политической экономии» (с 1831 года). Гарриэт Мартино — сторонница мальтузианства. В «Иллюстрациях» она дает исторические примеры развития ряда отраслей производства, обмена и денежного обращения в различных странах. Главное свое внимание она обращает на этапы эволюции разных видов промышленности. Она выдвигает и защищает тезис, утверждающий, что интересы классов-производителей — рабочих и предпринимателей — совпадают, ибо «процветание обоих (классов) зависит от увеличения капитала». Мартино (она сама была дочерью фабриканта) советует рабочим не организовываться в самостоятельные союзы, не разрушать машин, а жить в мире с хозяевами,

Литература, защищающая в такой откровенной форме интересы английских промышленников, представлена чрезвычайно слабо. Но зато очень богата мелкобуржуазная социально-филантропическая поэзия 30-х — 40-х годов. Не нужно забывать, что этот период — заключительная фаза индустриальной революции, превратившей Англию окончательно из страны мануфактуры в страну промышленного капитализма. Социальная поэзия, трактовавшая проблему капитала и труда с точки зрения демократической интеллигенции, носила массовый характер: газеты и журналы того времени были переполнены стихами и очерками о положении рабочих, особенно же об эксплуатации детей.

Из классических марксистских трудов, анализирующих развитие английского капитализма того времени, — из «Положения рабочего класса в Англии» Энгельса и из «Капитала» Маркса — мы знаем, что в тогдашней Англии разворачивали свою работу многочисленные правительственные комиссии и фабричные инспектора, публиковавшие статистические данные о положении рабочих и о детском труде. Эти отчеты нашли широкий отклик в социальной филантропической поэзии. Понятно, поэты были далеки от тех выводов, к которым пришли Маркс и Энгельс. Филантропическая поэзия лишь оплакивала бедствия детей и рабочих, констатировала и описывала их в сентиментальном духе; рабочие и дети были для нее лишь объектом благотворительности, и она стремилась вызвать у высших классов сострадание к меньшому брату и склонить правительство к принятию мер для облегчения положения трудящихся.

В тематике этой поэзии особенно большое место занимали мотивы, вызванные массовой агитацией радикальных реформаторов за десятичасовой рабочий день. Замечательно, что в создании этой агитационной поэзии принимали участие и сами рабочие и дети, выступавшие со своими разоблачительными стихами. Сохранился целый ряд рифмованных писем, адресов, популярных стихотворений, сочиненных коллективами фабричных детей и обращенных к правительству. Они описывают свои страдания, просят облегчить их и уменьшить число рабочих часов.

Но не только массовая поэзия трактовала эту проблему, — она занимала и всю так называемую «большую английскую литературу» того времени. Даже в творчество самых эстетствующих, казалось бы, очень далеко стоящих от жизни поэтов, даже в их цитадель, защищенную лозунгом «искусство для искусства», проникает социальный вопрос.

Энгельс в 1845 году в «Положении рабочего класса в Англии» пишет, что социальное положение громадной, наполняющей всю Британскую империю массы рабочих с каждым днем

все более и более привлекает внимание цивилизованного мира. Вопрос о положении рабочего класса, то есть о положении огромного большинства английского народа, вопрос о том, какова должна быть участь этих миллионов пролетариев, потребляющих сегодня то, что они заработали вчера, создавших своими изобретениями и своим трудом величие Англии, с каждым днем все более сознающих свою силу и все настоятельнее требующих своей доли в выгодах, доставляемых существующим общественным строем, — этот вопрос со времени билля о реформе стал вопросом национальным.

Мы уже указывали, что в этом отношении особенно усердствовала мелкобуржуазная интеллигенция. Писательница Сара Нортон (1808—1877) опубликовала в 1836 году «Фабричные песни». Поэтесса Элиза Кук (1818—1889) также выступала с филантропическими стихотворениями. Оба автора пользовались большой популярностью в чартистской печати.

При характеристике филантропических и радикальных поэтов необходимо остановиться несколько подробнее на Томасе Гуде (Hood, 1799—1845). Томас Гуд долгое время не затрагивал непосредственно социальной тематики, он писал по преимуществу юмористические стихи; но в конце концов общее движение захватывает и его, и в период 1843—1845 годов он создает знаменитые циклы своих социальных стихотворений.

Сила творчества Гуда в отличие от большинства филантропических поэтов того времени в том, что он, во-первых, более крупный художник слова, и, во-вторых, он пишет не вообще о бедствиях, не вообще о свободе, не вообще о страданиях низших классов, а берет конкретные случаи из действительности и реалистически изображает их; он рассматривает отдельные отрасли производства и описывает методы эксплуатации в них рабочих.

Первое его нашумевшее и наиболее известное стихотворение — это «Песня о рубашке» (1843); в нем Гуд рисует условия труда работниц швейной промышленности:

Затекшие пальцы болят,
И веки болят на опухших глазах...
Швея в своем жалком отрепье сидит
С шитьем и иголкой в руках...

Шьет, шьет, шьет,
В грязи, в нищете, голодна,
И жалобно горькую песню поет,
Поет о рубашке она.
Работай, работай, работай,
Едва петухи прокричат.
Работай, работай, работай,
Хоть звезды сквозь кровлю глядят.

Ах, лучше бы мне пропадать
 В неволе у злых басурман, —
 Там нечего женщине душу спасать,
 Как надо у нас, христиан.
 Работай, работай, работай.
 Пока не сожмет головы, как в тисках.
 Работай, работай, работай,
 Пока не померкнет в глазах

Строчку, ласточку, ворот.
 Ворот, ласточку, строчку...
 Повалит ли сон над шитьем — и во сне
 Строчишь все да рубишь сорочку...

Но Гуд, бичуя эксплуатацию, не призывает к революции, — вовсе нет. Он хочет только растрогать богачей, а это уже их дело — восстановить «мир и справедливость». Он оканчивает свою «Песню о рубашке» словами:

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

В таком же сентиментальном духе написаны еще многие стихотворения Гуда. Кроме «Песни о рубашке» наибольшей популярностью пользуется также переведенный на русский язык «Мост вздохов» (1845). В нем говорится о страданиях несчастных безработных, бедняков, которым негде ночевать, негде приклонить голову, которые ютятся в парках и под мостами и нередко кончают самоубийством. Сюжетом «Моста вздохов» служит смерть несчастной девушки; ей ничего в жизни не оставалось, как только броситься в Темзу. Пролывая над ней слезы, Гуд все же говорит о ней извиняющимся тоном: ведь в глазах английского «благонравного» общества самоубийство — великий грех. Она заслуживает снисхождения, потому что ее довели до этого. Богачи, жальтесь!

Прекрасно, но столь же наивно другое его стихотворение — «Сон леди». Богатая англичанка, никогда не задумывавшаяся о трудностях жизни, видит ужасный сон: мимо нее проходит целая вереница умерших от голода рабочих. Этот сон заставил ее иначе смотреть на вещи, и она призывает общество помочь беднякам.

Самый интересный цикл стихотворений (1844—1845) Томаса Гуда — это «Рабочие песни». Из них лучшие — «Фабричные часы» и «Песня рабочего». В предисловии к последней вещи автор излагает свою социальную программу. Он пишет: «Внутренний толчок побудил меня изобразить нужду измученных женщин, которые работают, работают, работают за почти номи-

нальную плату. Но как ни плачевно их положение, как ни глубоко их падение, есть бездна еще глубже; под этой мрачной пучиной есть еще более темная область людской нищеты, ниже этого чистилища есть ад, оглашаемый еще более унылыми жалобами и более резкими воплями, — это мир голодающих, несчастных, тщетно просящих работы, работы, работы, молящих, как благословения, того, что было возложено на человека, как проклятие, — труда в поте лица их и хлеба, даруемого землею.

В стихотворении «Фабричные часы» Гуд изображает голодный марш оборванных рабочих, от ропота которых гул стоит над Лондоном. Но и здесь, как и в других вещах, — например, в «Рождестве бедняка», «Ответе бедняку» и др., — Гуд ограничивается одним состраданием.

Не выходит из рамок чистого сострадания и знаменитая английская поэтесса 40-х годов Елизавета Баррет-Броунинг (Browning, 1806—1861). В ее стихотворении «Плач детей» (1843), послужившем образцом для Некрасова, видно, что она еще меньше, нежели Гуд, понимала сущность развертывавшейся на ее глазах классовой борьбы пролетариата. С ее христиански-мистическим мировоззрением она чувствовала лишь глубокую жалость к изнуренным фабричным детям, томящимся, как птички в клетке, и не могущим развиваться, как ягнята на лугу. «Плач» рисует ужасные картины томления детей в душных мастерских, где оглушительно стучат машины. Броунинг сравнивает положение детей с положением животных, — преимущество остается на стороне последних.

Были в то время и более революционно-демократические поэты. Но творчество их мало исследовано — например, Роберт Николь (1814—1837) и Кепель Лофт (1751—1824).

Несмотря на филантропический характер социальной поэзии 40-х годов, она вызывала ненависть всей буржуазии. Представители ее чувствовали, что разоблачение капиталистической эксплуатации, которым занималась эта поэзия, опасно для них, что это угрожает их господству. Поэтому и буржуазия, и аристократия противопоставляют этому творчеству свою, полную христианского смирения, литературу.

Партия тори выдвинула довольно крупного писателя, самого типичного романиста группы «Молодой Англии», будущего премьер-министра — Бенджамена Дизраэли (позже лорд Биконсфильд, 1804—1881). Он, по существу, разделял идеи «феодалного социализма» и в защиту его написал ряд романов: «Конингсби» (1844), «Сибиль» (1845) и «Танкред» (1847). Из них первый иллюстрирует политические идеалы группы «Молодой Англии», второй — социальные, а третий — религиозные. В «Конингсби» совершается примирение фабрики и замка; «народ» объединяется с аристократией,

«новый» торизм расцветает пышным цветом и, окружая ореолом «прекрасные» древние символы, поддерживая старые обычаи и патриархальные традиции, ведет народ к «счастливой жизни». В «Сибиль» Дизраэли изображает чартистов, социалистов и рядовых рабочих. Эти последние даны как носители идей автора и основывают свою программу на христианском учении о любви к ближнему. Как же относиться к капиталисту-эгоисту, трутню, живущему на чужой счет? Дизраэли вкладывает в уста одного рабочего социалиста слова о «двух нациях, между которыми нет никакого общения и взаимного понимания, которые так мало знают об обычаях, чувствованиях и образе мыслей друг друга, точно они являются обитателями различных поясов или планет, которые получают различное воспитание и питаются различной пищей, у которых вырабатываются различные нравы и которые, тем не менее, управляются одними и теми же законами». Спасли рабочих может только аристократия, и чартисты Дизраэли отказываются от применения «физической силы» и вручают свою судьбу вождям из высшего класса.

В «Танкреде» доказывается, что «новый» торизм, для того чтобы привлечь на свою сторону рабочих и крестьян, для того чтобы удовлетворительно разрешить социальный вопрос, должен обновиться и в религиозном отношении. Все три романа написаны напыщенным языком, в манере Бульвер-Литтона.

Дизраэли не отрицает того, что между рабочими и капиталистами существует определенный классовый антагонизм. Он против «общности» интересов капитала и труда, которую так рьяно защищала Гарриет Мартино. Но, спрашивается, для чего нужен Дизраэли этот антагонизм? А для того, чтобы использовать рабочих в интересах аристократии, в ее борьбе с промышленной буржуазией. Это — то, что Маркс впоследствии называл «тори-чартизмом», феодальным социализмом.

Оба господствующих класса — и аристократия, и буржуазия — создали свою литературу «христианского социализма». Они прекрасно понимали, что религию можно использовать для отвлечения еще малосознательных рабочих от их непосредственных пролетарских интересов, что она может внушить рабочему классу отказ от революционной борьбы. Писатели «христианского социализма» проповедывали вместо классовой борьбы классовый мир.

Близко к идеалам «тори-чартизма» стоит знаменитый английский романтический писатель Томас Карлейль (1795—1881). Его памфлеты и книги «Знамена времени» (1829), «Характеристики» (1831), «Чартизм» (1839), «Прошлое и настоящее» (1843) и другие направлены против капиталистов и либералов, разоблачают эгоизм буржуазного общества, но, с другой стороны, идеализируют старый патриархальный строй.

Энгельс в свое время (1844—1850 годы) дал блестящий анализ двойственности, прогрессивного и регрессивного значения трудов Карлейля.

Главным представителем «христианского социализма» в художественной литературе был пастор Чарльз Кингсли (1819—1875), автор известных романов «Дрожжи» (1849) и «Альтон Локк» (1849). В «Локке» он изображает эволюцию одного рабочего-портного и поэта. Герой, вначале принимающий участие в политической борьбе пролетариата, примыкает затем к религиозно-христианскому движению, отказываясь постепенно от «грешных» взглядов чартизма, от применения «физического насилия», и делается смиренным реформатором, неопасным для существующего строя.

ЧАРТИСТСКАЯ ПОЭЗИЯ

Огромную массовую политическую поэзию создал чартизм. Организация чартистов — это, по определению Ленина, «первое широкое, действительно массовое, политически оформленное, пролетарски-революционное движение». ⁴⁵ Уже первое выступление английского рабочего класса — луддитское движение — создало свои песни (например, «Песню жнецов»). Песни слагали и утопические социалисты, и оуэнисты.

Рабочее движение особенно усилилось после прихода к власти буржуазии в 1832 году. Если до этого оно плелось в хвосте у радикалов, то теперь пролетариат на собственном опыте убедился, что хрен редьки не слаще, что при господстве буржуазии ему не лучше, чем при господстве аристократии. Чартизм как самостоятельное рабочее движение возник в 1837—1838 годах, когда были сформулированы шесть знаменитых пунктов, составляющих требования так называемой хартии (по английски *chart* — чарт, отсюда — чартизм). Однако не нужно забывать, что чартизм не только в первое время своего существования не отделялся еще резко от радикальной мелкой буржуазии, но и в дальнейшем мелкобуржуазные элементы играли в нем немалую роль, и это, понятно, накладывало определенный отпечаток и на массовую поэзию чартистов. Огромное большинство поэтов, за исключением левого крыла, так называемых «братских демократов», примыкавших к коммунизму, не были свободны от религиозных верований, на что Энгельс указывает в своем отзыве о чартистской поэзии.

Если попытаться кратко охарактеризовать массовую чартистскую поэзию, то прежде всего нужно отметить, что она была поэзией агитационно-политической. В ней получили выражение все лозунги борьбы, все политические кампании пар-

тии; в ней изливаются гнев и жалобы, ненависть и ропот рабочих, звучит призыв к борьбе; огромное большинство песен полно оптимизма, уверенности в победе, надежды на лучшее будущее.

Форма массовой песни, зародившейся в самых низах рабочих масс, была очень несложной: песня должна была быть понятной народу, так как она отзывалась на самые актуальные вопросы политической борьбы и ставила себе целью всколыхнуть широкие массы, зажечь их пламенем борьбы и классовой ненависти. Для лучшего своего запоминания она должна была также отличаться большой напевностью. И действительно, чартистская песня — прежде всего маршевая песня. Это, пожалуй, преобладающий ее жанр. Она была создана для того, чтобы ее распевали на демонстрациях и в многочисленных чартистских походах или, как гимн, — на собраниях. Для большей популяризации эта песня приноравливалась к мотивам либо народных песен, либо даже церковных гимнов. Революционные песни печатались в чартистских газетах и журналах, собирались в специальных чартистских песенниках, издавались в виде летучих листов и распространялись на митингах и собраниях.

Нет возможности и нет надобности давать общий обзор всей массовой чартистской поэзии: она слишком богато представлена количественно. Чартистское движение впервые в истории пролетариата поставило вопрос о создании своих кадров поэтов. Организовывались кружки, где разбирались проблемы усвоения литературного наследия прошлого, учебы у классиков, новой песни и т. п. Так что в смысле литературной политики рабочего класса на ранней ступени его развития эта поэзия имеет огромное историческое значение.

Мы уже отмечали, что мелкобуржуазные элементы играли большую роль в чартизме, и не только на первом его этапе, но и до самого его конца. Приведем два примера массовой чартистской поэзии: один — для характеристики продукции мещанских слоев, а другой — для характеристики поэзии левых слоев чартистского движения.

Первые, большей частью ремесленные слои чартизма увлекались еще многими мещанскими иллюзиями; они стремились главным образом к тому, чтобы опять превратиться в самостоятельных ремесленников, сделаться независимыми хозяйчиками. Один поэт в 1839 году на страницах центрального органа движения, «Северной звезды», таким образом изливает в стихотворении «Желание» свои мелкособственнические грезы:

Хочу я домик и доход,
Не больше сотни фунтов в год;
Свинью и нескольких цыплят.

Овец, корову и телят;
 Зеленый маленький лужок,
 Куда б гонял их пастушок;
 Фруктовый сад и огород,
 Где взор ласкает вкусный плод;
 И полку интересных книг —
 Учиться мудрости у них:
 Ведь не найдется лучше друга.
 Чтоб услаждать часы досуга;
 И виноградник под окном,
 Чтоб он снабжал меня вином, и т. д.

Но, с другой стороны, мы имеем большое количество действительно революционных стихов, разоблачающих ужасы эксплуатации рабочих, призывающих на штурм капиталистического общества. Примером может послужить известное произведение чартистского лектора Мида, под названием «Король Пар» (1843) (в свое время Энгельс перевел его на немецкий язык)

На свете есть царь, беспощадный тиран
 Не сказки старинной забытый кошмар,
 Жестокий мучитель бесчисленных стран...
 Тот царь называется — Пар.

Рука его грозно протянута вдаль,
 Рука у него лишь одна, —
 Он рабскую землю сжимает, как сталь,
 И тысячи губит она.

Как бешеный Молох, чудовищный бог,
 Он храм свой поставил на горах костей.
 И пламенем вечным утробу зажег,
 И в пламени губит детей.

С толпой кровожадных жрецов-палачей
 Людями он владеет, как вождем.
 Они претворяют кровавый ручей
 В чеканного золота дождь.

Они попирают ногами народ
 Во имя золотого тельца.
 Их тешат голодные слезы сирот
 И вздохи больного отца.

Предсмертные стоны вокруг алтаря
 Им нежат, как музыка, слух.
 В чертогах свирепого Пара-царя
 Там гаснет и тело, и дух.

Там царствует ужас, там гибельный ад
 В чертогах царя роковых,
 Там тысячи мертвых положены в ряд,
 Они поджидают живых...

Долой же слепую, бездушную власть!
 Вы, полчища белых рабов,

Свяжите чудовища черную пасть
И силу железных зубов!..

И слуг его нагих, утративших честь
И совесть продавших давно, —
Пусть поразит их народная месть
С тельцом золотым заодно!

Нужно сказать, что чартистские стихотворения значительно интереснее и ценнее там, где дело идет об описании отрицательных сторон действительности, где говорится об угнетении трудящихся, об ужасах фабричного производства, о бесчеловечной эксплуатации рабочих. Там же, где рисуются положительные идеалы чартизма, поэты оказываются по большей части несостоятельными. О том, как будет выглядеть новый социальный строй после победы хартии, они имели самые туманные представления. Их идеалы выливаются главным образом в какие-то неясные видения, какие-то абстрактные мечтания о радостном будущем. Четкого, определенного представления о нем у них не было. Даже лучшие массовые поэты не освободились целиком от некоторых мелкобуржуазных иллюзий.

ЭБЕНЕЗЕР ЭЛЛИОТ

Кроме целой армии часто безымянных рабочих-певцов чартистское движение выдвинуло и несколько довольно крупных поэтов. К числу их принадлежит Эбенезер Эллиот (Elliot, 1781—1849), известный преимущественно как певец борьбы против хлебных законов. Он не был чартистом и лишь одно время примыкал к движению, покинув организацию, когда она перестала вести агитацию за отмену хлебных законов.

Эллиот, сын кузнеца, сам до сорока лет работал в кузнице, а потом стал владельцем небольшой железной лавки в Шеффилде. Он самоучка, никакого систематического образования не получил. Раннее его творчество сложилось под влиянием романтиков Соути и Кольриджа. Произведения же зрелого периода ставят его в ряды крупнейших английских политических поэтов того времени.

Причины всех бедствий низших классов он видит в хлебных законах Англии. Они были введены в 1815 году с целью ограждения английских помещиков от импорта иностранного зерна. Поэтому хлеб в Англии был значительно дороже, чем в других странах. Эллиот всю жизнь боролся за отмену хлебных пошлин. Еще до того как эта отмена стала лозунгом политической борьбы вигов, он основал в Шеффилде «Лигу борьбы против хлебных налогов». В это же время он сделался пламенным агитатором за реформу парламента.

В 1831 году вышел первый и самый известный сборник его

стихотворений — «Рифмы о хлебных законах» (Corn-law Rymes»). Редко в истории литературы на долю поэта выпадала такая слава, как на долю автора этих «Рифм». Огромный успех их объясняется тем, что они написаны были на актуально-политическую тему и выражали в певучей, легко усваиваемой форме народных мелодий чаяния самых широких масс общества, от рабочего, ремесленника и среднего буржуа до промышленника и фабриканта. Эллиот защищает свободу торговли и бичует английских помещиков, правительство и хлебные законы. В предисловии он пишет: «Когда самоубийственные законы против прибыли говорят моему сердцу языком моих голодных детей, когда устав о сокращении промышленной деятельности в населении, которое так многочисленно потому, что его угнетают, угрожает мне каторжными работами за преступление навязанной мне нужды, когда, одним словом, по моим чувствам быют до того, что они застывают, — они не могут больше выражаться в привычных формах вежливости, они вырываются наружу и разражаются язвительными насмешками. Удивительно ли, что речь моя горяча, как расплавляющее пламя, когда мои мысли — это страсти, изливающиеся из моей души, пылая, как раскаленная добела полоса стали».

Его «Рифмы» — пламенные лозунги в стихах, короткие, написанные для пения, чтения или декламации. Эллиот — убежденный «тенденциозный» поэт. Он не признает пощады и уступок врагу и отвергает любой компромисс с английскими помещиками. Его насмешки разящи, уничтожающи. Но вместе с тем он очень четко отмежевывается от левого рабочего движения. Произведения его имеют целью, как он сам выражается, предостеречь господствующие классы от того, что им угрожает, если они будут продолжать политику хлебных законов.

Другая его поэма — «Деревенский патриарх» (1829). Здесь он изображает картины нищеты, несчастья, вызванного господством помещиков. Он рисует отчаяние, разорение английской деревни и предсказывает гибель Англии. Эта поэма опять-таки написана в виде предупреждения английскому обществу: пусть оно знает, какое мрачное будущее ожидает его, если оно не изменит свою тактику.

В другой поэме, «Чудесная деревня» (1833—1835), Эллиот скорбит о гибели добрых старых патриархальных обычаев. Здесь нагляднее всего обнаруживается его ремесленно-мещанская идеология.

Для агитации против хлебных законов Эллиот мобилизовал не только политику и социальную поэзию, но и религию, и выпустил сборник «Гимны против хлебных законов» (1834), где в страстных молитвах и обращениях к церкви и ее служителям призывает к отмене хлебных пошлин.

Эллиот писал довольно много, и собрание его сочинений составляет шесть томов. Наиболее ценны его стихи, в которых изображается эксплуатация рабочих и ремесленников, их нищенское существование и отношение к ним «христианской» помещичьей Англии. Но герои поэм Эллиота — не сознательные революционные рабочие, а несчастные старики, дети-сироты, вдовы, обанкротившиеся ремесленники и фермеры; все они унижены, обездолены, все они олицетворение губительных последствий хлебных законов.

Самая известная из социальных песен Эллиота — «Песня» (в переводе Бальмонта — «Семья английского пролетария»). Она стала одной из «марсельез» чартистского движения 30-х — 40-х годов. Эллиот рисует безвыходное положение английской рабочей семьи: от голода умер ребенок, дочь ушла на улицу, полиция забирает за долги последний скарб; в отчаянии жена рабочего душит грудного ребенка и попадает в тюрьму.

Перед судьбою смущена
Трепещет мать, — не скажет он,
Что сумасшедшая она.
Допрос недолог, кончен суд,
Ее на площадь привели.
Шатаясь, муж стоит вдали, —
И все на казнь смотреть пришли...
Ура, да здравствует Англия!
Да здравствует такса на хлеб!

Заключительная строфа этой «Песни» (в очень вольном переводе Бальмонта) звучит призывом к борьбе:

О богачи, за вас закон,
Голодных вам не слышен стон!
Ваш взор суров, ваш дух жесток,
Вы нищих прячете в острог...
Но неизбежен мести час,
Рабочий проклинает вас...
И то проклятье не умрет,
А перейдет из рода в род.

В критике существующего строя, особенно в критике владения помещиков, Эллиот иногда поднимается до революционной высоты, но положительные его идеалы — исключительно мелкобуржуазные; он видел спасение в воспитании рабочих, а не в борьбе. Эмансипация рабочего класса заключается, по его мнению, в поднятии рабочего до уровня мещанства. Много стихотворений Эллиота посвящено любованию мещанским домашним уютом.

Когда наметились первые организационные формы чартистского движения, Эллиот принял в нем самое деятельное участие. Он играл значительную роль в шэффильдской организации чартистов. Но когда чартистский конвент высказался против

агитации за отмену хлебных законов, Эллиот вышел из организации. Под влиянием либерально-буржуазной агитации он воспевал промышленный прогресс, в котором видел предпосылки для уничтожения тиранов. После июньского восстания парижского пролетариата в 1848 году Эллиот выступил против коммунизма.

ТОМАС КУПЕР

В отличие от Эллиота, примкнувшего к чартистскому движению в самом начале его и вскоре отошедшего от него, Томас Купер (Cooper, 1805—1892) принял в нем участие в самом его разгаре. Сперва он принадлежал к сторонникам «физической силы» группы О'Коннора, затем стал защитником «моральной силы», реформистом, и к концу жизни переметнулся к Кингсли, приверженцу «христианского социализма».

Томас Купер, как и Эллиот, происходил из рабочей среды и своим образованием обязан самому себе. Его детство было полно лишений. Он был сапожным подмастерьем, затем учителем, проповедником и журналистом. Работая в лейстерской газете, он примкнул к чартистам и руководил местной организацией. Очень характерно для него, что он открывал и заканчивал митинги молитвой и, говоря на тему «не убий», так воспламенял слушателей, что они немедленно отправлялись громить усадьбы.

Купер играл видную роль в литературной политике чартизма: он был основателем литературных рабочих кружков, так называемой «шекспировской компании», и издал самый распространенный чартистский песенник «Шекспировская книга чартистских гимнов». Из его кружков вышел целый ряд талантливых певцов и наиболее популярные в то время рабочие-поэты — Джон Бремвич и Вильям Джонс. Купер принимал очень деятельное участие в чартистских восстаниях 1842 года и был приговорен к двум годам тюрьмы. Там он написал свою поэму — «Чистилище самоубийц» (1845). Это произведение охватывает хронологически период от древности до современности. Заканчивается оно радостным видением, аллегорически-абстрактной сказкой о лучшем, светлом будущем, о наступлении «золотого века». Поэма не самостоятельна: автор много заимствовал из дантевской «Божественной комедии», из мильтоновского «Потерянного рая» и из произведений Шелли. Но вместе с тем в ней проявился и оригинальный талант ее автора, и именно она сделала известным имя Купера в английской литературе.

После выхода из тюрьмы Купер начал постепенно отходить от чартистского движения, сделался профессиональным лектором институтов самообразования, и в его творчестве стали преобладать реформистско-христианские мотивы. В 1848 году он осно-

вал журнал («Журнал Купера»), в котором сотрудничал целый ряд видных чартистов. Купер занимался также литературно-критической работой. Он задался целью обучить рабочих, как и о чем писать, но, как показывает серия его статей «Восемь писем к юным работникам» (1850), он хотел воскресить английский классицизм XVII века и в частности указывал на Попа как на образец для начинающих поэтов.

ДЖЕРАЛЬД МАССИ

Третий крупный поэт чартизма — Джеральд Масси (Masse, 1828—1907). Среди чартистских поэтов, вышедших из рабочего класса (он был сыном речного лодочника), это был самый талантливый. Он примкнул к движению, к левому его крылу, так называемым «братским демократам», уже в период его упадка. Одно время он издавал провинциальную чартистскую газету. Масси был безусловно одним из выдающихся певцов революции 1848 года в Англии; большинство его стихов появилось в издававшемся Дж. Дж. Гарни левом чартистском органе «Красный республиканец»; одно из его наиболее революционных стихотворений так и называется «Красный республиканец». Из других можно отметить: «Жалобу безработного», «Три голоса», «Красное знамя». Лучшие стихи изданы отдельным сборником под названием «Голоса свободы и песни любви» (1850).

Для примера поэзии Масси приведем отрывок из стихотворения «Рабочий»:

Пусть платье в лохмотьях, пусть руки в мозолях,
Пусть ночь он проводит на голой земле, —
Я вижу сиянье несломленной воли
На мрачном, суровом и гордом челе.
С прямого пути никогда он не сходит,
В житейских невзгодах он тверд, как гранит,
И в жертву себя он принисит свободе,
К нему мое сердце любовью горит.

Пускай бедняка презирает богатый,
Пускай раздавить его хочет порой, —
Труд небом дарован, дороже он злата,
Рабочий — вот подлинный мира герой!
Кормилец он наш, и земля в его власти,
Работой своей он богатство творит,
В руках его наши и горе и счастье, —
К нему мое сердце любовью горит.

Масси, так же как и Купер, был литературным критиком. Он знакомил чартистов с творчеством венгерского революционного поэта Петефи, с произведениями Беранже и Дюлона, с поэтами-классиками Англии и др.

С распадом чартистского движения Масси перешел на сторону христианского социализма и стал самым заурядным буржуазным поэтом и даже спиритом.

ЭРНЕСТ ДЖОНС

Творчество Эрнеста Джонса (Jones, 1819—1869) — выражение наивысшей степени классового сознания и художественного расцвета чартистской поэзии. Из видных поэтов чартизма он один непролетарского происхождения. Он воспитывался в аристократической школе и вырос в придворной обстановке в Германии, где служил его отец. Девятнадцатилетним юношей Джонс возвращается с родителями в Англию, занимается литературой и политикой, высказываясь за фритредерство. В 30-х — 40-х годах он разочаровывается в либеральной буржуазии и в 1846 году примыкает к чартизму. Его выдающийся ораторский талант, многостороннее образование, хорошее знакомство с континентальным революционным движением и огромный художественный талант быстро выдвигают его в ряды самых популярных и влиятельных вождей чартизма. С самого начала он выступает как защитник «физической силы». Джонс является инициатором исключения Томаса Купера из организации за оппозицию земельному плану О'Коннора. Несмотря на то, что в 1846—1847 годах он отдал некоторую дань утопическим проектам последнего, заключающимся в выведении рабочих с фабрик на землю и устройстве фермерских колоний, — он стоял гораздо левее О'Коннора и вместе с Гарни был вождем «братских демократов». В 1847 году он завязывает сношения с Союзом коммунистов, с Марксом и Энгельсом. Он был именно тем чартистом, у которого принципы «Коммунистического манифеста» вошли в плоть и кровь.

В 1846 году в центральном органе чартистов, «Северной звезде», был напечатан его «Чартистский марш». В этом стихотворении проявляется осознание рабочими их исторической миссии; Джонс призывает всех пролетариев объединиться для совместной борьбы за освобождение. Этой вещью открывается деятельность Джонса как поэта партии чартистов. Он пишет стихи на актуально-политические темы и подчиняет свою поэзию целям пропаганды. Он также откликался на отдельные революционные события на континенте; так, например, он посвятил особое стихотворение польскому (краковскому) восстанию 1846 года.

В 1847—1848 годах Джонс совместно с О'Коннором издавал журнал «Рабочий» («The Labourer»), в котором поместил много очерков и стихов. Кроме того ему удалось привлечь ряд поэтов-пролетариев к сотрудничеству в журнале. Из его социаль-

ных стихотворений особенно хороши «Закон и народ», «Фабричный город», «Майская песня», «Песня рабочего», «Песня голодных» и другие. Везде он клеймит позором эксплуататоров и призывает рабочих завоевать свои права с оружием в руках.

Одно из лучших его стихотворений — «Песня низших классов»:

Мы — мужики. Мы так, мы так низки,
Что в земле копаемся мы.
И долина полна золотого зерна,
И сеном душистым — холмы.
Мы — червяки, мы так, мы так низки,
Быть у ног богачей — нам честь.
Мы не слишком низки — печь хлеб из муки,
Но слишком низки, чтобы есть.

Мы — горняки. Мы так, мы так низки,
Мы сходим в подземный ад.
Достаем мы алмазы, светлы, ярки,
Любимый деспота клад.
И бедняк изнемог от забот и тревог:
Как бы подать князьям сколотить;
Мы ведь слишком низки — обсуждать налог,
Но не слишком низки — платить.

Мы низки, мы низки, мы просто жалки,
Но известно, что с давних пор
Воздвигаются силой нашей руки
Крепость, дворец и собор.
И бьем мы челом перед знатым лицом
И целуем следы его ног.
Мы не слишком низки, чтобы выстроить дом,
Но низки — преступить порог.

Мы низки, мы низки, мы так, мы так низки,
И все ж с наших пальцев скользят
Нити из шелка, нежны, тонки,
И ткем мы богатым наряд.
Мы знаем давно, что нам дано
И чего нам нельзя просить.
Мы не слишком низки, чтобы делать сукно,
Но слишком низки — носить.

Мы низки, мы низки, мы так, мы так низки, —
Но когда прозвучит труба,
Мы стиснем зубы, сожжем кулаки, —
И свершится царей судьба.
Мы низки, мы низки, мы просто жалки,
Нас в бой посылает власть...
Мы не слишком низки — гнать врагов полки,
Но низки — получить свою часть

Джонс рисует эксплуатацию рабочих различных отраслей промышленности и призывает их сбросить ярмо капитализма. Он обращается со всеми своими песнями не только к английским пролетариям, но и к пролетариату других стран. Привлекают

его внимание крестьяне, особенно батраки. Так, например, другое известное его стихотворение так и озаглавлено: «Песня батраков». Вот его конец:

Точите серпы! Как колосья полны!
Просит хлеба голодный рот!
Ведь поля от трупов рабочих тучны
И политы слезами сирот,
И разбитые грезы, больные сердца
Лежат под землею давно.
Так ступайте ж смелей, во имя творца,
И себе возьмите зерно!

Джонс был не только поэтом, но и критиком, главным теоретиком литературной политики чартизма. У него есть целый ряд статей об использовании литературного наследства прошлого для пролетариата. Ориентируется он главным образом на Байрона и на родоначальников революционно-демократической литературы своего времени — на Шелли и молодого Шиллера.

В апреле 1848 года в Лондоне открылся конвент чартистов, и когда левое крыло под руководством Джонса высказалось за вооруженное восстание, то О'Коннор, вождь центра, трусил. На действительно революционной позиции стояли Джонс и Гарни, которые вошли в контакт с реорганизованным Марксом в Париже ЦК Союза коммунистов. Именно Джонс был душой демонстрации английских рабочих 10 апреля 1848 года. Но демонстрация потерпела неудачу, и эту дату нужно считать датой окончательного поражения чартизма. Джонса арестовали, и он был приговорен к двум годам тюрьмы.

В тюрьме он написал лучшие свои стихи — поэму «Восстание Индостана, или Новый мир» (1850); при этом писал он ее, за неимением пера, чернил и бумаги, гусиным пером, своей кровью и на обратной стороне страниц, вырванных из молитвенника. Это — поэма классовой борьбы. На примере социального развития Индостана поэт дает историю классовой борьбы в Англии. Сперва рисуется могущественная империя, которая завоевывает более слабые соседние народы и угнетает их. Дворянство, недовольное действиями короля, посылает своих агентов в народ; объединенные аристократия и крестьянство побеждают; король кончает жизнь на эшафоте. Дальнейшее экономическое развитие выдвигает буржуазию. Она дает ропшущим народным массам прекрасные обещания, но дело кончается только созданием рабочих домов, этих отвратительных тюрем для голодающих. Затем «золотые короли» хотят заставить бедноту эмигрировать, уверяя, что «страна мала» и не может прокормить всех. В Цейлоне (подразумевается Ирландия) умирают от голода миллионы людей. Народные массы восстают и свергают буржуазию даже без оружия: народ победил и стал у вла-

сти; люди удивлялись, как это им легко удалось и почему они раньше не додумались до этого. Конец поэмы изображает будущее «нового мира»: колонии освобождаются, наступает рай земной, золотой век, как в поэмах Шелли.

В тюрьме Джонс написал и целый цикл страстно революционных стихов, которые после его выхода на свободу были опубликованы под названием «Песни демократии» (1852). Одно из лучших стихотворений этого цикла — «Узник — рабам». В противоположность многим чартистским поэтам, даже тюрьма не сделала Джонса пессимистом; он призывает к новым выступлениям:

Из клетки на солнце гляжу я года,
Но вижу не меньше свободы,
Чем раб, кого держит лихая нужда
Над горнами долгие годы.
Нас с братом единая сила гнетет.
Его лишь на большем просторе;
Те стены, что давят английский народ,
Зовутся — бесправье и горе
И если тюрьма мое сердце теснит,
Мне сердце она не печалит.
Скорее, чем время изложет гранит,
Дух жизни ограда повалит.
Пусть воздух и свет отнимает тюрьма
Своими валами и рвами. —
Ни знанья не сломит она, ни ума:
Он солнцем сияет над нами.
Пусть темная сила томит нас и жмет
Законом и цепью безмерной, —
Защита ее палачей не спасет
От гибели скорой и верной.
Издревле мы бьемся, конца не видать.
На землю нас кинут сурово.
Но снова мы вскочим и бьемся опять,
И снова, и снова, и снова...

К моменту выхода Джонса из тюрьмы чартистское движение уже почти не существовало. Наступает экономический расцвет Англии, в Австралии и Калифорнии обнаруживаются золотые россыпи, что вызывает мощный подъем промышленности. Джонс с 1852 по 1858 год издает газету и один из всех старых вождей высоко держит знамя чартизма, не порывая все время тесной связи с Марксом.

Джонс писал не только стихотворения, но и рассказы и повести. Лучшая из его прозаических вещей — «Зло, причиняемое женщине» (опубликована между 1853 и 1855 годами), где изображается влияние капиталистической системы на домашний быт всех слоев населения. В отличие от мещанских поэтов он не скатывается к любованию уютным очагом, а разоблачает фальшь буржуазной семьи.

После 1852 года Джонс начинает склоняться в сторону примирения с либеральной буржуазией. Эти колебания проскальзывают в сборнике его стихов «День битвы» (1855), где чувствуется усталость и пессимизм. В 1859 году он прекратил борьбу и заключил блок с союзом квартирохозяев, желая теперь превратить рабочее движение в придаток движения радикально-буржуазного. Маркс жестоко критиковал его за это и порвал с ним всякую связь. В 1860 году вышел последний сборник стихов Джонса, где он дал и целый ряд переводов из Фрейлиграта.

Затем он переезжает в Манчестер, где занимается адвокатурой, но полностью не порывает с рабочим движением, и с основанием I Интернационала Маркс и Энгельс привлекают Джонса к работе в нем. Когда в 1869 году поэт умер, Энгельс писал Марксу 29 января 1869 года, что Джонс был «единственным о б р а з о в а н н ы м англичанином, стоявшим au fond вполне на нашей стороне». Он добавлял, что «буржуазные фразы» Джонса «были лишь лицемерием».⁴⁶

Чартистская поэзия разделила участь чартистского движения, — с его развалом погибла и она. Еще долго, как рассказывают чартисты в своих воспоминаниях, в эмиграции, в Америке и Австралии, звучали их воинствующие песни. То, что было впоследствии создано в эпоху II Интернационала английским социал-демократическим движением, далеко не обладает той силой, красочностью и бодростью, которые были свойственны чартистской поэзии.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

НЕМЕЦКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ

30-х—40-х ГОДОВ

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ

Творчество Гейне — в смысле отражения социальных конфликтов, переплетающихся классовых противоречий на различных этапах буржуазно-демократической революции, борьбы мировоззрений и стилей — одно из самых интересных явлений в истории мировой литературы. В эпоху расцвета творчества Гейне в Германии, в отсталой тогда по сравнению с Францией или Англией стране, у власти стояли представители строя, охарактеризованного Энгельсом как феодально-бюрократический. «Ублюдочно»-либеральная буржуазия разрушала вековые устои, но в связи с задержкой своего развития и в связи с пробуждением рабочего класса она в то же время шла на компромисс со старым обществом из боязни перед пролетариатом.

Эту половинчатую, филистерскую буржуазию всегда нужно иметь перед глазами при анализе творчества Гейне, ибо в немецкой литературе оно сыграло роль кнута, который подхлестывал трусливое бюргерство, понуждая его двинуться на штурм феодальной крепости и разрушение заплесневелой мелкопоместной провинциальщины. Если немецкая буржуазия не довела до конца революцию 1848 года, то это не вина поэта: он, по собственным его словам, не покидал боевого поста в течение всей своей жизни. Следы от ударов его кнута навсегда остались на спинах немецких филистеров, и недаром они так рано отказались от наследства Гейне, и недаром они до сих пор, и особенно теперь, при господстве фашизма, уничтожают немногочисленные памятники, которые были поставлены поэту, запрещают и сжигают его произведения.

При исследовании творчества Гейне для нас, наследников всего прогрессивного в человеческой культуре, встает вопрос: какой этап развития культуры отражает это творчество, с каких позиций поэт бичует старый феодальный и новый капиталистический мир?

Несмотря на все свои противоречия, творчество Гейне является творчеством революционным, лучшим образцом революционно-демократической поэзии, расцвет которой наблюдался в XIX веке, главным образом в 40-е годы.

Каковы же противоречия творчества Гейне? Редко кто бичевал старый мир уходящего феодализма с такой резкостью, как он, скорбя одновременно о гибели аристократии, ибо в ней он видел носительницу искусства. Никто в ту эпоху так удачно и метко не изображал отвратительной эксплуатации трудящихся, как Гейне, но это не мешало ему оплакивать буржуазное общество, так как вместе с ним, как ему казалось, должна была исчезнуть всякая человеческая культура. Никто так твердо и убежденно, за целых два десятилетия до появления «Коммунистического манифеста», не предсказывал неизбежности победы рабочего класса, но в то же самое время иногда поэт боялся этой победы, считая, что за ней последует приход к власти темных сил, приход к власти, как он выражается, «авангарда разрушителей». Никто не высмеивал так жестоко, как Гейне, всяких литераторов, утверждавших, что поэт «на башне более высокой, чем стража партий, стоит», — и тот же самый Гейне неустанно выступал против тенденции к партийности в поэзии. Никто из поэтов того времени не положил столько сил на борьбу за революционные идеи, за политическую литературу, как Гейне, — а между тем он уверял, что принадлежит только к «партии цветов и соловьев».

Наконец, никто не может сравниться с Гейне в мастерстве,

с которым он развенчивал романтические иллюзии, но все его творчество показывает, что он сам никогда полностью не освободился от них.

Эти противоречия не только буржуазные, но даже некоторые из марксистских критиков пытались объяснить тем, что Гейне в своем творчестве отражает одновременно мировоззрения трех классов: уходящей аристократии, буржуазии и пролетариата, что он выражает и одновременно отвергает их. Такой точки зрения придерживаются и Меринг, и Фриче. Вряд ли нужно доказывать неправильность этой концепции. Эти противоречия коренятся в эволюции революционной демократии 1820—1850 годов; именно ей были свойственны те шатания, о которых говорилось выше. Если Гейне и стоял на целую голову выше мещанских либеральных немецких демократов, если творчество его является в значительнейшей степени результатом не только немецкого, но и общеевропейского развития, то тем не менее он никогда — ни в начале, ни в эпоху расцвета своей деятельности, ни тем паче к концу ее — не отрешался полностью от иллюзий буржуазной демократии. Поэтому эволюцию его творчества нужно связывать с эволюцией революционно-демократических воззрений тогдашней Западной Европы, в первую очередь Германии. Нет никакой надобности давать развернутую картину тогдашних социально-политических отношений, но необходимо возобновить в памяти тот фон, на котором протекало творчество Гейне.

Колыбель Гейне освещали, с одной стороны, бледные сумерки разлагающегося феодального мира Германии, и с другой — заря Великой буржуазной французской революции. На стыке этих двух эпох и расцветает творчество Гейне.

Детство и отрочество его проходили под барабанный бой французских батальонов, несших на своих штыках принципы Великой французской революции на полуфеодальный восток Европы. Его студенческие годы падают на период господства чернейшей европейской реакции — эпоху Меттерниха. В его зрелые годы всюду господствуют мелкобуржуазные иллюзии о близости царства свободы, равенства и братства, — иллюзии, в которых Гейне так горько разочаровался впоследствии, и эти же годы отмечены баррикадными выстрелами и крупными рабочими восстаниями.

Старость его совпала с революцией 1848 года, поражением этой революции и наступлением реакции, в результате которой наступило всеобщее разочарование и лучшая часть общества была охвачена пессимизмом.

Итак, творчество Гейне относится к одному из интереснейших этапов развития буржуазного общества: во-первых, это период становления господства буржуазии в промышленно наи-

более развитых, наиболее передовых странах; во-вторых, это период краха иллюзий о свободе, равенстве и братстве; и, в-третьих, это период создания рабочего класса как класса «для себя», выработки пролетарского мировоззрения — научного социализма.

Нашей задачей является изучение того, как Гейне, поэт революционной демократии, отражал на различных этапах своего творчества эти всемирно-исторического значения процессы своего времени.

Генрих Гейне (Heine, 1797—1856) родился в обедневшей еврейской купеческой семье в городе Дюссельдорфе в Рейнской провинции, то есть в той провинции, которая уже в эпоху оккупации Германии Наполеоном была наиболее передовой в промышленном и политическом отношении частью Германии. В годы детства Гейне жители Рейнской провинции пользовались всеми плодами Первой французской революции: равенством всех граждан перед законом, равноправием евреев и т. п.

Родители Гейне мечтали о том, чтобы сын их был генералом, но падение Наполеона разбило эти грезы. Затем, в связи с ростом значения торговой буржуазии, им хотелось сделать из сына хорошего купца, и он действительно имел одно время маленькую лавчонку в Гамбурге (1816—1819); но купец из него вышел плохой, торговал он весьма неудачно, и родственникам Гейне пришлось с болью в сердце отдать его в университет. Учился он сперва в Бонне (1819), где значительное влияние на него оказал романтик Август Вильгельм Шлегель, читавший курс немецкой литературы и языка. В 1820 году Гейне перешел в Геттингенский университет, а в 1821 году поступил в Берлинский; изучал он право, но больше интересовался литературой и философией и слушал лекции Гегеля. По окончании университета он, для того чтобы «получить билет для входа в европейскую культуру», перешел в лютеранство (1825), так как иначе он не смог бы занимать государственных должностей, тем не менее он сделался не адвокатом, а писателем.

В первый период своего творчества (1817—1830) Гейне — в основном романтик. Как и все почти немецкие писатели в эпоху так называемых освободительных войн 1813—1815 годов, он увлекался национально-романтическими идеями и в университете в начале 20-х годов принимал участие в студенческих кружках — «буршенштафтах». Эти национально-романтические иллюзии наложили довольно глубокий отпечаток на все творчество молодого Гейне. Надо отметить, что в течение некоторого времени он, будучи в Берлине (1821—1823), с увлечением занимался также и национально-еврейскими проблемами.

В середине 20-х годов идеология немецкого бюргерства все больше и больше дифференцируется: с одной стороны — «буршеншафты» становятся центром всех тевтономанских ограниченных тенденций национального бюргерского движения, с другой стороны — выступает фаланга писателей, склоняющихся к идеалам буржуазно-демократической революции, по примеру Великой французской революции. В течение очень долгого времени движения «буршеншафтов» и революционных демократов не были резко разграничены, и еще в 1830 году Гейне говорит относительно «буршеншафтов»: «Мы некоторое время спали вместе в походной палатке». Потом пути их разошлись окончательно.

В то время, когда Германия находилась в «политической могиле», как Гейне любил называть период Реставрации, немецкое бюргерство было сковано системой Меттерниха, системой прусского абсолютизма, и положение его казалось совершенно безнадежным и безвыходным. Мировая скорбь и романтические иллюзии этой эпохи получили гениальное свое выражение в «Книге песен» («Buch der Lieder», 1827). В этом сборнике стихов, являющемся, пожалуй, лучшим литературным лирическим памятником немецкого романтизма, Гейне воспевает прекрасные грезы, любовь, лунные пейзажи, мрачные рейнские замки, фей и эльфов. Красной нитью через «Книгу песен» проходят пессимизм, отчаяние, мучительные колебания. Мы видим здесь скорбь и «разорванность сознания» поэта, бьющегося в тисках феодально-бюрократической реакции. Поэтому понятно, что Гейне с особенной любовью возвращается к образу разорванного на две части мира: «Мир разорван пополам. И так как сердце поэта — центр мира, то, разумеется, оно должно было в настоящее время разорваться самым плачевным образом. Тот, кто хвастается, что его сердце осталось таким же, как и раньше, сознается лишь, что он обладает прозаическим, затерянным в глухом закоулке сердцем. Но через мое прошел великий мировой разрыв, и именно поэтому я знаю, что великие боги все милостивейше избрали меня из многих и сочли достойным подвижничества поэта».

Правда, Гейне переносит эту мировую скорбь в плоскость индивидуальных переживаний, в область любовных терзаний. Но в том-то и проявляется гениальность Гейне, что он, позаимствовав у романтизма лучшие его свойства — простоту и очаровательность возрожденной этим течением народной поэзии, смог излить скорбные переживания истерзанного бюргерства в такой чудесной форме, что «Книга песен» превратилась в литературный памятник мирового значения, памятник эпохи

безвременья, которая характеризуется следующими словами французского поэта Мюссе: «Все старое ушло, а новое еще не наступило».

Романтизм Гейне, даже в этот ранний период его творчества, очень отличается от романтизма, о котором шла речь во втором разделе нашей книги. Уже в своем первом выступлении в Боннском университете, в статейке о немецких романтиках, Гейне, восхваляя лучезарный облик этого литературного направления, выступает против его реакционных тенденций. «Книга песен» отличается такой же двойственностью; она не убаюкивает читателя, не уносит его в заоблачные вершины; казалось бы, поэт совсем отрешился от реальной жизни, — но нет, он тут же вспоминает, что он на земле, и сам разбивает воздушный замок, созданный его безудержной фантазией. Раздув пламя воображения, воспарив в своих мечтаниях до седьмого неба, поэт вдруг окатывает и себя и читателя холодной водой и насильственно возвращает его к самой прозаической реальности.

Примером таких стихотворений, где поэтические грезы заканчиваются «презренной прозой», может послужить следующее:

Я б хотел, чтоб мои песни
Стали нежными цветами:
Я бы их послал подруге,
Чтоб склонилась к ним устами

Я б хотел, чтоб мои песни
В поделун обратились:
И они бы у желанной
В ямках щечек приютились

Я б хотел, чтоб мои песни
Молодым горошком были:
Я сварил бы суп, какого
Еще в мире не варили.

Но не только этот прозаический «суп», неожиданно венчающий нежные мечтания поэта, отличает романтизм юного Гейне от романтизма тех консервативных немецких поэтов, о которых говорилось раньше. Конечно, Гейне тоже иногда идеализирует средние века, он тоже иногда мечтает о германском императоре, но он никогда не захлебывается от восхищения перед средневековьем и не доходит до безусловного приятия его. Его политическим идеалом был Наполеон, так как в нем он видел наследника и олицетворение принципов буржуазной французской революции. В этом Гейне отдал дань тому культу Наполеона, которым были охвачены все тогдашние передовые европейские поэты, — вспомним хотя бы Байрона и Беранже.

Наиболее известное из его ранних произведений, посвященное Наполеону, — это «Два гренадера». У Гейне вообще очень много высказываний о Наполеоне. Например, он говорит: «Известно, почему наши немецкие государи живут так долго: они боятся умереть, боятся на том свете снова встретиться с Наполеоном». Или: «Наполеон был не из того дерева, из которого делают земных владык; он был из мрамора, из которого высекают богов». «Враги ругают его, но все-таки с некоторым уважением, — бросая в него грязью правой рукой, левой держат шлапу».

Произведение, в котором он более всего идеализирует Наполеона и его историческую миссию, это «Книга Лейпцига» (1826). Там он между прочим описывает свою знаменитую «встречу» с Наполеоном в Дюссельдорфе. «Император со своей свитой ехал как раз посредине аллеи; деревья вздрагивали, преклонялись при его приближении, солнечные лучи с боязливым любопытством проглядывали сквозь зеленые ветви, а по голубому небу явственно плыла золотая звезда... Император умер... Британия! тебе принадлежит море. Но в этом море мало воды для того, чтобы смыть позор, который завещал тебе, умирая, великий мертвец...»

Каков социальный смысл этого культа Наполеона не только у Гейне, но и Беранже, Байрона и других? Энгельс еще в 1880-х годах писал, что гейневское увлечение французами и даже его бонапартизм были не что иное как отзвук общенародного настроения на левом берегу Рейна. В то время, время Реставрации, этот культ Наполеона, эта идеализация его миссии, как наследника Первой французской революции, в сопоставлении с реакцией Меттерниха были безусловно прогрессивным явлением.

Не во всех частях «Книги песен» Гейне в одинаковой степени романтик; в нее входят также стихотворения различных периодов его раннего творчества. Первую часть составляют «Юные страдания» («Junge Leiden»); эта часть написана в 1817—1821 годах и распадается на четыре цикла: картины сна, романсы, песни и сонеты. Мотив их в основном — несчастная любовь, и построены они по образцу типично романтической кладбищенской поэзии и поэзии «кошмаров и ужасов». В этой, первой, части «Книги песен» мы еще не встречаем знаменитой иронической концовки Гейне.

Вторая часть называется «Лирическое интермеццо»; оно было издано первоначально в 1823 году вместе с двумя трагедиями юного Гейне «Альманзор» и «Ратклиф». Темой «Интермеццо» служит также любовь, но тем не менее оно уже значительно отличается от «Юных страданий»: во-первых, тут встречается немало жизнерадостных, чувственных стихов, написанных в более простом тоне, в жанре народной песни; во-вторых,

здесь появляются сатирические и политические мотивы, и, наконец, впервые, хотя еще и изредка, вводится сатирическая концовка.

Итак, первые два цикла «Книги песен» еще близки к немецкой романтической лирике. Типичны в этом отношении образы эльфов, наяд, горных духов; романтично и одухотворение природы: цветы выглядят как невесты в подвенечном уборе, они смеются, рассказывают друг другу сказки; деревья поют; при лунном свете туман принимает причудливые фантастические формы. Природа принимает участие в переживаниях и страданиях поэта, даже времена года зависят от них: когда любовь просыпается и расцветает — наступает весна; когда любовь умирает — листья осыпаются; и когда умирает любимая, то и небо и земля выражают свою скорбь. Своего апогея это одухотворение природы достигает в прекрасном стихотворении о сосне и пальме, переведенном Лермонтовым. Но человеческие свойства приписываются даже неосознаваемым вещам: например, песни заколачиваются в гроб и покоятся там мертвым сном; просыпаются они тогда, когда дух любви парит над ними.

Романтичны и метафоры: вместо «синие глаза» Гейне говорит «синие фиалки глазок»; вместо «белые руки» — «белые лилии ручек малюток», и т. п. Из многочисленных метрических форм (романских и восточных) Гейне пользуется в своей ранней лирике почти исключительно формой немецкой народной песни. Но в эту форму он вдохнул немало нового. Во-первых, он насыщает язык множеством оборотов «обыденной жизни», совершенно недопустимых для эстетического кодекса немецкого романтизма (например: «Ich bin aber nicht zum Lachen karabel»; «Ich finde alles miserabel», и т. п.). Во-вторых, он разработал и ввел в немецкую лирику новые ритмы; в своих песнях и романах он нарушил строгую схему чередования ударяемых и неударяемых слогов, доведенную в его время до виртуозности, особенно поэтом Платеном. Гейневский стих построен таким образом, что в каждой строчке имеются два ударных слога при двух полуударных и ряде неударных; эти неударные состоят то из одного, то из двух слогов, причем центральное по содержанию слово обычно помещается вместе с небольшим ударением. Этой свободной, чрезвычайно образной метрической формой, с ее ритмической легкостью и естественным подчеркиванием основного содержания, Гейне завершил реформу тогдашней немецкой лирики, — реформу, имевшую колоссальное значение в дальнейшей истории немецкой поэзии вплоть до XX века.

В следующем цикле «Книги песен», «Опять на родине» («Die Heimkehr», 1823—1824) поэт продолжает еще разрабатывать мотивы «Лирического интермеццо»; мировая скорбь местами здесь даже углубляется. Но вместе с тем в этом цикле

уже гораздо чаще встречается и сильнее заостряется сатирическая концовка; попадают сплошь сатирические стихи (например, о черте, трех волхвах, короле Висвамитре и т. д.). Обычный прием Гейне в этом цикле состоит в том, что романтические грезы, характерные для основного сюжета стихотворения, неожиданно сменяются в заключительной строфе беспощадным разоблачением всех иллюзий. В этом разделе почти совершенно исчезает типично романтическое одухотворение природы, столь характерное для первых двух циклов. Мотивы «кошмаров и ужасов» использованы только в двух стихотворениях об Амалии. Мифологические образы здесь еще сохранены, но в меньшем количестве и сниженные. Число выражений, заимствованных из обыденной жизни, увеличивается, и поэт охотнее берет сюжеты из повседневной, будничной жизни.

Последний цикл, «Северное море» («Die Nordsee», 1825—1826) — вершина лирического мастерства «Книги песен». Грандиозны, пластичны и вместе с тем чрезвычайно просты картины природы (солнца, бури, грозы), для изображения которых Гейне пользуется созданным им ритмом. Музыка стиха то нарастает, то затихает; важнейшие смысловые элементы его выделяются, подчеркиваются и соединяются; поэт чрезвычайно умело применяет аллитерацию, и в результате получается чарующее впечатление вздымающихся и падающих морских волн.

В период 1826—1831 годов Гейне издал четыре тома «Путевых картин» («Reisebilder»). Главнейшие из них: «Путешествие на Гарц» («Die Harzreise», 1826), «Северное море» («Die Nordsee», 1827), «Италия» (1830) и «Английские фрагменты» (1831). «Путевые картины», как и ранние стихи, пронизаны болезненным стремлением уйти от самого себя, крайним субъективизмом, чувством одиночества. Разорванность сознания, столь типичная для «Книги песен», наблюдается и здесь. Наблюдается здесь и двойственность, которой отличалась «Книга песен», вечные переходы от пафоса к иронии, от грусти к насмешке, от возвышенного к банальному. Но в сравнении с произведениями раннего периода «Путевые картины» значительно больше насыщены картинами реальной действительности, ибо Гейне сознает неизбежность гибели немецкого романтизма, понимает связь его мировоззрения с отживающим старым обществом. Так, например, позднее он писал в «Салоне»: «Современное искусство должно погибнуть, потому что его принципы коренятся еще в отжившем старом режиме, в прошлом Священной Римской империи. Поэтому оно, как и все остальные остатки прошлого, находится в противоречии с современностью. Это противоречие, а не движение эпохи следовало бы здесь защитить, так же как в Афинах и Флоренции, где искусство достигло прекраснейшего расцвета именно во время ожесточен-

нейшей военной и партийной борьбы». Такое истолкование задач литературы и искусства как раз и проявляется в «Путевых картинах»; они представляют собою разоблачительную убийственную сатиру на всю тогдашнюю немецкую действительность: на дворянство, церковь, филистерство, научный педантизм и т. п. Стрелы Гейне метко настигали врага и навеки пригвождали его к позорному столбу. В «Путевых картинах» перед нами широко раскрывается «политическая могила» Германии; в них виден весь застой страны в ту эпоху и вся пошлость ее обитателей — трусливых филистеров, раболепных дворян, лицемеров-попов.

В чем же основное значение «Путевых картин» для истории немецкой литературы? Прежде всего в том, что автор их низвергает с пьедестала господствовавшую до тех пор литературу, которая проповедывала уход от реальной жизни в мир грез и средневековья, и решительно погружается в самую гущу злободневных политических и общественных вопросов. Вместе с тем «Путевые картины» открывают целую эпоху в немецкой литературе, представляя собою классический образец нового жанра, — художественно-публицистического путевого очерка. Гейне разбивает формы мистически-мечтательного статического повествования немецких романтиков (примером которого может служить «Генрих фон Офтердинген» Новалиса); он разрушает и логический стройный роман классиков и пользуется гибкой, политически заостренной формой рассказа от первого лица. Надо сказать, что появление «новеллы путешествия» не случайно, — таких случайностей не бывает. Создание этой художественной формы совпадает с улучшением средств передвижения, с развитием железных дорог, пароходства, торговли; оно совпадает с изобретением скоропечатного станка, с небывалым расширением газетного дела и с появлением первых фельетонов. Гейне не только указал путь писателям «Молодой Германии», развивавшим затем этот жанр во всевозможных его видах, но был гениальным, классическим его создателем.

Каждый из томов «Путевых картин» был огненной ракетой, озарявшей «политическую могила» Германии и предвещавшей новую революцию. Правда, сам Гейне до Июльского переворота понимал революционное развитие, общественную эволюцию вообще, как развитие идеи в гегелевском понимании. В «Северном море» он пишет: «Огромным пауком сидел Рим в средоточии латинского мира и покрыл его своей бесконечной паутиной». «Но у духа есть свои вечные права: его нельзя ни сковать уставами, ни убаюкать колокольным звоном; он сокрушил свою темницу и оборвал железные помочи, на которых его водили, и в упоении свободы помчался по своей земле...»

Понятно, что после обличительной сатиры на Германию в «Путевых картинах» Гейне уже не мог оставаться на родине. Его травили, общество отвергло его, несмотря на то, что он, иногда не брезгая сомнительными средствами, пытался приобщиться к этому обществу. Гейне был вынужден эмигрировать — сперва на остров Гельголанд, а потом во Францию. В обстановке этих событий заканчивается первый, романтический, период творчества Гейне.

Пребывание во Франции и Июльский переворот вызвали перелом в его творческом развитии. Революционные события и знакомство с более развитым по сравнению с Германией буржуазным обществом, с резко выявленным классовым антагонизмом, чрезвычайно расширили исторический кругозор поэта. В начале 30-х годов Гейне становится самым передовым из революционно настроенных умов Германии. В Париже он начинает по-иному понимать исторический смысл немецкой классической философии и постоянно проводит параллель между ее историей и Первой французской революцией. Еще в 1831 году, перед отъездом в Париж, он написал свое знаменитое предисловие к книге Вессельгефта «Кальдорф о дворянстве». Там он говорит: «Таким образом мы имеем разрыв с существующим и с преемственностью в царстве мысли, точно так же, как французы в области общественной; вокруг «Критики чистого разума» собрались наши философские якобинцы, признававшие только то, что могло устоять против этой критики. Кант был нашим Робеспьером... И теперь пора, чтобы немцы от философии перешли к политике».

В этом же предисловии Гейне уже выступает как заклятый враг дворянства и Священного союза, и опять он указывает на Наполеона, как на олицетворение принципов буржуазной Французской революции 1789 года: «Но только над смертной оболочкой революции можно было излить свою месть... Дух же революции бессмертен и не покоится под плакучими ивами Лонгвуда; и во время великих родов в конце июля снова явилась на свет революция, не как отдельный человек, но как целый народ, и в этом воплощении она презирает тюремщика, у которого от страха выпадает из рук связка ключей».

Мысли Гейне о революционном значении немецкой классической философии чрезвычайно высоко ценились Марксом и Энгельсом. В своей книге о Фейербахе Энгельс прямо заявляет, что единственным человеком, который понимал в то время революционную сущность гегелевской философии, был Гейне. Более подробное развитие этой концепции Гейне дает в книге, называющейся «К истории религии и философии в Германии» (1834). Она трактует об эволюции Германии от эпохи Рефор-

мации до начала XIX века. Основная мысль этого труда: Германия произвела революцию в теории, теперь же ей пора перейти к революционной практике.

Гейне дает много метких характеристик — Фихте, Канта, Гегеля и других. О Фихте он говорит: «Титан-идеалист, взлезший по лестнице мыслей на небо и ощупывавший дерзкой рукой небесную пустоту, сделался теперь смиренно-христианским существом, много вздыхающим о любви». Воздавая должное революционной сущности гегелевской диалектики, Гейне пишет: «Наша философская революция завершилась. Гегель заключил собой ее великий круг... Немецкая философия — дело важное, касающееся всего человечества, и только наши позднейшие потомки в состоянии решить, порицания или похвалы стоим мы за то, что выработали сперва нашу философию, а потом уже — нашу революцию... Не смейтесь над фантазером, ожидающим в мире явлений такой же революции, какая совершилась в области духа. Мысль предшествует действию, как молния грому. Гром в Германии, конечно, тоже немец; он не очень быстр и приближается медленными раскатами; но все-таки он грянет, и когда вы услышите треск, какой никогда еще не раздавался в истории мира, — знайте, что немецкий гром наконец достиг своей цели. При этом грохоте орлы падут мертвые с воздушных высот и львы в самых далеких пустынях Африки опустят хвосты и уползут в свои властительские вертепы. В Германии разыграют пьесу, перед которой Французская революция будет лишь невинной идиаллией. Правда, теперь все довольно тихо, и если вы замечаете там и сям несколько человек, немного живее других размахивающих руками, то не думайте, что эти люди выступят впоследствии в качестве настоящих актеров. Это только собачонки, бегающие по пустой арене, грызаясь между собой и лая друг на друга, пока не выйдет толпа гладиаторов, которые станут биться на смерть».

Гейне опирался не только на немецкую классическую философию, не только на принципы Первой французской революции, — он использовал и французский утопический социализм. Из всех представителей этого учения наибольшее влияние на Гейне оказал Сен Симон, с его грандиозной по широте исторической концепцией общественного развития. Подробное рассмотрение влияния французских утопических социалистов на творчество Гейне завело бы нас слишком далеко. Отметим только, что основное понимание таланта, основное понимание производителя и паразита в общественной жизни он заимствовал из учения Сен Симона.

Еще большее влияние на Гейне имела трактовка сенсуализма Сен Симоном. Этот сенсуализм представляет собой основной костяк гейневского философского мировоззрения.

Маркс и Энгельс учат, что в истории познания борются две основные концепции — материализм и идеализм. У Гейне мы тоже находим кое-какие намеки на это, хотя он ставит на место материализма и идеализма два течения человеческой мысли — сенсуализм и спиритуализм. В книге «К истории религии и философии в Германии» он очень подробно останавливается на этом явлении.

«С самых отдаленных времен существуют два противоположных мнения о натуре человеческого мышления, то есть о происхождении идей. Одни утверждают, что мы получаем наши идеи только извне, что наш дух есть только пустой сосуд, где перерабатываются поглощенные чувствами воззрения, почти так же, как пища, введенная в наш желудок. Употребляя более красивое сравнение, скажу, что эти господа смотрят на наш дух, как на *tabula rasa*, на которой по некоторым определенным графическим правилам опыт последовательно и ежедневно вписывает что-нибудь новое. Другие, придерживающиеся противоположного взгляда, утверждают, что идеи прирождены человеку, что человеческий дух есть первобытное вместилище идей и что внешний мир и служащие посредниками чувства приводят нас к познанию только того, что уже существовало в нашем духе, и лишь будят там дремлющие идеи.

«Первое воззрение получило название сенсуализма, иногда эмпиризма, другое называли спиритуализмом, а иногда иррационализмом».

Гейне, повторяем, разделял данное Сен Симоном толкование сенсуализма, то есть он стоял за освобождение плоти и чувственности, за освобождение материи от сухой тирании духа. Он делит всех людей на спиритуалистов и сенсуалистов, эллинов и назаретян, и пишет: «Все люди либо иудеи, либо эллины, люди с аскетическими, враждебными форме, жаждущими одухотворения наклонностями, или люди с жизнерадостным, гордым своим развитием и реалистическим существом».

Вся история человечества мыслится Гейне как борьба сенсуализма и спиритуализма. Он очень подробно говорит о том, как в древнем мире господствовал материализм, в средние века — христианство, то есть спиритуализм, как затем художники Ренессанса свергли этот гнет: «Когда художники с энтузiazмом бросились в море греческой веселости, когда живописцы снова писали амброзианскую радость Олимпа, скульпторы снова с прежним наслаждением высекали из мраморной глыбы прежних героев, тогда все они вздохнули свободно, будто с груди их свалилась гора христианства, будто они вдруг почувствовали себя избавленными от тысячелетнего гнета». И теперь необходимо сочетание материи и духа в пантеизме.

И вместе с тем Гейне резко отмежевывается от французских материалистов: «Мы требуем благосостояния материи, материального счастья народов не потому, что мы, подобно материалистам, презираем дух, но потому, что божественность человека проявляется также в его телесных явлениях и что нужда разрушает и принижает тело, образ божий, а вследствие этого погибает также и дух». «Мы боремся не за человеческие права народа, но за божественные права человека. Мы не хотим быть санкюлотами, умеренными буржуа, дешевыми президентами; мы основываем демократию равновеликолепных, равносвятенных, равнодухотворенных богов. Вы требуете простых нарядов, воздержанных нравов и пресных наслаждений; мы же требуем нектара и амброзии, пурпурных мантий, драгоценных благоуханий, веселья и роскоши, танца смеющихся нимф, музыки и комедии».

Отсюда вытекает и основной «положительный» идеал Гейне. По его мнению, результатом борьбы сенсуализма и спиритуализма в истории человеческой мысли должно явиться создание «светлой, гармонической свободной личности». Когда же он убедился, что осуществление этого идеала, служившего путеводной звездой для всех мыслителей, начиная от Ренессанса и до Гёте, в буржуазном обществе невозможно, он погрузился в пессимизм. Гейне — индивидуалист. Он — эллин, а не спартанец. Государственный строй Спарты представляется ему как «великая скучная фабрика патриотизма, казарма республиканской добродетели, возвышенно-скверная кухня равенства, где черная похлебка готовилась так плохо, что аттические остряки утверждали, будто благодаря этому спартанцы презирали жизнь и геройски шли навстречу смерти в бою».

Несколько позднее Гейне не менее резко и с такой же иронией высказывался по поводу «социализма», мелкобуржуазного уравнилельного социализма Луи Блана. О Блане Гейне говорит, что он хотел «ввести в государство всеобщее кухонное равенство, где для всех будет вариться одна и та же спартанская похлебка и, что еще ужаснее, где великан будет получать такую же порцию, которой довольствуется брат-карлик. Нет, благодарю покорно, новый Ликург! Правда, мы все братья, но я большой брат, а вы маленькие братья, и мне полагается более значительная порция».

Таким образом мы видим, что понимание социализма у самого Гейне носило характер довольно-таки упрощенный.

Ход общественного развития после Июльской революции вызвал у Гейне глубокое разочарование. Буржуазно-конституционный строй, угнетение и обман народных масс, умственный упадок буржуазии и вообще вредное влияние капитализма на искусство постепенно лишили Гейне его иллюзий.

Он пишет об июльских днях 1830 года: «Священные июльские дни в Париже! Вы будете вечным свидетельством извечного человеческого благородства, которое никогда не может быть уничтожено. Кто пережил вас, тот больше не будет плакать на старых могилах, а верить в воскресенье народов. Священные июльские дни, как прекрасно было солнце и каким великим был парижский народ!»

Но как мучительны были переживания Гейне вслед за крушением его надежд! Когда после нескольких лет пребывания в Париже, после установления господства финансовой олигархии, он выходил на улицу столицы, то ему слышался там «тихий плач бедноты», а иногда и нечто похожее на «звук оттачиваемого ножа». Гейне увидел, что монархия Луи Филиппа — явление преходящее, что «своей победой народ ничего не приобрел, кроме раскаяния и большей нужды. Но будьте уверены: когда снова зазвучит набат и народ возьмется за оружие, на этот раз он будет сражаться для самого себя и потребует вполне заслуженной награды».

Гейне посещает рабочие предместья Парижа, изучает жизнь пролетариев и убеждается в том, что мятежный дух их не угас, что они увлекаются зажигательными брошюрами времен Первой французской революции и делают определенные выводы из этого чтения. Поэт пристально следит за рабочим движением во Франции, Англии и Германии. В результате — и в этом величайшая заслуга Гейне — у него иногда встречаются удивительные проблески понимания исторической роли пролетариата как могильщика буржуазии еще за целый десяток лет до появления «Коммунистического манифеста». Уже в 30-х годах он указывает, что немецкие ремесленники и рабочие являются последователями и наследниками великих философов Германии, и заключает из этого, что дело не «во внешних проявлениях революции», а в ее «более глубоких вопросах»; «эти вопросы не касаются ни форм, ни личностей, ни установления республики, ни ограничения монархии, — они касаются материального благосостояния нашего народа». «Люди, — говорит он, — не дураки, они нас поймут, когда мы им скажем, что в результате они каждый день будут вместо картофеля есть говядину, и меньше работать, и больше веселиться».

В статьях конца 30-х и начала 40-х годов у Гейне все увереннее проскальзывает мысль о неизбежности победы пролетариата. Подтверждение этому он находит в восстаниях и забастовках рабочих. У него есть удивительные по глубине и правильности высказывания в статье от 17 сентября 1842 года, посвященной чартистскому движению, где он говорит, что это — самое важное событие в новой истории, ибо тут впервые рабочие выступили со своими требованиями: «Увеличившаяся

нужда низших классов составляет недуг, который невежественные фельдшера надеются устранить кровопусканием; но такое кровопролитие только усилит болезнь... В настоящую минуту восстание, правда, подавлено, но повторение взрывов может привести к тому, что английские фабричные рабочие, теперь умеющие обрабатывать только шерстяные и шелковые материи, захотят немного поупражняться и на человеческом мясе и усвоят необходимые приемы и, наконец, займутся этим кровавым ремеслом так же храбро, как их коллеги, рабочие в Лионе и Париже, а из этого может наконец выйти, что победитель Наполеона фельдмаршал милорд Веллингтон, снова вступивший в свою должность обер-палача, найдет в Лондоне свое Ватерлоо...»

В 30-х годах Гейне опубликовал «Французские дела» («Französische Zustände», 1833) и «Салон» (Der Salon, 1835—1840), куда входят следующие вещи: 1) «Французские живописцы. Из мемуаров господина Шнабелевопского»; 2) «К истории религии и философии Германии»; 3) «Флорентийские ночи»; 4) «О французской сцене». В 1833—1836 годах Гейне издал свою знаменитую «Романтическую школу». Эти произведения сложились по большей части из корреспонденций, посылавшихся им в немецкие и французские газеты. Они содержат богатейший материал для характеристики не только творчества Гейне 30-х годов, но и европейской общественной, философской и литературной жизни того времени, расцениваемой с позиций передового революционного писателя.

В 30-х годах Гейне понял, что теория утопического социализма пока еще не связана с практикой, что социалистическое учение и действительное рабочее движение оторваны друг от друга; но их объединение неминуемо. В своих статьях 1843 года о сенсимонистах и французских коммунистах он говорит, что когда теория и практика рабочего движения сольются, — а это будет обязательно, — то пролетариат восторжествует. Но Гейне боялся этой победы. Неизбежность ее была ясна для него, но одновременно — в чем и проявляется вся противоречивость его творчества и социальной природы — он иногда страшится торжества коммунизма, — в его понимании «кухонного равенства», за которым, по его мнению, должна следовать гибель поэзии и искусства.

Он пишет: «Господство демократии влечет за собой конец литературы: свободу и равенство стиля. Всякому дозволяется писать по своему усмотрению, но при этом так скверно, как ему угодно, а, однако, никто другой не имеет права стать выше него в стилистическом отношении и писать лучше его».

Дальше он говорит об этой будущей победе демократии: «Демократия ненавидит поэзию. Парнас следует срыть, срав-

нять с землею (макадаимизировать), и там, где некогда взбирался с пригорка на пригорок, прислушиваясь к пению соловьев, досужий поэт, — там скоро будет устроена плоская проезжая дорога, появятся рельсы, на которых будет ржать локомотив, проносясь мимо вечно занятого делами общества»

Еще один пример: «Демократия бесится на всех, воспевающих любовь... К чему воспевать розу, аристократ? Воспевай демократический картофель, прокармливающий народ!» Гейне полагал, что при господстве коммунизма нельзя уже будет воспевать ни роз, ни любви, а поэтические восторги должны будут посвящаться «демократической картошке».

В начале 40-х годов в творчестве Гейне наступает серьезный кризис. Этот кризис углубляется еще в связи с знаменитой полемикой по поводу книги его о Берне («Ludwig Börne», 1840). Индивидуализм Гейне, его боязнь перед господством демократического коллектива и нивелировкой индивидуальности вызвали нападки со стороны Берне, который в свою очередь также не оценил всей сложности поставленных поэтом проблем. Людвиг Берне был несомненно честным и преданным своему делу мелкобуржуазным революционером, но в то же время и чрезвычайно ограниченным; его исторический кругозор был очень узок; он не понимал значения ни экономических факторов, ни классической немецкой философии, ни классической немецкой литературы. Борьба между Берне и Гейне началась в эмиграции, когда оба они после Июльской революции очутились в Париже. Берне замкнулся там в полном одиночестве. Он совершенно не интересовался французскими делами и ограничивал круг своей деятельности исключительно работой среди немецких эмигрантов, главным образом в ремесленных клубах. Гейне же, наоборот, сразу окунулся в море общественной и политической жизни Франции, почти не занимаясь своими соотечественниками. Поэтому-то его и прозвали «аристократом» революции.

В возникшем споре Берне выдвигал против Гейне, например, обвинение такого рода: «Если для него форма выше всего, то она должна быть и его единственной целью, ибо лишь только он переходит через край, он расплывается в безграничном, и песок засасывает его». Берне говорил, что Гейне все свои политические убеждения отдаст за хорошую рифму. Если для рифмы ему нужно слово «монархия», он напишет «монархия», если больше подойдет «республика», — что ж, он напишет «республика».

А Гейне утверждал о Берне следующее: «Художественную форму он считал отсутствием чувств; он походил на ребенка, который, не понимая пламенного смысла греческой статуи, ощущает только мраморные формы и жалуется на холод». Он отрицал у Берне даже намек на художественное чутье.

Горизонт Гейне был куда шире; он значительно лучше разбирался в законах общественного развития, чем Берне.

Когда вышла книга Гейне о Берне, то в стане немецких филистеров поднялся неописуемый шум; Гейне заклеили как «безнравственного» человека, который этой вещью якобы похоронил свою славу писателя. И вот в этот период ожесточенных нападков на него Гейне пишет свою «последнюю вольную песнь романтизма», поэму «Атта Тролле, сон в летнюю ночь» («Atta Troll», написана в 1841—1842 гг., вышла отдельной книгой в 1847 году). Здесь он обрушивается на тевтономанов, на уравнилелей; он не щадит и романтиков швабской школы — Уланда и пр., но в то же время он сам использует романтическую форму и разбивает романтизм романтическим же оружием. В «Атта Тролле» Гейне отстаивает права, как он выражается, «свободной индивидуальности». Он отвергает всякую политику, всякую тенденцию и требует лирики и чистой поэзии:

Грезы ночи! Фантастична
И бесцельна эта песня,
Как бесцельны жизнь с любовью
И земное все творенье.

Ради собственной забавы,
То гарцуя, то летая.
В царстве сказок и фантазий
Милый мой Пегас витает.

Он не бюргерская кляча
С прилежаньем достохвальным,
Не борьбы партийной лошадь
С ярым топотом и ржаньем.

Чистым золотом подкован
Белый конь мой, конь крылатый,
Беззаботно опускаю
Я жемчужные поводья.

Затем он говорит о будущем царстве Троллей, царстве «тенденциозных медведей», под которыми он подразумевает немецких вульгарных демократов. Ему кажется, что в этом царстве

Основным законом будет
Равенство созданий божьих,
Без различия религий,
Цвета, запаха и шерсти.
Всюду равенство! Высоких
Степеней осел достигнуть
В праве, льву ж подчас придется
И мешки таскать с мукою.

Вот это ждет человечество в царстве Троллей: все почести ослам, а львы будут заниматься черной работой. Так вульгарно Гейне представлял себе демократию.

У Гейне, как он сам неоднократно признает, было тогда стремление уйти от политической поэзии, от общественности, вызывавшей у него отвращение: «В такое время, когда преобладают политические интересы, редко может появиться чисто художественное произведение. Поэт в такое время похож на пловца среди бурного моря, который видит вдали на береговом утесе монастырь; белые монахини поют в нем, но вой бури заглушает их пение».

Гейне выступал против тенденциозности. Но провести это последовательно в своих произведениях ему не удалось. Сколько он копий ни ломал за «чистое искусство», «Атта Троль» оказался наиболее воинствующей из его политических поэм. Некоторые ее тенденции для нас неприемлемы, но весь дух ее, быть может помимо воли Гейне, тенденциозен; она вся пропитана политикой.

Из духовного кризиса, который переживал Гейне, его вывел Маркс. Гейне чрезвычайно интересовался развитием революционной демократии в Германии. Он пристально следил за младогегельянским движением 40-х годов и за основными печатными органами этого движения, за «Немецкими летописями» и «Рейнской газетой». И неудивительно, что когда Маркс в 1843 году приехал в Париж, то в полемике между Берне и Гейне он принял сторону последнего. Ведь у Гейне было все то, чего недоставало Берне: великолепное знание истории, умение делать из нее выводы; все это привлекало к нему Маркса, хотя необходимо оговориться, что Маркс никогда не отрицал значения Берне как революционера и как писателя. Энгельс еще в 90-х годах возвращается как-то к этому вопросу и подчеркивает громадный литературный талант Берне.

Маркс занимался идейным перевоспитанием Гейне, и не одного только Гейне. Эта сторона деятельности Маркса и Энгельса тесно связана с основными задачами, стоявшими тогда перед пролетарской партией. В Германии шла подготовка буржуазно-демократической революции. Маркс и Энгельс старались привлечь на сторону пролетариата лучших и наиболее революционных писателей тогдашней Германии. Поэтому исключительное внимание, уделяемое в 40-х годах Марксом и Энгельсом Гейне, Гервегу, Фрейлиграту и другим, вполне понятно и представляет собой одно из самых блестящих явлений в истории литературной политики пролетариата на ранней ступени развития рабочего движения.

Марксу удалось оказать сильное идейное воздействие на творчество Гейне, и как раз в период от 1843 до 1845 года, в период наиболее тесного знакомства Маркса с поэтом, когда Гейне был больше чем когда-либо близок к пролетариату, — он пишет прекрасные свои вещи: цикл «Современные стихотворения» (1844), крупнейшую политическую поэму «Германия, зимняя сказка» («Deutschland, ein Wintermärchen», 1844),

и многое другое. Это — лучшее не только у Гейне, но и вообще во всей революционной поэзии того времени.

Чего требует Гейне в этих стихах? Прежде всего очищения родины от феодального мусора. Поэма «Германия» — исключительная по силе и резкости сатира на юнкерство и трусливую немецкую буржуазию. Недаром как раз эта вещь вызывает такую бешеную злобу у фашистов. Эта поэма чрезвычайно интересна с точки зрения синтетической оценки творчества Гейне, потому что в ней соединены все элементы и формы, разбросанные в других его произведениях. Гейне был не только крупнейшим после Гёте немецким лириком, но и самым видным после Лессинга публицистом. От немецкого романтизма он унаследовал легкость, гибкость лирической формы. Простой народный стих он довел до такого мастерства, что ни одна из его вещей не читается так легко, как «Германия». Что же касается публицистичности этого произведения, то здесь она сочетается с памфлетностью, с наиболее популярной формой пропаганды и агитации. В этом отношении «Германия» представляет собой образец классической разящей сатиры.

Для эволюции миросозерцания Гейне характерны следующие стихи в цикле «Современные стихотворения»:

Не хнычь, как этот Вебер, в жизни
Любивший лишь одних Шарлотт;
Ударь, как колокол набатный.
Пой про кинжал, про меч булатный
И не давай дремать отчизне.
Не будь ты флейтой, мягкой, нежной
И идиллической душой,
Но будь трубой и барабаном,
Осадной пушкой, тараном,
Труби, греми, как вихрь мятежный,
Труби, греми, не унимайся,
Пока есть хоть один тиран!

Многое из того, что раньше было непонятно Гейне в общественной жизни, было ему разъяснено Марксом. Немногочисленные сохранившиеся письма из переписки Маркса и Гейне показывают, по словам Гейне, что они понимали друг друга с полуслова.

В этот же период наивысшего революционного расцвета Гейне создает и самое известное свое стихотворение того времени, «Ткачи». В этом стихотворении, написанном по поводу первого крупного восстания силезских ткачей, видно, что для Гейне уже совершенно ясна была историческая роль рабочего класса как могильщика буржуазии, который, стиснув зубы, тклет саван для своих угнетателей.

После расцвета, — краткого, но значительного расцвета, длившегося с 1843 до 1845 года, — дальнейшее творчество Гейне протекает под знаком мучительной болезни (болезнь

спинного мозга). С 1845 года начинается существование поэта в «матрачной могиле», как он называл те семь матрасов, на которых лежал, почти не подымаясь, до самой смерти.

Революция 1848 года застала поэта уже тяжело больным. Он прекрасно понимал, в чем смысл этого события. Он говорил: «Новое буржуазное общество, в упоении земными наслаждениями, хочет как можно быстрее осушить последний кубок, подобно старому дворянскому обществу перед 1789 годом... И оно слышит уже в коридоре мраморные шаги новых богов, которые войдут в банкетную залу, не постучавшись предварительно, и опрокинут столы».

Принимать активное участие в событиях он не мог. Но тем не менее Гейне был активнейшим поэтом революции 1848 года в том смысле, что все его революционные стихи перепечатывались левыми газетами и что все значительные и незначительные революционно настроенные поэты находились под его влиянием, давая часто перепевы его вещей. Имя Гейне было на устах у ораторов и публицистов, у всех левых деятелей; в газетах без конца приводились выдержки из его произведений. Маркс и Энгельс цитируют Гейне чуть ли не на каждой странице «Новой рейнской газеты», пользуясь его творчеством, чтобы черпать из него убийственные характеристики тогдашней немецкой общественности.

Февральские события в Париже приковали к себе напряженное внимание Гейне. Он восхваляет народ, но опять-таки, — и это очень для него характерно, — прославляя героизм составших масс, он боится красного знамени. Стоит лишь трудящимся водрузить его на баррикадах, как поэту чудится призрак коммунизма. Он довольно быстро разочаровывается в революциях как во Франции, так и в Германии. В апреле или в мае 1848 года он совершает свою последнюю прогулку, доходит до Луврского музея и, по его рассказам, перед статуей Венеры Милосской падает без чувств. Его уносят домой, и после этого он уже больше не встает с постели.

На события в Германии он откликнулся такими стихотворениями, как «Михель после марта», «Иван безземельный», «Король вислоухий», «1649—1793 — ? ? ?» и др. Эти стихотворения представляют собой блестящую революционную сатиру, но выхода из положения не указывают, они только критикуют. Как выйти из кризиса — Гейне не знал.

Последние свои надежды поэт возлагал на венгерское восстание 1849 года. Он пишет:

Только вспомню про венгров — становлюсь мне
Слишком узко немецкое платье,
И под ним словно море бушует в груди.
Точно грубы слышал опять я.

Но им снова завладевает пессимизм. Он заканчивает стихотворение такими словами:

Да, судьба у героев великих одна,
Рать их гордо к свободе стремится.
Но должны все они, по закону веков.
Силой грубой, животной сломаться.
Лай, и вой, и их хрюканье я не могу
Выносить, как и запах их тоже...
Но, поэт, замолчи! Болен ты, — а покой
Для больных всего в мире дороже.

Рассмотрим теперь четвертый, последний период творчества Гейне, с 1850 по 1856 год.

Самым крупным поэтическим документом этого периода является его сборник новых стихов «Романцero» («Romanzero», 1851). Тут поэт отходит от сенсуализма, от воинствующей борьбы и склоняется к спиритуализму, к романтической мечтательности. О стихотворениях, собранных в «Романцero», Гейне сам писал: «Они не отличаются ни художественным совершенством, ни внутренней одухотворенностью, ни бурной силой моих прежних стихов, но сюжеты привлекательнее, ярче, и, может быть, также обработка их делает их доступней широким массам». Гейне обращает свой взор к далеким экзотическим странам — Египту, Испании, Персии, Сиаму и Мексике. Книга распадается на три цикла: «Истории», «Сетования» и «Еврейские мелодии». Центральным стихотворением ее является «Лесное уединение», исполненное фантастической романтики. Но в сборнике имеются и более воинствующие вещи и, кроме того, крупные сатирические поэмы вроде «Диспута», заключающего весь сборник. («Диспут» появился в русском переводе только после Октябрьской революции.)

Почти одновременно с этими стихами Гейне писал и художественно-публицистические статьи, объединенные в сборнике под названием «Лютетия»; в них он, как и в начале 40-х годов, уделяет много внимания вопросам социальной революции и коммунизма. Он попрежнему убежден в окончательном торжестве коммунизма. Но к коммунизму он относится чрезвычайно двойственно, что особенно ярко проявляется в стихотворении «Странствующие крысы». Гейне говорит, что раз он принимает основной тезис о неизбежности коммунизма, раз он стоит на той точке зрения, что все люди должны есть, то он должен быть последовательным и приветствовать коммунизм. Но в то же время он не может преодолеть в себе страха перед пролетариями «икноборцами»; он боится, что они «вырубят олеандровые рощи поэзии», что его «Книга песен» пойдет на обертку. Он уверен, что борьба эксплуатируемых против эксплуататоров не за горами, — борьба, которая неминуемо должна

окончиться уничтожением последних. Он видит в перспективе мировую революцию, но воспринимает ее так же двойственно. «Я посоветовал бы нашим внукам, — пишет он, — появиться на свет с очень толстой кожей на спине».

Нужно подчеркнуть, что Маркс, когда было обнародовано завещание Гейне, обозвал его «старой собакой»,⁴⁷ что Энгельс честил его «прохвостом».⁴⁸ Ведь Гейне политически был очень неустойчив, и Маркс и Энгельс не могли не критиковать его довольно двусмысленных поступков, а таких поступков было немало. Так, в 40-х годах (до 1848 года) он получал пенсию от французского министра Гизо; в 1835 году он предлагал прусским властям издавать газету в прусском духе. В защиту его можно сказать, что все эти поступки не представляли собой некоей системы ошибок, в результате которой Маркс и Энгельс вынуждены были бы отвергнуть поэта. Поэтому между резкими нападками Маркса и Энгельса на Гейне за его не совсем чистый образ действий и утверждением, что он является другом пролетариата, нет никакого противоречия. Относительно общей оценки всего творчества Гейне не может быть двух мнений: это было творчество чрезвычайно прогрессивное, революционное.

Гейне не был ренегатом, перебежчиком, как многие буржуазно-демократические поэты после крушения революции; он был дальновиднее их, он понял, в чем прогрессивность движения, но не осознал его до конца. Он умер слишком рано, и потому ему не удалось быть свидетелем и участником нового подъема рабочего движения в 60-х годах. Гейне любил называть себя борцом за освобождение человечества, и он имел право на это почетное звание. Несмотря на свои ошибки и колебания, он никогда не выпускал оружия из рук. По его собственным словам, он был верным часовым в борьбе за угнетенных.

Гейне сам себя прекрасно характеризует в одном из своих стихотворений:

Забывтый часовой в войне свободы,
Я тридцать лет свой пост не покидал;
Победы я не ждал, сражаясь годы;
Что не вернусь, не уцелею — знал.

Я день и ночь стоял не засыпая,
Пока в палатках храбрые друзья
Все спали, громким храпом не давая
Забиться мне, хоть и вздремнул бы я.

А ночью — скука, да и страх порою:
Дурак лишь не бонется ничего...
Я бойким свистом или песнью злою
Их отгонял от сердца моего.

Ружье в руках, всегда на страже ухо,
 Чуть тварь какую близко разгляжу —
 Уж не уйдет: как раз дрянное брюхо
 Насквозь горячей пулей пресажу.

Случалось — и такая тварь, бывало,
 Прицелится и метко попадет.
 Не утаю — теперь в том проку мало —
 Я весь изранен, кровь моя течет.

Где ж смена? Кровь течет, слабеет тело...
 Один упал — другие подходи!
 Но я не побежден: оружие цело
 Лишь сердце порвалось в моей груди.

Таков заключительный аккорд его творчества. Та смена, о которой он мечтал, смена, которая выхватила бы из его рук падающее оружие, нашлась очень быстро — нашлась она в рабочем классе. Буржуазия поспешила отказаться от его наследства, и именно пролетариат, грядущее торжество которого внушало ему такие опасения, чтит его так, как этого хотел сам поэт.

«МОЛОДАЯ ГЕРМАНИЯ» И РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ 40-х ГОДОВ

В эпоху Реставрации в немецкой литературе в основном господствовало романтическое направление, хотя у последних представителей этого течения, например у Шамиссо и других, романтизм уже сочетается с идеями буржуазного либерализма. Но коренной перелом в развитии немецкой литературы наступает после того, как «галльский петух» прокричал во второй раз (так говорил Гейне об Июльской революции, которая совпадает со значительным хозяйственным подъемом буржуазии в Германии).

Этот поворот в немецкой литературе проявился, прежде всего, в творчестве двух писателей: Гейне и Людвига Берне (Börne, 1786—1837). Гейне возвещал о конце «эпохи искусства» в немецкой общественной жизни и требовал коренной ломки ее: «Борьба «Ксений» Шиллера и Гёте была ведь только картофельной войной, то была эпоха искусства, видимость была важнее жизни, дело шло об искусстве, не о самой жизни... Теперь дело идет о высочайших интересах самой жизни, революция завоевывает литературу».

Берне, по определению Гейне, был «колоколом революционной бури»; он был одним из самых страстных публицистов и крупнейшим литературным бойцом против Реставрации в Германии. Главное сочинение его — «Письма из Парижа»

(«Briefe aus Paris», 1832—1834). Это преимущественно корреспонденции на злобу дня. «Никакой пощады ни на деле, ни на словах, — писал он. — Если свободу отделяет от нас даже море крови, мы все-таки добудем ее». Высшего своего мастерства Берне достиг в знаменитом своем памфлете: «Менцель-французоед», направленном против доносчика на «Молодую Германию» Вольфганга Менцеля. Молодой Энгельс говорил, что в стилистическом отношении эта работа — «лучшая прозаическая вещь в Германии»⁴⁰.

Вместе с тем Берне является и родоначальником и классическим представителем политического художественного фельетона. После Лессинга и Гейне он, пожалуй, самый выдающийся немецкий публицист. Основная заслуга его в том, что в эпоху «политической могилы», в эпоху Реставрации он беребил и будоражил своих соотечественников. По его собственному выражению, он стаскивал одеяло со спящих немцев.

Берне был честным мелкобуржуазным революционером, но необходимо сказать, что идеология его была весьма ограничена. Его философский, исторический и литературный горизонт не отличался той широтой, которую мы видим, например, у Гейне. Он не понимал революционной сущности гегелевской диалектики, а в творчестве Гёте замечал лишь компромиссные его стороны, не признавая в нем гениального художника, не понимая его прогрессивного значения для немецкого общественного развития и для немецкой литературы. Поэтому Берне мог называть Гёте «рифмованным холопом», а Гегеля — «нерифмованным холопом». Круг интересов его ограничивается исключительно эпохой Реставрации, то есть эпохой между 1815 и 1830 годами.

Берне возлагал очень много надежд на буржуазный либерализм. Он верил в целительные силы Июльской революции и был горько разочарован, когда на опыте Парижа, — а он, как и Гейне, жил главным образом там, — убедился, что господство буржуазии приносит бедным слоям населения не больше, если не меньше «пользы», чем господство аристократии.

Но дальше этого разочарования в буржуазной власти и в Июльской монархии дело не пошло; Берне не понял исторического значения нового гиганта — пролетариата. Он не приметил этого могильщика капиталистического общества и примкнул к христианскому утолическому социализму Ламеннэ. С этим его роль в революционном движении заканчивается.

Большое оживление в немецкой литературе наблюдалось в связи с откликами в Германии на Июльскую революцию. В это время там произошел ряд крестьянских восстаний; в такой провинции, как Ганновер, происходили волнения среди ремесленников; образовалось много студенческих, главным

образом тайных, революционных кружков, и вспыхнуло наконец известное восстание 1832 года во Франкфурте на Майне.

Брожение это выдвинуло крупного революционного драматурга, пожалуй, наиболее крупного из всех, которыми может похвалиться немецкая драматургия XIX века. Это был Георг Бюхнер (Büchner, 1813—1837).

Бюхнер понял, что оторванность студенческих кружков от масс бюргерства, крестьянства и ремесленников осуждает деятельность их на бесплодие, и поэтому в отличие от их тактики он пытался установить связь революционной интеллигенции, сосредоточенной главным образом в немецких университетах, с широкими народными массами. Он начал издавать знаменитый свой журнал-памфлет «Гессенский сельский вестник», эпиграфом которого было: «Мир хижинам, война дворцам». Но на первом же номере этот журнал прекратился, так как вся бюхнеровская организация была предана одним из ее членов. Участники кружка были арестованы, а самому Бюхнеру пришлось бежать во Францию, а затем в Швейцарию. Во время этих тревожных дней, под угрозой ареста и тюремного заключения, Бюхнер написал известнейшую свою драму «Смерть Дантона» (1835).

Бюхнер был материалистом, воспитанным первой буржуазной французской революцией. Материализм его чисто механический. Исключительное значение в развитии общества он придавал природе и социальной среде. Движущими факторами общественного развития, по Бюхнеру, является физиологическое ощущение голода и материальная нужда, испытываемые народными массами. Именно эти ощущения делают историю, а личность не играет никакой роли: великие люди, по его словам, лишь «пена на волнах океана». Исчезнет материальная нужда — исчезнет и революционный дух. Как он выражался, «курица на столе крестьянина свернет шею революции».

Это положение он хотел проиллюстрировать на примере Первой французской революции. Что же понуждало тогда ремесленников и крестьян к революционным выступлениям? На этот вопрос Бюхнер отвечает: «Только нужда и голод», а вожди революции — простые винтики машины. Лишь те из них выполняющие свое назначение, которые не идут наперекор движению. Те же, которые препятствуют ему, беспощадно выбрасываются за борт революции.

В качестве примера Бюхнер приводит судьбу Робеспьера и Дантона. Робеспьер, следовавший за требованиями масс, находился в согласии с революцией, а Дантон, уставший, стремившийся к отдыху, пресытившийся враждой, предал революцию и поэтому был осужден на гибель: таков железный закон исторического и общественного развития.

Таким образом основная философская концепция, основной рычаг художественного творчества Бюхнера — это детерминистический фатализм. Действие в драме «Смерть Дантона» развивается неумолимо, неуклонно, так, как работает машина, приведенная в движение каким-либо механизмом.

Бюхнер не понимал правильных взаимоотношений индивида и коллектива, вождя и массы. Эти взаимоотношения приобретали у него чисто механистический, фаталистский характер.

Бюхнер был также и теоретиком и первым крупным представителем так называемого физиологического, наивного реализма в немецкой литературе. Он чрезвычайно детально и натуралистически описывает явления, происходящие в организме человека, в природе и обществе. Трагедия Дантона в известном смысле трагедия самого Бюхнера. Самое главное, что бросается в глаза при чтении этой драмы, это чувство одиночества.

Влияние среды и природы на человека, которое толкает его на определенные поступки, вплоть до преступления, Бюхнер рисует во второй своей (неопубликованной при жизни автора) драме о безымянном пролетарии, драме под названием «Войчек». Войчек — слуга, которого все эксплуатируют, которого никто не считает человеческим существом. Бюхнер показывает, каким образом обстоятельства доводят Войчека до убийства его возлюбленной.

Бюхнер не везде так реалистичен, как в этих двух вещах. Он стремился иногда забыть в сочинении сказок, но и в этот сказочный мир всегда врывается мир реальности с присущей ему социальной несправедливостью. Так что если некоторые историки литературы стараются причислить его к романтикам, то это, понятно, весьма условно. Умер он очень молодым, двадцати четырех лет, в эмиграции, и немецкая литература потеряла в его лице талантливейшего революционного драматурга.

Значительный интерес представляет собой литературное движение, известное под названием «Молодая Германия», так как именно сторонники этого направления проповедывали отказ от романтической мечтательности и обратились к изучению действительности, к ее переделке. Этот поворот гениальнейшим образом сформулирован Гейне в его «Романтической школе», представляющей собой ярчайший документ борьбы революционной демократии против прекраснотушного отшельничества, против увлечения бесплодной фантастикой. Гейне так пишет о задачах поэта: «Как гигант Антей становился непобедимо силен, когда касался ногой матери-земли, и терял силу, как только Геркулес поднимал его на воздух, так и поэт могуч до тех пор, пока не покидает почвы действительности, и становится бессилен, лишь только начнет мечтательно парить в голубом воздухе».

В истории литературы под термином «Молодая Германия» понимается обычно вся оппозиционная немецкая литература 30-х—40-х годов. Но это определение не совсем правильно. Точнее, «Молодая Германия» представляет собой группу писателей умеренно-либеральной буржуазии 30-х годов. Их лозунги сводятся в основном к требованиям свободы печати, совести и союза, — требованиям, выдвинутым в связи с Июльской революцией.

Что же касается теоретических литературных взглядов младогерманцев, то они настаивают на актуальности литературы, на приближении ее к «духу времени», то есть высказывают положения, направленные против основных положений романтизма.

Младогерманцы очень резко выступают против всякой романтической фантастики, против религиозной нетерпимости, против средневекового хлама в области политики и литературы. Право гражданства, находят они, имеют лишь современные сюжеты. Этот главный их тезис был сформулирован крупнейшим теоретиком «Молодой Германии», Людольфом Винбаргом (1802—1872).

В 1834 году он издал книгу под названием «Эстетические походы» («*Aesthetische Feldzüge*»). Новая эстетика «Молодой Германии» направлена прежде всего против субъективизма, против отказа от актуальной тематики, против фантастики романтиков. Винбарг вообще не очень любит лирику, которая, говорит он, должна уступить место прозаическому жанру. Будущее, по его словам, принадлежит прозе, «величайшему инструменту эпохи». Наиболее удачным жанром он считает фельетон и путевые очерки.

Основной костяк движения «Молодой Германии» составляют кроме Винбарга следующие писатели: Карл Гуцков, Генрих Лаубе, Густав Кюне и Теодор Мундт. Берне и Гейне также имели отношение к этому движению, но сами они от него всегда отмежевывались, выступая против большинства его представителей, и только в эпоху самого жестокого полицейского гонения на него они солидаризировались с ним из политических соображений.

Эстетические требования младогерманцев сводятся, повторяем, к отрицанию эстетических требований и излюбленных жанров романтической литературы и поэзии. Младогерманцы самым резким образом восстают против «трагедии рока», интимной поэзии в духе романтиков и т. п. Главная заслуга их в том, что они стремились (хотя и к весьма поверхностному) сочетанию жизни и искусства, что они создали новый художественно-публицистический жанр в немецкой литературе и выработали гибкую форму для современной им актуально-политической тематики — очерк, новеллу, фельетон.

На характеристике творчества отдельных писателей этой группы нет надобности останавливаться, так как они в художественном отношении ничего выдающегося собой не представляют. Необходимо сказать только несколько слов о самом значительном из них, Карле Гуцкове (1811—1878). Именно он и возглавляет движение «Молодой Германии». Его роман «Валли сомневающаяся» (1835) написан под влиянием идей сенсимонистов об эмансипации плоти. Гуцков говорит здесь о свободе чувств, о женском равноправии и т. п. Эти новые буржуазные веяния оформлены Гуцковым в названной книге, которая послужила сигналом для крестового похода тевтономов против младогерманцев. В результате роман был запрещен, а Гуцков посажен на три месяца в тюрьму. Вообще произведения писателей «Молодой Германии», включая и вещи Гейне, были запрещены в Германии, притом не только уже опубликованные, но даже еще и не написанные.

Из драм Гуцкова самая известная — «Уриэль Акоста» (1847) — трагедия о веротерпимости, трагедия о голландском философе, предшественнике Спинозы. Беря в основу исторические события, Гуцков переносит идеи Уриэля Акосты на современную германскую почву и изображает его в виде страдальца за любовь к свободе.

«Молодая Германия» была движением в идеологическом отношении половинчатым, а потому представители его очень быстро примирились с существующей действительностью. Уже в 40-х годах, еще до революции 1848 года, младогерманцы писали произведения в обывательском духе.

Свою художественную слабость младогерманцы пытались прикрыть всякими тенденциозными ярлычками. Энгельс пишет об этом в «Революции и контрреволюции в Германии»: «На германской литературе тоже отразилось политическое возбуждение, в которое события 1830 года ввергли всю Европу. Наивный конституционализм или еще более наивный республиканизм проповедывались почти всеми писателями того времени. Все более и более входило в привычку, особенно у литераторов низшего разбора, пополнять недостаток литературного искусства в их произведениях политическими намеками, которыми обеспечивался успех у публики. Стихотворения, повести, рецензии, драмы, всякие литературные произведения были преисполнены так называемой «тенденции», то есть более или менее робких выражений противоположительного духа. В довершение путаницы понятий, воцарившей после 1830 года в Германии, к этим элементам политической оппозиции примешивались плохо переваренные университетские воспоминания немецкой философии и непонятные крохи французского социализма, особенно сенсимонизма. И клика писателей, препода-

сивших публике эту мешанину, кичливо называла себя «Молодой Германней», или «Новой школой». Позднее они раскаялись в своих юношеских грехах, но манера их писания не улучшилась от этого». ⁵⁰

Такова судьба этой школы буржуазно-либеральных писателей, которая выступила на поприще немецкой литературы с такими большими претензиями и которая так быстро скатилась в болото мещанского компромисса с существующей действительностью.

Общественное и литературное движение в Германии до конца 30-х годов все же не носило массового характера. Это опять-таки свидетельствует о слабости немецкого бюргерства, но, как говорит Энгельс, с «ростом богатства немецкой буржуазии», с «расширением торговли буржуазия скоро достигла такого уровня, на котором нашла, что развитие ее наиболее важных интересов тормозится политическими порядками страны: ее безрассудным распылением между тридцатью шестью государствами со сталкивающимися интересами и капризами; феодальными узами, сковывающими сельское хозяйство и связанную с ним торговлю». . . ⁵¹

1840 год представляет собой год начала политического массового движения немецкой буржуазии. Этому явлению предшествовала борьба на всех фронтах, раскол гегелевской школы на два лагеря и критика Библии и религии в сочинениях Штрауса, Бруно Бауэра и особенно Фейербаха.

В литературе к этому времени выступает новая школа с новыми требованиями. Это так называемые младогегельянцы.

Выступает целая фаланга младогегельянских писателей (например, Роберт Пруц и др.), которые совместно с революционными поэтами (Гофман фон Фаллерслебен, Франц Дингельштедт) пламенно призывают к радикальной революционной перестройке неприглядной феодально-бюрократической действительности. Как результат этого, начиная с 1840 года в Германии наблюдается расцвет политической поэзии, той поэзии, которая помогла подготовить революцию 1848 года.

ГЕОРГ ГЕРВЕГ

Одним из вождей революционного литературного движения 40-х годов был Георг Гервег (Herwegh, 1817—1875). Его знаменитый сборник «Стихи живого человека» («*Gedichte eines Lebendigen*», 1841) стал знаменем этого движения.

В 30-х годах Гервег принадлежал к либеральной оппозиции, вследствие чего он вынужден был оставить тюрингенскую семинарию и бежать в Швейцарию. И вот здесь, в разгар гражданской войны между реакцией и буржуазной демократией,

и сложился облик пламенного певца германского революционного бюргерства, призывавшего его к сознательной политической жизни. Младогегельянские критики, выступавшие по преимуществу в основном журнале этого движения — в «Немецких летописях» А. Руге, считали Гервега немецким Беранже.

«Стихи живого человека» — это жгучий призыв к свержению тирании, к уничтожению оков феодализма. Они написаны с неподдельной страстью революционного бойца и по содержанию представляют собой политические лозунги, изложенные с громадным подъемом и пафосом.

Проповеди примирения Гервег противопоставляет проповедь ненависти, пассивности — бурную деятельность и романтическим мечтам — кровавую борьбу за переустройство мира. Примером может послужить известная его «Песня о ненависти»:

Вперед! И смейся, и ликуй
Навстречу алым зорям!
Жене — последний поцелуй:
С врагом теперь поспорим!
Пусть руки копотью черны, —
В них меч он должен видеть:
Любили слишком долго мы,
Пора возненавидеть!

Слова любви нас не спасут,
Любовь нам не поможет:
Здесь гнев свершит свой правый суд
И цепи свергнуть сможет.
Хватай властителей тюрьмы,
Не бойся их обидеть:
Любили слишком долго мы,
Пора возненавидеть!

В ком живо сердце, — гнев святой
Тот может в нем встревожить:
Повсюду порох здесь сухой,
Чтоб наше пламя множить,
Зовет нас воля через рвы,
Чтоб подвиг наш увидеть:
— Любили слишком долго вы, —
Учитесь ненавидеть!

Когда же сгинет, присмирив,
Тиранов сила злая, —
Священной будет этот гнев,
Чем вся любовь земная.
Пусть руки копотью черны, —
В них меч дано увидеть:
Любили слишком долго мы,
Пора возненавидеть!

В другом, не менее известном стихотворении, «Воззвание», Гервег призывает вырвать железные кресты из могил и перековать их в оружие. Конечно, не все его вещи были столь

революционны. У него встречаются и перепевы старых буржуазно-фабричных мечтаний о сильном средневековом монархе. Да и «Стихи живого человека» политически еще весьма туманны, часто грешат чрезмерной абстрактностью и непониманием целей революционного движения.

В 1841 году Гервег поехал в Париж, где познакомился с французской общественной жизнью, а также с немецкой эмиграцией. Познакомился он и с Гейне, который посвятил ему известную свою песню о «Железном жаворонке», где он отмечает и слабые стороны стихов Гервега. Гейне пишет:

Ты, Гервег, жаворонок словно,
Взлетаешь к солнцу в вышину.
Поешь так звонко, без печали...
Но стужа зимняя прошла ли?
Неужли ты нашел в Германии весну?
Ты, Гервег, жаворонок словно,
Вспорхнув, льешь трели в облаках...
И землю из виду теряешь...
Ах, лишь в одних твоих стихах
Есть та весна, что нам ты воспоешь.

Из Парижа Гервег опять возвращается в Швейцарию, где пристально изучает философию Фейербаха, принимает участие в борьбе швейцарских партий, пишет статьи. В 1842 году он считает себя приверженцем младогегельянцев.

Летом 1842 года возникла известная полемика Гервега с Фрейлигратом о партийности поэзии. Фрейлиграт, который в это время стоял еще за «чистое искусство», в одном из своих стихотворений говорит, что «поэт на башне более высокой, чем стража партии, стоит». И вот Гервег отвечает на это стихотворением «Партия», где утверждает, что партия является матерью всех побед, что каждый поэт должен твердо уяснить себе, с кем он. Эта полемика вызвала большой спор между реакционными романтиками и революционными поэтами; все передовые писатели Германии стали на сторону Гервега.

В 1842 году он предпринял свое знаменитое триумфальное путешествие по Германии. Целью этой поездки было завербовать сотрудников для предполагаемого им к изданию немецкого органа в Швейцарии, и в Кельне он впервые познакомился с молодым Марксом, который тогда стоял во главе «Рейнской газеты». Там же он был принят кружком так называемой «Молодой Германии», ничего общего не имевшим с «Молодой Германией», о которой говорилось выше; душой этого кружка был Маркс. Участники этого объединения занимались тогда социальными вопросами, и вот здесь-то, в дискуссиях, Гервег и уяснил себе многое из того, что раньше он лишь смутно ощущал.

Из Кельна он направился в Дрезден, к Арнольду Руге, издателю «Немецких летописей». Там он установил личную

связь с Бакуниным и Тургеневым, — связь, отразившуюся на его дальнейшем развитии как поэта и революционного деятеля. Из Дрездена он поехал в Берлин, где произошел известный разрыв между Руге и Гервегом, с одной стороны, и кружком «свободных» с Бруно Бауэром во главе — с другой. В этом споре Маркс защищает Гервега.

Затем он добивается аудиенции короля, — аудиенции, ни к чему не поведшей, так как проектировавшаяся Гервегом газета была запрещена. Вслед затем он опубликовал открытое письмо к королю, в результате чего вынужден был эмигрировать в Швейцарию, куда и уехал вместе с Бакуниным.

На этом, собственно говоря, прерывается на длительный период революционное творчество Гервега, ибо крушение его мечтаний в связи с высылкой его из Германии до того отразилось на его творчестве, что ему уже никогда больше не удавалось подняться до высоты своего первого сборника. Он, правда, поддерживает тесную связь с Марксом, пишет стихи на социальные темы, издает второй том «Стихов живого человека» (1844), но этот том уже гораздо слабее первого.

Осенью 1843 года он переезжает в Париж, и богатство его жены дает ему возможность вести обеспеченную жизнь. Писательскую деятельность в это время он почти оставил. Его квартира была штабом эмигрантов и литературным салоном, причем из русских, бывших у него, нужно отметить кроме Бакунина и Тургенева еще Огарева, Герцена и Г. М. Толстого; из французских писателей — Прудона, Жорж Занд и многих других. Маркс не порывал с Гервегом до 1848 года, и Гервег был даже внешней причиной разрыва между Марксом и Руге.

Окончательный разрыв между Марксом и Гервегом произошел после Февральской революции 1848 года по следующему поводу. Гервег под влиянием Бакунина организовал эмигрантский отряд, чтобы навязать Германии революцию извне, — одним словом, увлекся обреченными на неудачу путчистскими утопическими планами. Вполне понятно, что Маркс и Союз коммунистов пойти на это не могли, что и вызвало столкновение с поэтом и разрыв.

Как и следовало ожидать, эмигрантский отряд во главе с Гервегом потерпел неудачу: он сразу же был разбит, а самому Гервегу пришлось бежать. С этого времени, затравленный немецкой реакционной печатью, он живет за границей, и творчество его угасает на многие годы. Только еще раз, в 1863 году, он поднялся на некоторую политическую и художественную высоту, когда Лассалю удалось вырвать, как он говорит, у него стихотворение — «Гимн в честь Германского рабочего союза». В этом гимне Гервег подражает Шелли и говорит, что рабочие, в сущности, являются властелинами мира,

так как все на земле зависит от них. К чести поэта, он в отличие от многих других мелкобуржуазных демократов не примирился с Бисмарком, но и от рабочего движения он отошел, и когда Бакунин в 1865 году хотел его втянуть в революционное движение, Гервег отказался. В 1860-х—1870-х годах Гервег написал еще несколько крупных революционных стихотворений; среди них особенно выделяется «Восемнадцатое марта», написанное в честь двадцатипятилетия Мартовской революции в Германии.

Умер он в 1875 году, а литературная его смерть наступила еще задолго до этого, и Мering очень правильно замечает, что у Гервега «не было ни знойного лета, ни богатой плодами осени, ни даже согревающего в зимнюю пору огня очага. Была лишь короткая лучистая весна».

ФЕРДИНАНД ФРЕЙЛИГРАТ

В отличие от Гейне и Гервега, которые лишь временами бывали близки к Марксу и Энгельсу и рабочему движению, Фердинанд Фрейлиграт (Freiligrath, 1810—1876), самый крупный поэт германской революции 1848 года, был членом Союза коммунистов. В 1848—1849 годах он был соредактором «Новой Рейнской газеты» и затем в течение целых двух десятилетий находился под идейным влиянием Маркса. По происхождению он — сын учителя; сперва он был торговым служащим и работал несколько лет в одной амстердамской конторе. Там, в этом крупнейшем порту, куда съезжались коммерсанты со всех концов земли, Фрейлиграт с жадностью впитывал впечатления от развивающейся мировой торговли, экспансии европейского капитала на Восток — в Индию, Африку и т. д. На основе этих впечатлений и сложился его первый сборник стихов 1839 года, составленный из эстетических романтических стихов вроде «Воздушного каравана»:

Поздно ночью мы лежали на земле среди равнины;
У коней своих усталых чутко спали бедуины;
Вдалеке при лунном свете горы низкие белели,
А кругом в песке выбуем дромадеров кости тлели.

В этот первый, романтический, период своего творчества Фрейлиграт еще чрезвычайно плохо разбирался в политических вопросах, и симпатии его были всецело на стороне консервативного лагеря. Даже, например, в знаменитом споре «Молодой Германии» с швабской романтической школой он стоял на позициях последней. О защите им теории «чистого искусства» в противоположность партийности поэзии говорилось выше. В 1842—1844 годах Фрейлиграт даже получал пенсию от короля.

В 1843—1844 годах в его творчестве наступает коренной перелом. Этот перелом не объясняется, конечно, только лич-

ными переживаниями поэта, а отражает переворот, который мы наблюдаем в эволюции немецкой демократической интеллигенции того времени.

Иллюзии, которыми обольщало себя в начале 40-х годов германское бюргерство по поводу реформ, с усилением реакции были разбиты вдребезги, и вот тут-то Фрейлиграту открылись глаза на происходящее. Тут-то он понял, что место его не среди романтической реакции.

В 1844 году он выпускает сборник стихов под названием «Символ веры» («Glaubensbekenntnis»), в котором выступает как поэт либеральной оппозиции. После этого он вынужден был эмигрировать за границу. Выезжает он в Брюссель, где знакомится с Марксом, который заявляет, что ему нужно искупить «вину» перед Фрейлигратом за полемику с поэтом в «Рейнской газете», и с этого времени между ними устанавливаются дружеские отношения.

Из Бельгии Фрейлиграт уезжает в Швейцарию и в 1846 году выпускает свой знаменитый сборник из шести стихотворений под названием «Сага». Стихи сборника и в идеологическом, и в художественном отношении неодинаково ценны. Особенно наивны две вещи, выдержанные в духе мещанского «истинного социализма». Но остальные революционно вполне зрелы. Это относится, прежде всего, к стихотворениям «Свободная печать», «Ледяной дворец» и «Снизу вверх». Здесь Фрейлиграт изображает машиниста на рейнском пароходе, пролетария, сознающего свою классовую силу, прекрасно понимающего, что все зависит от него. Он обращается к королю, которого он везет, со следующими словами:

«Король, ведь ты совсем не Зевс!
Пожалуй, я скорей Титан, —
Я сдерживаю под собой
Всегда kloкочущий вулкан.
Ведь все зависит от меня:
Лишь поворот руки один —
И роскоши твоей конец,
И ты падешь с своих вершин.
И палубу разметет взрыв.
И с ней взлетишь на воздух ты.
Освобождаясь, выйдем мы
На свет дневной из темноты.
Мы — сила! Государство вновь
Скуем — оно пришло в разлад.
И божьей ненавистью мы
До сих пор — пролетариат!

Февральская революция 1848 года застала Фрейлиграта в Лондоне. Он собирался эмигрировать в Америку, но по получении известий о событиях заявил, что не хочет бежать с поля битвы. Пронесшийся по Европе революционный вихрь

благотворно подействовал на творческий гений поэта, — одно за другим появлялись его стихотворения, посвященные героической борьбе пролетариев: «В горах раздался первый выстрел», где он сравнивает Февральскую революцию с лавиной, которая должна прокатиться по всей Европе; затем «Республика», «Черно-красно-золотое» и др. Стихи эти печатались отдельными листовками и распространялись по всей Германии.

Особенно хорошо стихотворение «Берлин», где Фрейлиграт описывает берлинские баррикадные бои в знаменитые дни 18 и 19 марта. Это лучший художественный памятник исторических мартовских дней в Берлине. Очень знаменательно, что Фрейлиграт, который в это время был еще близок к буржуазной демократии, понимает уже, что революция, совершенная в Берлине, половинчата, и требует доведения ее до конца.

Кроме Фрейлиграта революция 1848 года в Германии выдвинула еще массу новых имен, новых поэтов, из самой гущи народной. Стихи их по преимуществу носили пропагандистский и сатирический характер. Среди них были и талантливые, как, например, австрийский поэт Мориц Гартман со своей «Рифмованной летописью попа Мавриция», затем А. Мейснер, Эд. Шульте, Ад. Гласбреннер и многие другие. Выдвинулось немало певцов и из среды рабочего класса, но все же до высоты Фрейлиграта никто из них не поднялся: ни один из них не отличается его силой, его пафосом. Старые оппозиционно-либеральные поэты Германии, как Грильпарцер, Дингельштедт, Ф. Геббель, О. Людвиг и другие, также вначале приветствовали революцию, — правда, в самых отвлеченных тонах, — но как только произошло июньское восстание пролетариата в Париже, вся эта фаланга буржуазно-либеральных писателей отхлынула в лагерь реакции.

Особенный взрыв поэтического творчества в 1848—1849 годах вызвали важнейшие революционные события, например, мартовская революция в Вене и в Берлине, венское майское и октябрьское восстания, южногерманские и саксонские восстания и т. д. На все эти крупнейшие этапы германской революции откликнулся и Фрейлиграт, и отражение их мы видим в шедеврах его поэзии. Самым значительным из них является стихотворение «Мертвые — живым». Оно было написано, когда после поражения пролетариата во время июньского восстания реакция опять подняла голову, когда мелкобуржуазная демократия впала в апатию и отказалась от дальнейшей борьбы. И вот Фрейлиграт бросает этой демократии резкий упрек. Павшие на мартовских баррикадах говорят живым:

Мы думали: недаром, нет,
Мы головы сложили, —
Теперь навски можем мы

Спокойно спать в могиле.
 Вы обманули нас! Позор
 Живым! Вы проиграли
 В четыре месяца все то,
 Что мы завоевали.
 И верьте мертвым нам: опять
 Тот гнев воскреснет скоро!
 Он в вас живет. И вспыхнет вновь.
 От спячки всех пробудит.
 И революция уже
 Не половинной будет!
 Пока же не пробил тот час,
 Пусть наш могильный голос
 Вольет вам мужество в сердца,
 Чтоб дальше вы боролись.

Это стихотворение перепечатывалось буквально всеми революционными газетами, читалось на рабочих собраниях и демонстрациях. Нет никаких сомнений, что оно было написано под большим влиянием Маркса и Энгельса, на основе их статей, напечатанных в «Новой Рейнской газете», в которых они анализировали революционные события, происходившие в то время в Германии.

За это стихотворение Фрейлиграт был арестован. Он сидел в тюрьме, предстал перед судом и был оправдан. Осенью 1848 года он переехал в Кельн и вступил в редакцию «Новой Рейнской газеты» и в Союз коммунистов. С этого времени начинается непосредственное сотрудничество поэта с Марксом. Под идейным влиянием Маркса Фрейлиграт становится певцом революции; знаменитые его стихи «Венгрия», «Роберт Блюм», «Зоря» и многие другие выражают пролетарскую точку зрения на события 1848 года. Особенной силой отличается стихотворение «Прощальное слово «Новой Рейнской газеты»», где поэт восклицает:

Так прощай же, воюющая земля,
 Так прощайте, лишние солдаты!
 Так прощайте, покрытые дымом поля,
 Так прощайте, мечи и латы!
 Так прощайте же, мир, но не навсегда!
 Дух они не убили, о братья, —
 Скоро опять я вернусь сюда
 И за меч свой возьмусь опять я!

И лишь молния битвы опять сверкнет,
 Лишь венцы, как стекло, разлетятся,
 Лишь «виновен» скажет великий народ, —
 Вновь мы встанем и будем сражаться.
 Над Дунаем, над Рейном, мудра и сильна,
 Пролетит она, чудо-девица...
 И над миром навсегда водворится она,
 Величавая бунтовщица.

После поражения революции Фрейлиграт оставался в течение двух лет в Германии; в эти годы он издал свои сборники «Новых социальных и политических стихов» (1849—1851), не прекращая отношений с Марксом и с Союзом коммунистов. В отличие от большинства мелкобуржуазных поэтов 1848 года, разочаровавшихся в революции или даже перешедших в лагерь реакции, Фрейлиграт и после поражения революции остался верен революционному делу. Когда в связи с приближением кельнского процесса коммунистов ему стал угрожать арест и он был вынужден уехать в Лондон, то он перед отъездом написал одно из самых блестящих своих стихотворений, под названием «Революция», в котором говорит:

... я есмь,
 Была и буду я всегда.
 Всегда я буду и пойду
 Перед народами опять!
 И на коронах буду я
 На ваших головах стоять!
 И, мстительница и судья,
 Приду карать вас и судить,
 С мечом, сверкающим в руке.
 Приду весь мир освободить!

Этой вещью, собственно говоря, и заканчивается революционный период творчества Фрейлиграта. Правда, в первые годы эмиграции в Лондоне он еще поддерживает тесную связь с Марксом, но в конце 50-х годов он уже сближается с мелкобуржуазной демократией, — ведь Фрейлиграт полностью никогда не освободился от прежних своих мелкобуржуазных иллюзий. В это время он начинает увлекаться буржуазно-демократическим движением и все больше отходит от пролетарской точки зрения. Он совершенно не понимал новых форм рабочего движения, исторической роли Первого Интернационала и той организации, в которую вылилось немецкое революционное движение 60-х и 70-х годов. Понятно, что это не могло не отразиться на взаимоотношениях между ним и Марксом. Фрейлиграт опять возвращается к старым своим темам и восстает против партийности в поэзии. Окончательно он пока с Марксом не порвал, но в переписке Маркса и Энгельса, относящейся к 50-м—70-м годам, можно встретить много нелестных отзывов по адресу прежнего их друга, именуемого теперь «толстым филистером».

Фрейлиграт до такой степени не уяснял себе даже самых элементарных вещей в области марксизма, что, когда Маркс прислал ему первый том «Капитала», поэт ответил восторженным письмом, где утверждает, что этой книгой будут увлекаться рейнские купцы. Он говорил сам про себя, что политэкономом он является лишь «по настроению».

В 1868 году Фрейлиграт переехал в Германию и перешел

в лагерь буржуазии. Во время франко-прусской войны он писал националистические стихи.

Фрейлиграт не был пролетарским поэтом, он был лишь союзником пролетариата. Он, несомненно, был самым значительным певцом революции 1848 года, причем привлекает его почти исключительно драматизм, пафос событий. Кроме революционных стихотворений он писал также интимно-лирическое (особенно известно «Люби, пока любить ты можешь») и переводил английских и американских авторов.

ГЕОРГ ВЕЕРТ

Если Гейне, Гервег и Фрейлиграт в той или иной степени были союзниками рабочего класса, то Георг Веерт (Weerth, 1822—1856) был первым и виднейшим коммунистическим поэтом на ранней стадии пролетарского движения. Молодые годы его протекали приблизительно так же, как и у Фрейлиграта. Оба они земляки (родились в городе Детмольде) и выходцы из мелкобуржуазной интеллигенции. Почти всю свою жизнь Веерт был торговым служащим.

Первый период его творчества, как и у Фрейлиграта, был периодом романтическим. Дальнейшая его идеологическая эволюция шла под знаком влияния Фейербаха.

В отличие от большинства немецких поэтов Веерт, живя в Англии, имел возможность очень близко ознакомиться с чартистским движением и наиболее развитым в Европе капиталистическим обществом. Чартизм оказал на него большое влияние, и первый цикл рассказов Веерта посвящен описанию жизни и борьбы английских рабочих.

В 1844—1845 годах Веерт увлекается поэзией и идеями немецкого «истинного социализма». Это мещанское течение в предмартовской Германии, расцвет которого падает на 1844—1847 годы, создало количественно очень богатую поэзию, преимущественно филантропического характера. «Истинные социалисты» веровали в возможность перевоспитания капиталистов путем уговоров, поэтому они беспрестанно и на все лады взывали к добрым чувствам богатых. Другая тема их творчества — регистрация отдельных несчастных случаев из быта рабочих и мелкой буржуазии, что тоже должно было возбуждать сострадание богачей. Но обобщений и конкретных выводов они почти не делали, так как считали своей целью не революционную переделку общества, а устранение некоторых «отрицательных» его «сторон», не затрагивая основ существующего строя. Поэзия их противопоставляла капиталистической эксплуатации братскую любовь и роль реорганизатора мира приписывала интеллигенции. Наряду с интеллигентами в центре

ее внимания стоят бедняки, люмпенпролетарии, мелкие буржуа, сознательные же рабочие, уяснившие себе свое классовое значение, для нее не существуют. Итак, мы видим, что мировоззрение «истинных социалистов» было чрезвычайно расплывчатым, дать законченную картину действительности они не могли, но, понятно, это не исключало возможности трезвого, реалистического подхода к отдельным событиям.

Наиболее талантливым поэтом «истинного социализма» был Карл Бек (1817—1879), сборник которого «Песни о бедняке» (1846) вызвал резкую критическую статью Энгельса (1847). Одним из главных теоретиков этого движения был Карл Грюн, автор книги о Гёте, которую Энгельс в том же 1847 году раскритиковал в «Немецко-брюссельской газете». Но под влиянием «истинного социализма» в той или иной степени находились очень многие немецкие революционные поэты 40-х годов (Фрейлиграт, М. Гартман, А. Мейснер и другие). Его не избежал и Веерт, о чем свидетельствует первый (напечатанный), прекрасный цикл его стихов «Ланкаширские песни».

Из этих песен следует отметить: «Они сидели на скамьях», «Бедный портной», «Сто бедняков», «Бедный Том», «Дом у черного болота» и др.; наряду с описанием страданий и бедствий рабочих и ремесленников в них уже проскальзывают и угрозы по адресу капиталистов-эксплуататоров.

Огромное значение в развитии Веерта имело непосредственное руководство его идеологическим и художественным воспитанием со стороны Маркса и Энгельса. Веерт был первым поэтом, примкнувшим к Союзу коммунистов в самом начале его организации.

Из стихотворений, написанных им до 1848 года, лучшие: «Старый трактирщик в Ланкашире» (о чартистах), «Винодел» (на крестьянскую тему), «Немец и ирландец» (тема интернационализма), «Литейщик пушек (на рабочую тему) и мн. др. В качестве характерного примера приведем стихотворение «Литейщик пушек»:

Рассвет начал росой сверкать,
Пел жаворонок тонко...
Тогда родила несчастная мать
Несчастливого ребенка.

В шестнадцать лет уже силен,
Бесстрашен, ловок, молод,
В цеху горячем начал он
Вздымать тяжелый молот.

Он брюхо печи раскаляя
Железными шестами,
И дым вставал, и тек металл
Горячими ручьями.

Он пушки лил. Они потом
На всех морях ревели,

Они французов жгли огнем.
На Индию глядели:

Свои тяжелые огни
Китаю в ребра слали,
Железной глоткою они
Британию прославляли...

Отлиа герой наш без числа
Орудий из металла,
Покуда старость не пришла
И кулаки разжала.

Ему пощады нет теперь, —
Закрыты все дороги!
Ты стар и слаб! Иди за дверь —
К калекам и убогим.

И грудь болит, как будто в ней
Гремят и пляшут громы
От всех мортир, что много дней
Он вынимал из формы.

Но он спокоен: «Близок час,
Проклятые! — он будет,
Когда мы повернем на вас
Тяжелые орудья».

В этом стихотворении видно уже законченное пролетарское понимание исторической миссии рабочего класса.

В отличие от Гервега и Фрейлиграта Веерт внимательно изучал буржуазное общество, политическую экономию, историю философии, — одним словом, по своему мировоззрению он был вполне сложившимся марксистом. Поэтому ему были ясны законы общественного развития, которых не усвоили до конца ни Гервег, ни Фрейлиграт, ни даже Гейне, не говоря уже о поэтах «истинного социализма». Веерт не хнычет, как последние, по поводу пауперизации ремесленников; он твердо уверен, что капиталистическое общество само создает себе могильщика в лице рабочего класса. Эти идеи он с особенным мастерством оформил в прекрасной поэме «Индустрия». В ней он говорит, что промышленное развитие тяжело отзывается на трудящихся, но оно же создает и предпосылки для освобождения человечества от владычества капитала, рождая пролетариат. Из предмартовских стихов Веерта можно еще отметить также его небольшую вещь «Суд» и стихотворение «Голландские путешествия». Еще до революции 1848 года Веерт написал целый ряд «Рассказов из жизни немецкой торговой буржуазии»; начал и роман, который должен был быть художественной историей германского бюргерства от Первой буржуазной французской революции до 1848 года. Но роман этот не был закончен. Весьма знаменательно, что Маркс советовал Веерту учиться реалистическому изображению этой эпохи у Бальзака.

В революционной немецкой поэзии 1848 года Веерт наряду с Фрейлигратам занимает первое место. Он принимал участие в Февральской революции в Париже, затем выполнял ряд партийных поручений в Германии, а с основанием «Новой Рейнской газеты» вошел в ее «редакционный штаб» в качестве редактора отдела фельетонов. Он поместил в ней серию фельетонов о немецкой буржуазии, а также ряд стихов («Плакса и смутьян», «Сегодня еду я в Дюссельдорф», «Германская имперская армия» и др.). Эти вещи являются убийственной сатирой на врагов революции, на трусливое мещанство, «свинцовый подошвой повисшее на ногах революции», и на прусское юнкерство. Сатирой на последнее является и основное прозаическое произведение Веерта — роман «Жизнь и деяния знаменитого рыцаря Шнапханского», напечатанный в «Новой Рейнской газете». Веерт писал также о национальных собраниях, реакционных органах печати и т. п.

В своей статье о Марксе и «Новой Рейнской газете» Энгельс говорит, что «у нас были сплошь жалкие противники, и мы обращались со всеми ими, без исключения, самым презрительным образом...», ⁵² «но события позаботились о том, чтобы, наряду с насмешками над немецкими противниками, проявилась и пламенная страстность». ⁵³ Первую из этих задач в художественном отделе газеты мастерски выполнял Веерт, а вторую — Фрейлиграт.

После поражения революции 1848 года Веерт уже ничего не печатал. Хотя он и выполнял еще ряд заданий Союза коммунистов (и Маркса), но активного участия в работе партии больше не принимал; он продолжал служить в торговых фирмах и умер в 1856 году в Гаванне.

Маркс и Энгельс всегда чрезвычайно высоко ценили художественный талант Веерта. «... Я сомневаюсь, — писал Энгельс в 1883 году, — были ли когда-нибудь в другой газете такие живые и остроумные фельетоны». Меринг говорит, что Веерт был «настоящим властелином фельетона... веселый король веселого царства». И действительно, немецкая литература того времени не имеет, за исключением Гейне, такого крупного революционного сатирика, как Веерт; он очень многому научился у Гейне, во многом ему подражал, но всегда вкладывал в свою сатиру что-то самостоятельное, оригинальное. А главное, у него не было специфического гейневского «надрыва». Энгельс в специальной статье о Веерте, написанной в 1883 году, называет его «первым и самым значительным поэтом немецкого пролетариата». ⁵⁴

Появление Веерта в революционной поэзии 40-х годов является знаменательным событием в истории литературы рабочего класса. Веерт был крупнейшим поэтом первой в истории партии пролетариата.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Маркс и Энгельс, Сочинения, т. VI, стр. 407*
- ² *Там же, т. XIV, стр. 475—476*
- ³ *Там же, т. XXV, стр. 394*
- ⁴ *Там же, т. VIII, стр. 323*
- ⁵ *Там же, т. VIII, стр. 324*
- ⁶ *Там же, т. VIII, стр. 324*
- ⁷ *Ленин, Сочинения, 2-е изд., т. II, стр. 315*
- ⁸ *Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XVI, часть II, стр. 299*
- ⁹ *К. Маркс, К критике политической экономии. М., Партиздат, 1935, стр. 9*
- ¹⁰ *Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XV, стр. 509*
- ¹¹ *Там же, т. XV, стр. 507*
- ¹² *Там же, т. XV, стр. 507*
- ¹³ *Там же, т. XV, стр. 508*
- ¹⁴ *Там же, т. III, стр. 153*
- ¹⁵ *Там же, т. VIII, стр. 324*
- ¹⁶ *Там же, т. VIII, стр. 323—324*
- ¹⁷ *Там же, т. VIII, стр. 324*
- ¹⁸ *Там же, т. IV, стр. 174*
- ¹⁹ *Там же, т. V, стр. 6*
- ²⁰ *Там же, т. XXV, стр. 251*
- ²¹ *Там же, т. XXVII, стр. 505*
- ²² *Там же, т. V, стр. 143*
- ²³ *Там же, т. V, стр. 142*
- ²⁴ *Там же, т. VIII, стр. 324*
- ²⁵ *Там же, т. XV, стр. 511*
- ²⁶ *Там же, т. XXIV, стр. 34*
- ²⁷ *Там же, т. I, стр. 157*
- ²⁸ *Там же, т. V, стр. 15*
- ²⁹ *Там же, т. XXIV, стр. 425*
- ³⁰ *Там же, т. XXII, стр. 61*
- ³¹ *Там же, т. VIII, стр. 9*
- ³² *Там же, т. VIII, стр. 349—350*
- ³³ *Там же, т. XVI, часть II, стр. 301*
- ³⁴ *Маркс и Энгельс об искусстве. М. 1933, стр. 136—137*
- ³⁵ *Маркс и Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 278—279*
- ³⁶ *Там же, т. VIII, стр. 279*
- ³⁷ *Там же, т. VIII, стр. 279*
- ³⁸ *Там же, т. XVI, часть II, стр. 301—302*
- ³⁹ *Маркс и Энгельс об искусстве. М. 1933, стр. 136—137*
- ⁴⁰ *Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XXVII, стр. 564*
- ⁴¹ *Там же, т. XXVII, стр. 607*

- ⁴² Там же, т. VIII, стр. 325
⁴³ Ленин, Сочинения, 2-е изд., т. XV, стр. 465
⁴⁴ Там же, т. XVI, стр. 332
⁴⁵ Там же, т. XXIV, стр. 249
⁴⁶ Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 160
⁴⁷ Там же, т. XXII, стр. 78
⁴⁸ Там же, т. XXIII, стр. 390
⁴⁹ Там же, т. II, стр. 541
⁵⁰ Там же, т. VI, стр. 25
⁵¹ Там же, т. VI, стр. 18—19
⁵² Там же, т. VI, стр. 7
⁵³ Там же, т. VI, стр. 9
⁵⁴ Там же, т. XVI, часть I, стр. 155

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

А. ОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРА

ко всему первому тому

- В. М. Фриче. Очерк развития западных литератур. М. 1931.
- А. В. Луначарский. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. I—II, изд. 2-е, М. 1930.
- П. С. Козан. Очерки по истории западноевропейской литературы. Т. I—II, М. 1934.
- Франц Меринг. Литературно-критические статьи. 2 тома, М. 1934.
- Маркс и Энгельс об искусстве. Составили Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц, под ред. А. В. Луначарского. М. 1933.
- Реализм XVIII века на Западе. Сборник статей под ред. и с предисл. Ф. П. Шиллера. М. 1936.
- История западной литературы (1800—1910), под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова. Т. I—III, Москва, изд. „Мир“.
- Георг Брандес. Главные течения в литературе XIX века. Собр. соч., т. III—IV, Киев. 1902—1904.
- Герман Геттнер. История всеобщей литературы XVIII века. 3 тома, 2-е изд., СПб. 1896—1897.
- Н. И. Стороженко. Очерк истории западноевропейской литературы. М. 1908.
- А. Шахов. Очерки литературного движения в первую половину XIX века. СПб. 1894.
- Ф. де-ла Барт. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. Лекции. М. 1914.
- Hanns Heiss. Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts. Potsdam. 1923. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel.)
- Н. Морф. Die romanischen Literaturen und Sprachen. Berlin—Leipzig. 1909. (Kultur der Gegenwart.)
- G. Lanson. Manuel bibliographique de la littérature française moderne. 5 vol. Paris. 1921.
- Г. Лансон. История французской литературы. Современная эпоха. М. 1909.
- The Cambridge History of English Literature, ed. by A. W. Ward, A. R. Waller. Vol. IX—XII. London. 1912—1915.
- W. J. Courthope. A History of English Poetry. Vol. V—VI. London. 1905, 1910.
- М. Н. Розанов. Очерк истории английской литературы XIX века. Ч. 1, М. 1922.

W. P. Trent, J. Erskine, S. P. Shermann, C. van Doren. A History of American Literature. Supplementary to the Cambridge History of English Literature. 4 vols. London. 1918—1921.

Walther Fischer. Die englische Literatur der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika, Wildpark-Potsdam. 1929. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel.)

В. Трент и Дж. Эркин. Великие американские писатели. СПб. 1914.

Walter Fuller Taylor. A History of American Letters. Boston. 1936.

Ф. Фом и М. Кох. История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени. СПб. 1901.

Otto Wittner. Deutsche Literaturgeschichte vom westphälischen Frieden bis zum Ausbruch des Weltkrieges. Dresden. 1919.

Friedrich Kummer. Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. 2 Bde. 17—20 Aufl. Dresden. 1924.

Б. СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

Глава первая

Dr. Victor Klemperer, Dr. Helmut Hatzfeld, Dr. Fritz Neubert. Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution. Wildpark-Potsdam. Akademische Verlagsgesellschaft „Athenaion“. 1926. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel.)

A. Le Breton. Le Roman au XVII siècle. Paris. 1890.

H. Körting. Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Oppeln. 1885.

W. v. Wurzbach. Geschichte des französischen Romans. Bd. I. Heidelberg. 1912.

E. Teichmann. Die drei Einheiten im französischen Trauerspiel. Leipzig. 1910.

E. Magne. Voiture et les origines de l'hôtel de Rambouillet. Paris. 1912.

Fr. Masson. L'histoire de l'Académie française. Paris. 1913.

P. Morillot. Scarron et le genre burlesque. Paris. 1888.

E. Roy. La vie et les oeuvres de Charles Sorel. Paris. 1891.

J.-B. Sabrie. Les idées religieuses de J.-B. Guez de Balzac. 1912.

G. Lanson. P. Corneille. Paris. 1898.

G. Reynier. Th. Corneille, sa vie et son oeuvre. Paris. 1893.

E. Strowski. Histoire du sentiment religieux en France au XVII siècle. Pascal et son temps, t. I. Paris. 1907.

G. Larroumet. Racine. Paris. 1898.

Carl Steinweg. Racine. Kompositionsstudien zu seinen Tragödien. Halle. 1909.

G. Lanson. Boileau. Paris. 1892.

Карл Манцус. Мольер. Перев. Каверина. М. 1922.

С. Мокучьский. Мольер. М. 1936.

В. Блюменфельд. Мольер и вульгарная критика его наследства. („Литературный критик“, кн. 9, 1936.)

Ed. Wech-s'er. Molière als Philosoph. Marburg. 1915.

G. Michaut. La jeunesse de Molière. Paris. 1922.

Louis Roche. La vie de La Fontaine. Paris. 1913.

P. Morillot. La Bruyère. Paris. 1904.

J. Bourdeau. La Rochefoucauld. Paris 1895.

J. Lemaitre. Fénelon. Paris. 1910.

Глава вторая

- D. Masson.* The Life of John Milton. 6 vols. Cambridge. 1859—1880.
D. Saurat. La Pensée de Milton. Paris. 1920.
Jan. Veldkamp. Samuel Butler. Hilversum. 1924.
J. A. Froude. Bunyan. London. 1880.
Oliver Elton. A Survey of English Literature. 1730—1780. 2 vols. London. 1928.
E. Gosse. A History of 18th Century Literature. New York. 1889.
Dr. Wolfgang Keller und Dr. Bernhard Fehr. Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Wildpark-Potsdam. 1928. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. v. O. Walzel.)
Allardyce Nicoll. A History of Restoration Drama 1660—1700. Cambridge. 1923.
Allardyce Nicoll. A History of Early 18th Century Drama 1700 to 1750. Cambridge. 1925.
Allardyce Nicoll. 18th Century Drama 1750—1800. Cambridge. 1927.
G. H. Nettleton. English Drama of the Restoration and 18th Century. New York. 1914.
A. Dobrée. Restoration Comedy. Oxford. 1924.
F. Brie. Englische Rokoko-Epik. München. 1927.
Allardyce Nicoll. Dryden and his Poetry. London. 1923.
B. J. Pendlebury. Dryden's Heroic Plays. London. 1923.

Глава третья

- Waniek.* Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig. 1897.
E. Reichel. Gottsched. 2 Bde. Berlin. 1908—1912.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава первая

- Г. Лунач.* Теория романа. („Литературный Критик“, кн. 2—3, 1935.)
И. Вериман. Проблема реализма в эстетике просвещения. (Сб. „Реализм XVIII века на Западе“, М., 1936, стр. 11—26.)
И. Миримский. Реализм Дефо. (Сб. „Реализм XVIII века на Западе“, М., 1936, стр. 27—60.)
Paul Dottin. Daniel Defoe et ses romans. Vol. 1—3. Paris. 1924.
John Forster. The Life of Jonathan Swift. Vol. 1. 1667—1711. London. 1875.
H. Ph. Otto Becker. Die Satire Jonathan Swifts. Marburg. 1913.
Hermann Hoffman. Swifts Tale of a Tub. Leipzig. 1911.
М. Заблудовский. Сатира и реализм Свифта. (Сб. „Реализм XVIII века на Западе“, М., 1936, стр. 61—97.)
Д. Обломиевский. Фильдинг. (Сб. „Равный буржуазный реализм“, Л., 1936, стр. 185—241.)
Austin Dobson. Fielding. London. 1907.
Erich Bosdorf. Entstehungsgeschichte von Fieldings „Joseph Andrews“. Weimar. 1908.
G. M. Godden. H. Fielding. London. 1910.
W. S. Cross. The History of Henry Fielding. London. 1919.
Digeon. Les Romans de Fielding. 1923.
F. T. Blanchard. Fielding the Novelist. London. 1926.
G. Hannay. Life of Tobias George Smollett. London. 1887.
H. S. Buck. A Study in Smollett. London. 1925.
B. W. Downs. Richardson. London. 1929.

- Lucy Aikin.* Life of J. Addison. 2 vols. London. 1843.
W. J. Courthope. Addison. London. 1884.
G. A. Aitken. Life of Richard Steele. 2 vols. Boston. 1889.
W. Sichel. Sheridan. London. 1909.
Myra Reynolds. The Treatment of Nature in English Poetry. Between Pope and Wordsworth. Chicago. 1909.
H. A. Beers. A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. New York. 1899.
J. Th. Morel. J. Thomson, sa vie et ses oeuvres. Paris. 1895.
H. C. Shelley. The Life and Letters of E. Young. London. 1914.
Bernbaum. The Drama of Sensibility. London. 1916.
J. W. Draper. The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism. New York. 1929.
Wilbur L. Cross. The Life and times of Laurence Sterne. 3 ed. London. 1929.
Lewis Perry Curtius. The politics of Laurence Sterne. London. 1929.

Глава вторая

- С. С. Мокульский.* Французская литература (ст. в „Большой советской энциклопедии“, т. 59).
Gaiffe. Etudes sur le drame en France au XVIII^e siècle. Paris. 1910.
И. Иванов. Политическая роль французского театра в связи с философией в XVIII веке. М. 1895.
A. Le Breton. Le Roman au XVIII^e siècle. Paris. 1898.
К. В. Беркова. Вольтер. М. 1931.
Д. Морлей. Вольтер. Перев. А. Кирпичникова. М. 1889.
В. Засулич. Вольтер. СПб. 1909.
А. Шахов. Вольтер и его время. Изд. 2-е, СПб. 1912.
Д. Ф. Штраус. Вольтер. М. 1900.
А. Каган. Философские повести Вольтера. (Сб. „Реализм XVIII века на Западе“, М. 1936, стр. 98—132.)
G. Lanson. Voltaire. Paris. 1906.
G. Brandes. Voltaire. 2 vols. Paris. 1923.
H. Lion. Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire. Paris. 1896.
И. Луппол. Дидро. 2-е изд., М. 1934.
Д. Гачев. Эстетические взгляды Дидро. М. 1936.
А. Иващенко. Реалистические повести Дидро. (Сб. „Реализм XVIII века на Западе“, М. 1936, стр. 133—179.)
В. Блюменфельд. Драматургическая теория Дидро. (Сб. „Ранний буржуазный реализм“, Л. 1936, стр. 243—330.)
L. Ducros. Diderot, l'homme et l'oeuvre. Paris. 1894.
A. Collignon. Diderot, sa vie, ses oeuvres, sa correspondance. Paris. 1895.
Д. Морлей. Дидро и энциклопедисты. Перев. Неведомского. М. 1882.
A. Bettelheim. Beaumarchais. Frankfurt. 1886.
E. Lintilhac. Beaumarchais et ses oeuvres. Paris. 1890.
René Dulsème. La vie de Beaumarchais. Paris. 1928.
Андре Галле. Бомарше. М. 1898.
М. Елизарова. Бомарше и французская реалистическая комедия XVIII века. (Сб. „Реализм XVIII века на Западе“, М. 1936, стр. 180—202.)
С. Мокульский. Бомарше и его театр. Л. 1936.
Д. Морлей. Руссо. Перев. Неведомского. СПб. 1881.
J. Lemaitre. J. J. Rousseau. Paris. 1907.
М. Н. Розанов. Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX века на Западе и в России. Т. I, М. 1910.

- E. Lintilhac.* Lesage. Paris. 1893.
V. Schröder. Un Romancier français au XVIII siècle. L'abbé Prevost. Paris. 1898.
J. F. B. Fleury. Marivaux et le marivaudage. Paris. 1881.
G. Larroumet. Marivaux, sa vie et ses oeuvres. Paris. 1894.
V. Klemperer. Montesquieu. Heidelberg. 1914—1915.
G. Lanson. Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante. Paris. 1897.
D. Mornet. Le sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre. Paris. 1907.
P. Van Tieghem. La poesie de la nuit et des tombeaux en Europe au 18-e siècle. Bruxelles. 1921.
F. Maury. Etudes sur la vie et les oeuvres de Bernardin de St. Pierre. Paris. 1892.
E. Dühren. Restif de la Bretonne. Berlin. 1906.
F. Caussy. Laclos (1741—1803) d'après des documents originaux. Paris. 1905.
E. Faguet. A. Chénier. Paris. 1892.
Константин Державин. Театр французской революции. 1789 — 1799. М. 1932.
Жюльен Тьерсо. Песни и празднества Французской революции. М. 1933
П. Лафарг. Язык и революция. Под ред. и со вступит. статьей В. Гоффеншефера. М. „Academia“. 1930.
Julien Tiersot. Histoire de la Marseillaise. Paris. 1916.
F. A. Aulard. Les grands orateurs de la Révolution. Paris. 1914.

Глава третья

- Albert Köster.* Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. Heidelberg. 1925.
Мих. Лифшиц. Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения. Вступит. статья к книге: И. И. Винкельман. История искусства древности. М. 1933.
В. Гриб. Лессинг и его „Лаокоон“. Вступ. статья к книге: Г. Э. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М. 1933.
Fr. Muncker. Klopstock. 2. Aufl. Berlin. 1900.
L. F. Otterdinger. Chr. Wielands Leben. Heidelberg. 1877.
Н. Г. Чернышевский. Лессинг. Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, т. III, СПб. 1906.
Куно Фишер. Лессинг как преобразователь немецкой литературы. М. 1882.
В. Гриб. Теория реализма у Лессинга. (Сб. „Реализм XVIII века на Западе“, М. 1936, стр. 203—261.)
Clara Stockmeyer. Soziale Probleme im Drama des Sturm und Dranges. Frankfurt a/M. 1922.
Руд. Гайм. Гердер, его жизнь и сочинения. 2 тома. М. 1888.
R. Burkner. Herder, sein Leben und Wirken. Berlin. 1904.
М. Н. Розанов. Поэт периода „бурных стремлений“ Якоб Ленц, его жизнь и произведения. М. 1901.
Т. Сильман. Драматургия эпохи „Бури и натиска“. (Сб. „Ранний буржуазный реализм“, Л. 1936, стр. 385—466.)
F. Prosch. Klingers philosophische Romane. Wien. 1882.
Fritz Strich. Deutsche Klassik und Romantik. 2. Aufl. München. 1924.
Ф. П. Шиллер. Творческий путь Фридриха Шиллера в связи с его эстетикой. М. 1933.

- К. Анисимова. Ранний Шиллер. (Сб. „Ранний буржуазный реализм“, Л. 1936, стр. 467—496.)
- Wilhelm Iffert. Der junge Schiller und das geistige Ringen seiner Zeit. Halle. 1926.
- E. Egli. Schiller et le romantisme français. 2 vols. Paris. 1927.
- A. Lewkowitz. Hegels Aesthetik im Verhältnis zu Schiller. Leipzig. 1910.
- W. Rosalewski. Schillers Aesthetik im Verhältnis zur Kantischen. Heidelberg. 1912.
- A. Köster. Schiller als Dramaturg. Berlin. 1891.
- В. О. Лухтенштадт. Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. М. 1920.
- Ф. П. Шиллер. Вольфганг Гёте. М. 1932.
- В. Жирмунский. К вопросу о классовом самоопределении Гёте. (Сб. „Ранний буржуазный реализм“, Л. 1936, стр. 497—542.)
- А. Шахов. Гёте и его время. 4-е издание. СПб. 1908.
- Georg Brandes. Goethe. 4. Aufl. Berlin. 1922.
- J. Minor. Goethes „Faust“. Stuttgart. 1901.
- K. Fischer. Goethes „Faust“. Heidelberg. 1904.
- R. Riemann. Goethes „Faust“. Eine historische Erläuterung. Leipzig. 1911.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава первая

- Руд. Гайм. Романтическая школа. М. 1891.
- Walter Benjamin. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Bern. 1920.
- Fritz Ernst. Die Romantische Ironie. Zürich. 1915.
- Paula Scheidweiler. Der Roman in der deutschen Romantik. Leipzig — Berlin. 1916.
- Carl Enders. Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. Leipzig. 1913.
- Otto Brandt. August Wilhelm Schlegel. Der Romantiker und die Politik. Stuttgart — Berlin. 1919.
- Т. Карлейль. Новалис. Перев. Лазурского, М. 1901.
- Ernst Cassirer. Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin. 1919.
- Heinrich Meyer-Benfey. Das Drama Heinrich von Kleists. Bd. I. Göttingen. 1911.
- Walther Harich. E. T. A. Hoffmann. 2 Bde. Berlin. 1920.
- Gustav Egli. E. T. A. Hoffmann. Zürich etc. 1927.

Глава вторая

- Мих. Луфшиц. К вопросу о взглядах Маркса на искусство. М. 1933.
- П. Лафарг. Происхождение романтизма. Соч., т. III, М. 1931.
- Victor Klemperer. Geschichte der französischen Literatur. V. Bd.: Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart. I. Teil. Die Romantik. Leipzig — Berlin. 1925.
- Th. Gautier. Histoire du Romantisme. Paris. 1874.
- W. Küchler. Französische Romantik. Heidelberg. 1908.
- Maurice Souriau. Histoire du romantisme en France. Tome I, partie 1—2. Paris. 1927.
- D.-O. Evans. Le Drame Moderne à l'Epoque Romantique. Paris. 1923.

- F. Baldensperger.* A. de Vigny. Paris. 1912.
Marc Citoleux. A. de Vigny. 1924.
А. Лунчарский. Виктор Гюго. М. 1931.
П. Лафари. Легенда о Викторе Гюго. Соч., т. III, М. 1931.
И. Нусинов. Проблемы исторического романа. М. 1927.

Глава третья

- И. Тэн.* Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. Т. II, 1871.
Helene Richter. Geschichte der englischen Romantik. Bd. I—II. Halle. 1911—1916.
H. A. Beers. A History of English Romanticism in the Nineteenth Century. London. 1902.
Edith Birkhead. The Tale of Terror, a study in the Gothic Romance. New York. 1921.
W. Dibelius. Englische Romankunst. Bd. I. Berlin. 1910.
Edward Dowden. The French Revolution and English Literature. London. 1897.
Charles Cestre. La Révolution Française et les Poètes anglais. Thèse. Dijon. 1905.
W. Knight. Life of Wordsworth. 3 vols. New York. 1889.
Gaine Halle. Life of Coleridge. London. 1887.
E. Dowden. Southey. London. 1909.
Edw. Aveling u. Eleanor Marx-Aveling. Shelley als Sozialist („Neue Zeit“ 1888, 1892).
A. Koszul. La jeunesse de Shelley. Paris. 1910.
H. W. Brailsford. Shelley, Godwin and their circle. London (s. a.).
E. Dowden. The Life of P. B. Shelley. 2 vols. London. 1887.
H. Richter. P. B. Shelley. Weimar. 1898.
Hermann Schmidt. Shelley als Romantiker. Marburg. 1911.
Theodor Spira. Shelleys geistesgeschichtliche Bedeutung. Giessen. 1923.
Owen Ward Campbell. Shelley and the Unromantics. London. 1924.
Walter Edwin Peck. Shelley. His Life and Work. Vols. 1—2. Boston — New York. 1927.
А. Веселовский. Байрон. Биографический очерк. М. 1902.
В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Ленинград. 1924.
K. Elze. Lord Byron. Berlin. 1886.
R. Ackermann. Byron. Heidelberg. 1901.
H. W. Garrod. Byron. 1824—1924. Oxford. 1924.
Helene Richter. Lord Byron. Persönlichkeit und Werk. Halle. 1929.
Dora Neill Raymond. The political career of Lord Byron. New York. 1924.
Harold Spender. Byron and Greece. London. 1924.

Глава четвертая

- T. Stanton.* A Manuel of American Literature. Leipzig. 1909.
C. A. Smith. Die amerikanische Literatur. Berlin. 1912.
Leon Kellner. Geschichte der nordamerikanischen Literatur. Leipzig u. Berlin. 1914.
Sarah K. Bolton. Famous American authors. New York. 1924.
W. Just. Die romantische Bewegung in der amerikanischen Literatur. Münster. 1910.
F. L. Pattee. Development of the American Short Story. New York. 1923.
G. S. Hellman. W. Irving. London. 1925.

Marg E. Philipps. J. F. Cooper. New York. 1913.

Hervey Allen. Israfel; the life and time of Edgar Poe. New York. 1926.

J. W. Krutch. E. A. Poe. London. 1926.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава первая

Poésies sociales des ouvriers, réunies et publiées, par Olinde Rodrigues Paris. 1841.

Maurice Albert. La Littérature française sous la révolution, l'empire et la restauration (1789—1830). Paris. 1898.

Ю. Данилин. Беранже. М. 1933.

Ю. Данилин. Поэты Июльской революции. М. 1935.

Глава вторая

L. Cazamian. Le roman social en Angleterre. Paris. 1904.

Edwin Paxton Hood. The Literature of labour, illustrious instances of the education of poetry in poverty. 2 ed. London. 1852.

Е. Ф. Корнеева. Гарриэт Мартино („Ученые записки Ин-та языка и литературы РАНИОН“, т. II, М. 1928, стр. 160—180).

Н. Стороженко. Из области литературы. М. 1902 (статья „Поэты нужды и горя“).

W. Yerrold. Thomas Hood, his life and time. London. 1907.

Emil Osvald. Thomas Hood und die soziale Tendenzdichtung seiner Zeit. Wien. 1904.

Ф. П. Шиллер. Очерки по истории чартистской поэзии. М. 1933.

Gotthilf Dierlamm. Die Flugschriftenliteratur der Chartistenbewegung und ihr Widerhall in der öffentlichen Meinung. Leipzig. 1909.

John Watkins. Life, poetry and Letters of Ebenezer Elliot, the Corn Law-Rhymer. London. 1850.

J. Churton Collins. The Nestor of living English poets (Massey) („Contemporary Review“, May 1904, London).

David P. Davies. A short sketch of the Life and Labour of Ernest Jones, Chartist, barrister and poet. Liverpool. 1897.

Глава третья

Георг Брандес. „Молодая Германия“ (Собр. соч., т. X, Киев. 1902).

Johannes Proells. Das Junge Deutschland. Stuttgart. 1892.

Ludwig Geiger. Das junge Deutschland. Studien und Mitteilungen. Berlin. 1907.

H. H. Houben. Jungdeutscher Sturm und Drang. Erlebnisse und Studien Leipzig. 1911.

G. Ras. Börne und Heine als politische Schriftsteller. Groningen. 1927.

Ludwig Marcuse. Revolutionär und Patriot (Börne). Leipzig. 1929.

Rudolf Jelikoff. Georg Büchner und sein „Dantons Tod“. Eine Einführung in sein Schaffen. Hildesheim. 1926.

Walther Kupsch. Wozzeck. Ein Beitrag zum Schaffen Georg Büchners. Berlin. 1920.

Ludwig Männer. K. Gutzkow und der demokratische Gedanke. München. 1921.

- Ф. П. Шиллер.* Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX века. М. 1933.
- Евг. Книпович.* Гейне как политический лирик. М. 1932.
- Hermann Wendel.* Heinrich Heine. Neue Ausgabe. Berlin. 1926.
- Д. Н. Куликовский.* Поэзия Генриха Гейне. СПб. 1909.
- Christian Petzet.* Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840—1850. München. 1903.
- Victor Fleury.* Le poète George Herwegh. Paris. 1912.
- Ernst Baldinger.* Georg Herwegh. Die Gedankenwelt der „Gedichte eines Lebendigen“. Bern. 1917.
- Ф. П. Шиллер.* Энгельс как литературный критик. М. 1933. (Глава о поэзии немецкого „истинного социализма“.)
- Ф. Мерини.* Фрейлиграт и Маркс в их переписке. М. 1929.
- Wilh. Buchner.* Ferd. Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. Bd. 1—2. Lahr. 1882.
- Ф. П. Шиллер.* Поэзия германской революции 1848 года. М. 1934.
- Ф. П. Шиллер.* Георг Веерт. М. 1932.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Аддисон, Джозеф 54, 78, 80, 83, 147, 323
 Акоста, Уриель 403
 Александр I 258
 Александр Македонский 41, 233
 Алкей 222
 Альфиери 139, 317
 Анакреон 88, 143, 222, 257
 Андрие 257
 Анна Стюарт, королева Англии 83
 Апулей 28
 Аретино 28
 Ариосто 28
 Аристотель 15, 16, 19, 24, 151, 158, 159, 171
 Аркрайт 309
 Аркенкур 265
 Аридт, Эрнст Мориц 253
 Ариим, Ахим фон 217, 225, 231, 233, 235, 238, 239, 240
 Арно 257
 Астор 329
 Аустин, Джен 304—305
 Бабеф, Грахх 90, 91, 299
 Байрон 216, 217, 267, 296, 298, 299, 303, 307—321, 346, 373, 380, 381
 Бакунин, Михаил 355, 407, 408
 Бальзак, Гез де 13—14
 Бальзак, Ожоре 70, 112, 179, 220, 287, 306, 331, 415
 Бальмонт 368
 Барбье, Огюст 350—351
 Баррет-Броуниг, Елизавета 361
 Бартеlemi 350
 Бауэр, Бруно 404, 407
 Бек, Карл 414
 Беккер, Николай 267
 Бекур 136
 Белинский 174, 286
 Беме, Яков 257
 Беньян, Джон 38—39
 Беранже, Пьер Жан 133, 340, 341—350, 351, 353, 370, 380, 381, 405
 Беркли 55, 302
 Бернарден де Сен-Пьер, Жан Анри 128
 Берне, Людвиг, 256, 391, 392, 393, 398—399, 402
 Берни 89
 Бернс, Роберт 304
 Берто, Жан 11
 Берто 350
 Бессер, Иоганн фон 43
 Бетлер, Самуэль 37—38, 39, 63, 324
 Бисмарк, Отто фон 408
 Блау, Луи 388
 Блек, Вильям 86, 289
 Блэр, Роберт 86—87
 Бодлер, Шарль 271
 Бодмер, И. Я. 147—148
 Боккачио 28, 163
 Болингброк 53, 54
 Бонарше 106, 114—121, 135
 Бональд, виконт де 258—259, 353
 Бонапарт, Люсьен 342
 Брайянт, Вильям Куллем 326
 Брейтингер, И. Я. 147—148
 Бремвич, Джон 369
 Брентано, Клеменс 217, 228, 231, 233, 235, 238, 239, 240
 Брокес, Бартольд Генрих 143, 144, 145, 146
 Броун, Чарльз Брокден 325—326
 Брюсов, Валерий 334
 Буа, Адриан Симон 138
 Буало, Никола 12, 14, 15, 16, 19—21, 22, 26, 27, 28, 30, 42, 43, 44, 83, 85, 96, 141, 147, 257
 Бульвер-Литтон, Эдвард Джордж 307, 362

¹ Курсивом обозначены страницы, целиком посвященные творчеству писателя.

- Бурсо 27
 Бэкон 14, 52, 91
 Бэрк, Эдмунд 231, 288, 289, 291
 Бюргер, Г. А. 150, 168, 169, 305
 Бюхнер, Георг 400—401
 Вагнер, Г. А. 168, 169
 Вакенродер, В. Г. 217, 226, 229, 246
 Вальполь, Горас 304
 Вашингтон, Джордж 322, 329, 330
 Вебер 314
 Веерт, Георг 341, 413—416
 Вейзе, Христиан 42, 43
 Вейра 350
 Вейсе, Христиан Феликс, 146, 226
 Веллингтон 390
 Венсар, Пьер 351
 Верн, Жюль 334
 Вернер, Захария 243, 244
 Вессельгефт 385
 Визэ 27
 Виланд, Христоф Мартин 133, 139, 148, 151—153
 Вильгельм Оранский 41, 56
 Винбарг, Людольф 402
 Винкельман 130, 168, 181—182, 200
 Виньи, Альфред де 134, 265—266, 267, 341
 Виргилий 32, 143
 Вольстонкрафт, Мэри 291, 294, 325
 Вольтер 20, 80, 92, 93—102, 103, 112, 114, 119, 122, 127, 134, 135, 136, 137, 152, 154, 157, 158, 184, 193, 197, 258, 259, 262, 267, 274, 275, 306, 314, 319, 342, 345
 Вольф, Христиан 43, 44
 Вордсворт, Вильям 216, 287, 292—293, 310
 Вьен 130
 Гагедорн, Фридрих фон 143—144, 145, 146
 Гайм, Рудольф 215
 Галилей 35
 Галлер, Альбрехт 146
 Гаман, Иоганн Георг 151, 166
 Гамилтон, Александр 322
 Гарденберг, прусский министр 233
 Гарди, Томас 289
 Гарни, Джордж Джулиан 370, 371, 373
 Гартли, Давид 73
 Гартман, Мориц 410, 414
 Гассенди, Пьер 14, 23, 25
 Гауф, Вильгельм 239
 Геббель, Фридрих 241, 410
 Гебер 138
 Гегель 92, 114, 150, 169, 179, 182, 187, 189, 190, 203, 207, 221, 227, 243, 275, 378, 384, 385, 386, 399, 404
 Гезман 116
 Гей, Джон 62, 80, 83
 Гейбель, Эммануил 255
 Гейне, Генрих 22, 77, 78, 123, 154, 155, 158, 177, 184, 204, 209, 220, 233, 234, 239, 244, 254, 256, 262, 268, 282, 296, 340, 341, 346, 355, 375—398, 399, 401, 402, 403, 406, 408, 413, 415, 416
 Гейнзе, И. Я. В. 168, 169
 Геллерт, Х. Г. 146, 160
 Гельвеций 91, 95, 174
 Гельдерлин, Фридрих 182, 221—223
 Гельти, Л. 168
 Генрих IV, король Франции 11, 97
 Генрих VIII, король Англии 308
 Гент, Генрих 357
 Гентц, Фридрих 232
 Гервег, Георг 303, 393, 404—408, 413, 415
 Гердер, Иоганн Готфрид 151, 167—168, 169, 171, 179, 201, 221
 Геррес, Иосиф 225, 231, 232
 Герцен 341, 407
 Гете, Иоганн Вольфганг 10, 70, 74, 87, 96, 101, 105, 127, 137, 139, 149, 152, 153, 154, 162, 166, 167, 168, 169—173, 174, 179, 181, 184, 185, 187, 190, 191, 196, 199—213, 221, 222, 223, 225, 226, 229, 236, 241, 254, 261, 265, 269, 282, 296, 305, 312, 317, 331, 349, 388, 394, 398, 399, 414
 Гетчесон, Френсис 54, 103
 Гецце, Иоганн Мельхиор 164
 Гизо 214, 284, 308, 309, 397
 Гиппель, Т. 168
 Гласбреннер, Адольф 410
 Глейм, И. В. А. 146
 Гоббс 38, 52, 53, 62, 91, 124
 Годвин, Вильям 216, 289—291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 325, 326
 Годвин-Шелли, Мэри 298
 Гольбах 91, 95, 174
 Гольберг 45
 Гольдсмит, Оливер 78—79, 82, 329
 Голькрофт, Томас 289, 290
 Гомер 83, 85, 86, 87, 159, 167, 202, 204
 Гонтар, Сузетта (Диотима) 221
 Гонтар, Яков 221
 Горадий 62, 83, 88, 144

- Горький, Максим 331, 332
 Госсек 136, 140
 Готпед, Иоганн Кристоф 43—46, 141, 142, 147, 148, 150, 154, 155
 Готье, Теофиль 271, 274, 282, 283
 Гофман, Э. Т. А. 216, 217, 244—252, 255, 326, 332
 Гофман фон Фаллерслебен 404
 Гофмансвальдау, Г. фон 142
 Грез 105, 131
 Грей, Томас 87
 Грильпарцер, Франц 410
 Гримм, братья 229, 238
 Грюн, Карл 414
 Гувальд, Эрнст 244
 Гуд, Томас 359—361
 Гумбольдт, Вильгельм фон 181, 182, 206
 Гуцков, Карл 402, 403
 Гюго, Виктор 217, 219, 252, 272—282, 283, 284, 356
- Давид, Луи 130, 131, 135, 137
 Даламбер 91, 103, 259
 Далеграк 136
 Данкур 27
 Данте 226, 369
 Дантон 131, 135, 138, 185, 400, 401
 Дарвин, Чарльз 202
 Дежовье 257
 Декарт, Рене 14—15, 91
 Демулен, Камила 131, 135, 138
 Депорт 11
 Детуш, Филипп 45, 107
 Дефо, Даниель 55, 56—59, 60, 61, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 77, 101, 125, 145
 Дешан, братья 274
 Джефферсон, Томас 322
 Джонс, Вильям 369
 Джонс, Эрнст 340, 371—375
 Джонсон 85, 87
 Дидро, Дени 10, 44, 48, 49, 50, 51, 69, 70, 80, 91, 93, 95, 97, 99, 102—114, 116, 117, 119, 121, 122, 128, 130, 160, 184, 259
 Дизраэли, Бенджамин 361—362
 Диккенс, Чарльз 62, 72, 220, 357
 Дингельштедт, Франц 404, 410
 Добролюбов 153, 164
 Достоевский 328
 Драйден, Джон 32, 33, 37, 39—41, 83, 305
 Дю Белле 11
 Дювер 12
 Дюверна, Пари 115, 116
 Дюма-отец 273, 283—285
- Дюперрон 11
 Дюпон, Пьер 352—353, 370
 Дюпрен 23
 Д'Юрфв, Огоре 12, 32
 Дюффрени 106
- Екатерина II 94, 114, 320
 Елизавета, королева Англии 32, 306
- Женгенз 138
 Жуковский, В. 87, 189
- Занд, Жорж 267, 291, 353—356, 407
 Золя, Эмиль 306
- Иосиф II, австрийский император 94
 Ирвинг, Вашингтон 326, 327—329, 333
- Кальдерон 243, 274
 Кампистрон 89
 Каниц, Ф. И. фон 43
 Каннинг, Джордж 289
 Кант, Иммануил 42, 140, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 202, 217, 223, 224, 226, 240, 295, 385, 386
 Карл I, король Англии 32
 Карл II, король Англии 33, 39
 Карл X, король Франции 346, 347
 Карл Евгений, герцог вюртембергский 173, 176
 Карлейль, Томас 307, 309, 362—363
 Картрайт 309
 Катон 54
 Кауфман, Кристоф 166
 Келлс 156
 Кемберленд, Ричард 82
 Кениг 43, 45
 Кернер, Готфрид 225
 Кернер, Теодор 225, 252
 Кернер, Юстинус 254
 Керубини 140
 Кингсли, Чарльз 363, 369
 Кино 19
 Китс, Джон 301
 Клаудиус, М. 168
 Клейст, Генрих фон 233, 240—243
 Клинггер, Ф. М. 166, 168, 169, 209
 Клопшток, Фридрих Готлиб 137, 144, 148—151, 154, 155, 168, 174
 Клотц 155, 157
 Коббет, Вильям 357
 Кок, Поль де 283, 286
 Коллинь, Вильям 87
 Кольридж, Самуэль Тейлор 69, 216, 217, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 332, 366

- Контрив 79
 Конде, принц 29
 Кондорсе 298
 Констан, Бенжамен 214, 268, 269—270
 Коперник 35
 Корнелиус 229
 Корнель, Пьер 11, 15—19, 20, 21, 22, 26, 27, 39, 43, 45, 46, 49, 89, 97, 98, 99, 135, 141, 157, 158, 159, 178, 257, 275
 Корнель, Тома 19
 Коррер 352
 Коули, Абраам 32
 Коупер, Вильям 87
 Кребиальон 19
 Кромвель, Оливер 31, 32, 33, 34, 39, 52, 274
 Крылов 29
 Кузеш 214
 Кук, Элиза 359
 Купер, Джеймс Фенимор 326, 327, 329—332, 339
 Купер, Томас 369—370, 371
 Курочкин 186, 344
 Кюн, София 234
 Кюне, Густав 402

 Лабрюйер, Жан 29—30, 100, 106, 111
 Лагарп 131
 Ламартин, Альфонс 271—272, 346
 Ламенэ 355, 399
 Ламетри 91
 Ламот 30
 Ланге, Самуэль Готтольд 155, 157
 Лаплас 298
 Ларошфуко 29, 38
 Лассаль, Фердинанд 9, 169, 181, 407
 Латуш 131
 Лаубе, Генрих 402
 Лафайет 310
 Лафарг, Поль 139, 281, 282
 Лафонтен, Жан 19, 21, 26, 27—29, 30, 145
 Лашамбоди, Пьер 351
 Лебрен, Понс Дени Экушар 132—133, 135
 Лейбниц 42, 43, 101, 174
 Лейзевиц, И. А. 168
 Лейфер 131
 Ленау, Николай 209
 Ленин 47, 48, 92, 341, 363
 Ленц, Я. М. Р. 165, 168, 169
 Лепот 115
 Лермонтов 266, 313, 382
 Леру, Пьер 355

 Лесаж 27, 70, 100, 106, 111, 112, 114
 Лессинг, Готтольд Эфραίим 10, 29, 46, 48, 49, 62, 80, 103, 105, 109, 122, 130, 140, 141, 142, 145, 146, 148, 153—164, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 177, 178, 182, 209, 226, 394, 399
 Ли, Натаниель 41
 Лилберн, Джон 32
 Лилло, Джордж 80—82, 147, 160
 Линней 93
 Лисков, Христиан Людвиг 145, 146
 Локк 32, 38, 53, 91, 94, 124, 174, 296
 Лонгфелло 332
 Лофт, Кепель 361
 Ловнштейн, Д. К. фон 142
 Луве де Кувре 129
 Луи Филипп, король Франции 280, 346, 351, 389
 Лукреций 133
 Лустало 138
 Л'Эрмит, Тристан 19
 Людвиг, Отто 410
 Людовик XI 306
 Людовик XIV 10, 20, 21, 22, 24, 28, 29, 37, 88, 89, 113, 139, 141
 Людовик XV 88, 100, 113, 115
 Людовик XVI 120, 133, 185, 259, 268
 Людовик XVIII 214
 Люси 131
 Лютер, Мартин 52, 209

 Мабли 90
 Мазарини 11
 Майер, Карл 254
 Макферсон, Джеймс 303
 Малерб, Франсуа 11—12, 13, 14
 Мандевиль 55
 Марат 133, 138, 310
 Марвель, Эндрю 33
 Мариво, Пьер 106—107, 111—112, 114
 Мария Антуанетта 120, 132
 Маркс, Карл 9, 10, 48, 52, 58, 59, 70, 92, 114, 130, 131, 136, 140, 154, 159, 164, 169, 181, 202, 208, 214, 215, 217, 218, 250, 255, 256, 264, 271, 282, 285, 303, 304, 307, 308, 309, 321, 340, 349, 352, 358, 362, 371, 373, 374, 375, 385, 387, 393, 394, 395, 397, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 414, 415, 416
 Маркс-Эвелинг, Элеонора 303
 Мартин, Гарриет 357, 362
 Масси, Джеральд 370—371
 Маффен 158

- Мегюль 140
 Мезер, Ю. 151
 Мейснер, Альфред 410, 414
 Мелье 90, 95
 Мендельсон, Моисей 153, 154, 174
 Менцель, Вольфганг 399
 Мери 350
 Меринг, Франц 154, 155, 164, 242, 377, 408, 416
 Мерсье, Луи Себастьян 128—129, 139, 164, 166
 Местр, Жозеф де 217, 232, 257—258, 353
 Меттерних 230, 233, 244, 377, 379, 381
 Мид, лектор 365
 Миллер, И. М. 168
 Мильтон, Джон 33—37, 40, 44, 52, 81, 87, 147, 148, 149, 324
 Мирабо 135, 136, 138, 310
 Митридат 22
 Мольер, Жан Батист 11, 14, 19, 20, 21, 23—27, 28, 29, 30, 41, 45, 106, 117, 119, 120, 155, 342
 Монвель 136
 Монтескье 60, 102, 113, 184
 Монтань 12, 14, 25, 342
 Морелли 90
 Моро, Эжизипп 351—352
 Мундт, Теодор 402
 Мур, Эдвард 82
 Муррей 313
 Мэре 16, 23
 Мюллер, Адам 237, 232, 233, 240
 Мюллер, И. Ф. 168
 Мюльнер 244
 Мюнцер, Томас 90
 Мюссе, Альфред де 140, 266—268, 380
 Наполеон I 120, 131, 132, 135, 137, 138, 140, 172, 186, 206, 207, 214, 232, 233, 234, 240, 242, 253, 257, 260, 267, 268, 269, 271, 273, 274, 292, 297, 299, 311, 315, 320, 342, 343, 345, 346, 348, 357, 378, 380, 381, 385, 390
 Наполеон III 280, 281, 348, 349
 Нейкирх, Бенъямин 43
 Неккер, министр 268
 Некрасов 361
 Нерваль, Жерар де 282—283
 Нерон 22, 41
 Нивель де-ла Шоссе 107
 Николай, Кристоф Фридрих 153, 154, 173, 226
 Николь, Роберт 361
 Новалис 217, 219, 226, 229, 231, 232, 234—235, 236—238, 239, 244, 245, 246, 384
 Нодье, Шарль 265
 Нортон, Сара 359
 Ньютон 93, 97
 Овербек 229
 Огарев 407
 О'Коннор 369, 371, 373
 Опиц, Мартин 42
 Отвей, Томас 47
 Оуэн, Роберт 215, 357
 Оффенбах 252
 Парнель 83
 Парни, Эварист де 129, 257
 Паскаль, Блез 23, 29
 Перро 30
 Перси, Томас 304
 Петефи 370
 Петроний 28
 Пиндар 85, 87
 Питт-младший 289, 292
 Пич 43
 Плавт 27
 Платен, Август фон 382
 Платон 221, 302
 Плеханов, Г. В. 39, 203
 Паутарх 174
 По, Эдгар 219, 248, 252, 326, 327, 332—339
 Помпадур, мадам 100, 115
 Понпиньян, Лефранк де 89
 Поп, Александр 64, 82—83, 84, 85, 86, 87, 96, 156, 310, 314, 324, 370
 Потье, Эжен 353
 Прадон 89
 Прайс, доктор 288
 Прево, аббат 172
 Пристаи 91
 Прудон 281, 407
 Пруц, Роберт 404
 Птоломей 35
 Пушкин, А. С. 39, 134, 313, 315
 Пэн, Томас 289, 322
 Рабенер, Г. В. 144—145, 146
 Рабле 25, 28, 38, 56, 63, 66, 342
 Рамлер, Карл Вильгельм 160
 Расин, Жан Батист 11, 19, 27—23, 26, 27, 28, 30, 43, 45, 46, 89, 97, 98, 99, 107, 141, 157, 158, 159, 233, 257, 275
 Редклиф, Анна, 304
 Реймарус 164
 Рекье, Матюрен 12

- Ревьяр 27
 Ретиф де-ла Бретон 129
 Рив, Клара 304
 Рид, Томас 55
 Рие 19
 Рикардо 58, 59, 179, 231
 Риттер, Жан Поль 66, 228
 Ричардсон, Самуэль 67, 69, 73, 74, 75—77, 78, 81, 112, 147, 151, 152, 160, 161
 Ришелье 11, 13, 17, 21, 192, 265, 284
 Робеспьер 84, 123, 125, 131, 133, 135, 268, 310, 342, 385, 400
 Ройз-Коллар 214
 Ронсар 11, 14
 Ротру, Жан 19, 23
 Руге, Арнольд 405, 406, 407
 Руже де Лиль, Жозеф 137
 Руссо, Жан Батист 89
 Руссо, Жан Жак 10, 49, 58, 74, 76, 80, 84, 95, 102, 121—128, 129, 164, 166, 167, 170, 173, 174, 175, 184, 193, 222, 224, 231, 240, 259, 261, 268, 269, 289, 290, 294, 325
 Сакс, Ганс 172
 Сальери 120
 Сведенборг 257
 Свифт, Джонатан 38, 55, 60—66, 67, 71, 77, 83, 144, 145, 152, 350, 330
 Сенакур, Этьен де 270—271
 Сенека 19, 54
 Сен-Жюст 131
 Сен-Симон 215, 386, 387
 Сент-Бев 134, 258, 264, 271, 274
 Сервантес 12, 38, 56, 63, 67, 71, 229, 234
 Сиббер, Коали 72, 79
 Сирано де Бержерак 14, 23
 Скаррон, Поль 13, 23, 30
 Скотт, Вальтер 219, 265, 303, 305—307, 326, 327, 330
 Скриб, Эжен 283, 286—287
 Смит, Адам 58, 59, 231
 Смоллет, Тобайас 55, 69, 70—72, 73, 74, 77
 Сорель, Шарль 12—13, 30
 Сорен 82, 131
 Соути, Роберт 216, 217, 292, 293, 294—295, 296, 310, 366
 Софокл 22, 98, 159, 167, 191, 241
 Спенс 83, 156
 Спиноза 163, 170, 171, 202, 403
 Сталь, Жермена де 216, 254, 260, 268—269
 Стендаль (Анри Бейль) 179, 220, 262, 274
 Стерн, Лоуренс 74, 75, 77—78, 126, 164, 166
 Стиль, Ричард 54, 73, 79, 80, 83, 147, 323
 Суворов 319
 Суалье, Ф. 273
 Сай 214
 Сю, Эжен 273, 283, 285—286
 Тайль, Жан де ла 16
 Тассо, Торквато 317
 Теккереи 72, 357
 Теньер 286
 Тик, Людвиг 217, 226, 228, 229, 231, 234, 237, 238, 239, 240, 243
 Толстой, Г. М. 407
 Толстой, А. Н. 96
 Томазус, Христиан 42, 43, 144
 Томсон, Джемс 83—85, 87, 164
 Трэмбелль, Джон 324—325
 Триссино 16
 Тургенев 407
 Тьерсо, Жюльен 137
 Уатт 309
 Уичерли, Вильям 41, 79, 83
 Уланд, Людвиг 254, 256, 392
 Уц, И. П. 146
 Уэллс, Герберт 334
 Уэстбрук, Гарриэт 296
 Фабр д'Эглантин 138
 Фауст, Иоганнес 209
 Фейербах, Людвиг 385, 404, 406, 413
 Фейт 229
 Фенелон 30
 Феокрит 88
 Фесто, Луи 351
 Филипп II, король Испании 180
 Филипп Орлеанский 88
 Фильдинг, Генри 49, 55, 56, 66—70, 71, 72, 74, 80, 111
 Фихте 221, 223, 224, 226, 228, 252, 386
 Фонтан 136, 140, 257, 260
 Фонтенель 30
 Фосс, де ла 89
 Фосс, И. Г. 168, 169
 Франклин, Бенджамин 322—324
 Фрейлиграт, Фердинанд 255, 303, 340, 375, 393, 406, 408—413, 414, 415, 416
 Френо, Филипп 325
 Фридрих II, король Пруссии 94, 142, 148, 154
 Фридрих Вильгельм III, король Пруссии 254
 Фриче, В. М. 377

- Фуке, министр 28
 Фуке, Фридрих де Ламот 217, 239, 240, 248
 Фурье 215, 355
 Фюретьер, Антуан 30
- Хоутори 332
- Цицерон 54
- Чаттертон, Томас 265, 303
 Чернышевский, Н. Г. 153, 164, 281
- Шадвель 41
 Шамиссо, Адальберт 254—256, 398
 Шаплен 13, 100
 Шарден 105, 131
 Шаррон 12
 Шатобриан, Франсуа Рене де 134, 139, 140, 217, 232, 258, 259—263, 266, 268, 269, 270, 273, 274, 277, 305, 313, 341, 347
 Шваб, Густав 254
 Шекспир, Вильям 40, 68, 70, 85, 86, 87, 96, 97, 99, 152, 155, 159, 160, 166, 168, 170, 171, 198, 201, 204, 226, 233, 241, 243, 274, 275, 301, 307, 369
 Шелли, Перси Биши 216, 217, 296—303, 311, 315, 317, 321, 326, 332, 369, 373, 374, 407
 Шеллинг 221, 223, 224, 225, 295
 Шенкендорф, Макс 253
 Шенье, Андре 132, 133—134, 135, 265
 Шенье, Мари Жозеф 132, 134—135, 136, 138, 261
 Шеридан, Ричард 82
 Шефтебери 53—54, 62, 102, 103, 104, 152
 Шиллер, Фридрих 10, 49, 80, 103, 109, 139, 150, 162, 168, 169, 173—199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 217, 221, 222, 223, 226, 235, 241, 243, 282, 292, 295, 312, 373, 398
- Шлегель, Август Вильгельм 216, 226, 230, 232, 233, 243, 378
 Шлегель, Фридрих 216, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 243
 Шейермахер 217, 226, 243
 Шнабель, Иоганн Готфрид 145, 146
 Шнорр фон Карольсфельд 229
 Шодерло де Лакао 129
 Шометт 138
 Штейн, прусский министр 233
 Штольберги, братья 167, 168
 Штраус, Д. Ф. 404
 Шубарт, Х. Д. Ф. 168, 174
 Шульте, Эдуард 410
- Эврипид 19, 98, 159
 Эджворт, Мария 305
 Эйхендорф, Иосиф фон 234, 235—236
 Эккерман 203
 Эллиот, Эбенецер 366—369
 Энгельс, Фридрих 7, 48, 51, 52, 69, 90, 91, 92, 93, 103, 114, 124, 140, 141, 176, 181, 188, 189, 194, 207, 208, 213, 215, 218, 253, 264, 285, 288, 303, 304, 308, 309, 326, 327, 345, 348, 349, 351, 358, 363, 365, 371, 375, 385, 387, 393, 395, 397, 399, 403, 404, 408, 411, 414, 416
- Эпикур 14, 88
 Эрбуа, Колод' 136
 Эсменар 140
 Эскил 167, 241
- Ювенал 62
 Юлий Цезарь 233
 Юм 55, 296
 Юнг, Эдвард 85—86, 126, 139, 149, 164, 166, 325
- Якоби, Иоганн Георг 228
 Якоби, Фридрих Генрих 163
 Яков I, король Англии 31
 Ян, Фридрих 253

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Мольер, Жан Батист* (1622—1673).
2. *Мильтон, Джон* (1608—1674).
3. *Фильдинг, Генри* (1707—1754).
4. *Вольтер, Мари Франсуа Аруэ* (1694—1778).
5. *Дидро, Дени* (1713—1784).
6. *Бомарше, Пьер Огюстен Карон* (1732—1799).
7. *Руссо, Жан Жак* (1712—1778).
8. *Лессинг, Готгольд Эфраим* (1729—1781).
9. *Шиллер, Фридрих* (1759—1805).
10. *Гете, Иоганн Вольфганг* (1749—1832).
11. *Гофман, Эрнст Теодор Амадей* (1776—1822).
12. *Гюго, Виктор* (1832).
13. *Шелли, Перси Биши* (1792—1822).
14. *Байрон, Джордж Гордон* (1788—1824).
15. *Беранже, Пьер Жан* (1780—1857).
16. *Гейне, Генрих* (1797—1856).

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Предисловие к первому изданию	4—6

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

КЛАССИЦИЗМ XVII—XVIII ВЕКОВ

Введение	7—10

Глава первая

ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЦИЗМ XVII ВЕКА

Предшественники классицизма. Повты «Плеяды». Значение Малерба. Романы Сореля и Скаррона. Ришелье и роль Французской академии. Философия Декарта и Гассенди и ее значение для эстетики классицизма. Гез де-Бальзак. — Пьер Корнель и классическая трагедия. Полемика вокруг его драмы «Сид». Расцвет творчества Корнеля и историческое и художественное значение его трагедий. — Буало и его «Повтическое искусство». — Расин. Отличие его трагедий от трагедий Корнеля. — Блез Паскаль и классическая проза. — Мольер, его политические и философские воззрения. Классическая комедия Мольера. Место Мольера среди французских классицистов. — Басни Лафонтена. Лабрюйер, Фюрьер, Фенелон 10—33

Глава вторая

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

Английская революция и художественная литература. Мильтон как поэт революции. Философские и политические взгляды Мильтона. «Потерянный рай» как «пуританский эпос» революции. Публицистическая деятельность Мильтона. Поэмы «Возвращенный рай» и «Самсон». Эволюция Мильтона после революции. — Литература эпохи Реставрации. «Гудибрас» Самуэля Бетлера как сатира на пуритан. — «Паломничество» Джона Беньяна. — Драйден и классицизм. Героическая и классическая трагедия. Классическая комедия эпохи Реставрации 31—41

Содержание

Глава третья

НЕМЕЦКИЙ КЛАССИЦИЗМ XVII И НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Слабые ростки бюргерской культуры в XVII веке. Лейбниц. Хр. Вейзе. Томазиус. Немецкий абсолютизм и вопрос о создании искусства придворного классицизма. Школа Готшеда; прогрессивные и реакционные стороны ее деятельности. Борьба с искусством дворянского барокко и попытки создания бюргерской национальной литературы. Теория классицизма Готшеда 42—46

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ И ПЕРВОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Введение 47—51

Глава первая

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Специфический характер развития английского буржуазного общества. Английская просветительная философия и эстетика. Шефтсбери. Гетчесон. Ричард Стиль. Аддисон. — Просветительский реалистический роман. Реализм эпохи просвещения. — Дефо. «Робинзон Крузо». — Свифт и его место в литературе английского просвещения. Реалистическая фантастика в «Путешествиях Гулливера». Социальная сатира Свифта и его утопия. — Фильдинг. Смоллет. — Сентиментализм в Англии. Эволюция реалистического романа от Дефо до Л. Стерна. Романы Ричардсона. Лоуренс Стерн. — Английская драма XVIII века. Сиббер. Джон Гей. Лидло. Мур. Кемберленд. Шеридан. — Английская лирика XVIII века. Александр Поп и классицизм. Поэзия Томсона и сентиментализм. Эдвард Юнг, Колинз, Коупер и «кладбищенская лирика» 51—87

Глава вторая

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ И РЕВОЛЮЦИИ

Франция накануне революции. Рококо и искусство старого общества. Философия и литература «третьего сословия». — Вольтер и ранний этап французского просвещения. Мирозозрение и эстетические взгляды Вольтера. Эволюция творчества Вольтера. Вопрос о классицизме в трагедии и о реализме в философской повести. — Дидро и энциклопедисты. Французский материализм XVIII века. Эстетика Дидро. «Мещанская драма» и философские повести Дидро. Значение Дидро в развитии буржуазной литературы. Предшественники и последователи Дидро. — Бомарше и роль его политической комедии в борьбе со старым обществом. — Руссо и французский сентиментализм. Политические и философские взгляды Руссо. Во-

прос о дифференциации «третьего сословия». Полемика Руссо с Вольтером и ее политический смысл. «Общественный договор», «Новая Элоиза» и «Исповедь». — Сентиментальный роман после Руссо. Бернарден де-Сен-Пьер и Ретиф де-ла Бретон. Драмы Мерсье. — Литература Французской революции. Революционный классицизм. Марке о значении «масок античности». Творчество Лебрэн-Пиндара и братьев Шенье. Искусство и революционные празднества. Массовая революционная песня. Публицистика эпохи революции. Язык и революция. 88—140

Глава третья

НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Отсталость немецкой буржуазии по сравнению с английской и французской. Ранний период просвещения и немецкая литература до Лессинга. Анакреонтическая поэзия. — Клопшток. Виланд. Лессинг. Революционно-демократический характер его творчества. Лессинг как основоположник немецкой буржуазной эстетики и драмы. «Лаокоон» и «Гамбургская драматургия». Борьба с придворным классицизмом и школой Готшеда. Взгляды на Шекспира и античность. Драмы Лессинга. Философские и политические взгляды к концу жизни. — Движение «бури и натиска». Классовый смысл бунтарства писателей этого движения. Гердер и другие виднейшие писатели «бури и натиска». — Творчество молодого Гете. «Гец фон-Берахинген», «Вертер» и лирика. Спинозизм и философские воззрения Гете. — Творчество молодого Шиллера. «Разбойники», «Заговор Фиеско» и «Коварство и любовь». — Немецкий классицизм и его особенности. Античность в понимании Винкельмана и Лессинга, Гете и Шиллера. Отказ от бунтарства «бури и натиска». Шиллер — классик. Эстетические работы Шиллера. Ариика. Исторические драмы. Вопрос о художественном методе Шиллера и Гете. Отношение Гете и Шиллера к французской революции. — Гете — классик. Классические драмы Гете. Реализм Гете. «Вильгельм Мейстер» и «Фауст». Гете и буржуазная культура. 140—213

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РОМАНТИЗМ

Введение 214—220

Глава первая

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Французская революция, немецкая классическая философия и ранний романтизм. Гельдерлин как писатель переходного периода. Фридрих Шлегель и теория искусства ранних романтиков. Консервативный романтизм. Эволюция братьев Шлегелей и др. Новалис, Тик, Эйхендорф и романтическая лирика. Возрождение народной поэзии. Brentano и Арним. Новалис, Тик и др. и романтическая повесть. Клейст и романтическая драма. —

Содержание

Гофман. Специфические черты фантастики Гофмана. — Поэзия «освободительных войн». — Немецкий либеральный романтизм 20-х—30-х годов. Уланд. Шамиссо. 220—256

Глава вторая

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

Ранний французский романтизм как реакция против литературы просвещения и революции. Идеология реакционного романтизма и Реставрация. Жозеф де-Местр и Бональд. Шатобриан и реакционный романтизм. «Гений христианства» и повести Шатобриана. — Арленкур. Виньи. Мюссе. — Мадам де-Сталь, Бенжамен Констан и ранний либеральный романтизм. Сенапкур. Ламартин. — Виктор Гюго и французский поздний романтизм. Манифест романтической школы. Эстетические и политические взгляды Гюго. Драмы Гюго. Романы. Политическая эволюция Гюго. — Жерар де-Нерваль и Теофиль Готье. Дюма-отец. Эжен Сю. Эжен Скриб. 256—287

Глава третья

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Французская революция и английские романтики. «Лондонское корреспондентское общество» и учение Вильяма Годвина. Социальные романы Годвина. — Мэри Вольстонкрафт и женский вопрос. — Раннее творчество Вордсворта, Кольриджа и Соути. Революционные стихи и драмы. Утопия «Пантисократия» и учение Годвина. Разочарование Вордсворта, Кольриджа и Соути в революции. Эстетика раннего английского романтизма. — Шелли. Влияние утопического коммунизма Годвина. Ранние поэмы Шелли и его политическая деятельность. Философские и политические идеалы Шелли. Революционные поэмы «Восстание Ислама» и «Освобожденный Прометей». Лирика. Влияние Шелли на революционную лирику XIX века. — Вальтер Скотт и исторический роман. Возрождение народной поэзии. «Готический» роман. Раннее творчество Скотта. Переход к историческому роману. Цика «Веверлей». Политические взгляды Скотта. — Байрон. Вопрос о классовой природе его творчества. Три этапа в его эволюции. «Восточные поэмы». Богоборчество. Участие в итальянском и греческом национально-освободительном движении. «Дон-Жуан» и проблемы реализма в поздних произведениях Байрона. 287—321

Глава четвертая

СЕВЕРОАМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Борьба за независимость и американская литература. Роль Франклина в создании буржуазной литературы. Американский сентиментализм. Френо. Ранний романтизм. Броун. Специфические черты развития капитализма в Америке. Вопрос об американском романтизме первой половины XIX века. — Вашингтон Ирвинг. Создание «короткого очерка» в американской

Содержание

литературе. — Джеймс Фенимор Купер и его романы о «Кожаном чулке». — Эдгар По. Философские и политические взгляды. Специфический характер научно-фантастической повести Эдгара По. Детективные рассказы. Повести «кошмаров и ужасов». Социальные причины пессимизма Эдгара По. 322—339

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА 30-х—40-х ГОДОВ

Введение. 340—341

Глава первая

ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА 30-х—40-х ГОДОВ

Беранже и революционная поэзия 30-х—40-х годов. Творчество Беранже в период наполеоновской империи. Резкая критика дворянства и духовенства. Июльская революция и песня Беранже. Социальная тематика. Беранже и утопический социализм. Революция 1848 года и разочарование Беранже. Особенности его жанра массовой песни. — Политические поэты Франции 30-х—40-х годов. Огюст Барбье. Утопический социализм и поэзия. Пьер Венсар. Луи Фесто. Пьер Лашамбоди. Э. Моро. Поэты-рабочие. Пьер Дюлон. — Жорж Занд и социальный вопрос во французской литературе 30-х—40-х годов. Феминистские романы Жорж Занд. Переход к социальным вопросам. Трактовка капитализма в романах «Грех господина Антуана» и «Мельник из Анжибо». Творчество Жорж Занд после революции 1848 года 341—356

Глава вторая

АНГЛИЙСКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ 30-х—40-х ГОДОВ

Английская литература и социальный вопрос в 30-х—40-х годах. Мальтузианство в литературе. Гарриэт Мартино. Мелкобуржуазная филантропическая поэзия. Сара Нортон. Элиза Кук. Томас Гуд. Обличительный характер поэзии Гуда. — Трактовка социального вопроса в литературе писателей «Молодой Англии». Романы Дизраэли. Литература «христианского социализма». Чарльз Кингсли. — Чартистская поэзия. Агитационно-политическая массовая поэзия чартизма. Правые и левые течения в поэзии чартизма. — Эбенезер Эллиот и его «Рифмы о хлебных законах». Томас Купер. Джеральд Масси. Эрнест Джонс как поэт чартистского движения. 356—375

Глава третья.

НЕМЕЦКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ 30-х—40-х ГОДОВ

Гейне как поэт революционной демократии 30-х—40-х годов. Эволюция творчества. «Книга песен». Гейне и немецкий романтизм. Проза раннего Гейне. «Путевые картины». Критика общественной жизни Германии. Июльская революция и ее влияние на эволюцию творчества Гейне. Французская революция, немецкая классическая философия и утопический социализм

Содержание

в трактовке Гейне. Понимание исторической роли рабочего класса. Берне и Гейне. «Атта Троль». Кризис в развитии Гейне. Влияние Маркса на его развитие как революционного поэта. «Германия» и «Современные стихотворения». Гейне и революция 1848 года. «Романдеро». Литературное наследие Гейне. — Людвиг Берне. Революционные драмы Георга Бюхнера. — «Молодая Германия». Карл Гуцков и др. — Революционная поэзия 40-х годов. Гервег. Фрейлиграт. Георг Веерт. Эволюция их творчества. Роль Маркса и Энгельса в перевоспитании этих поэтов. Фрейлиграт как поэт революции 1848 года. Веерт как поэт Союза коммунистов. 375—416

ПРИМЕЧАНИЯ.	417—418
УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ.	419—427
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.	428—434
ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ.	434

Подбор иллюстраций М. Ицеховской.

Отв. ред. В. Щербина. Техн. ред. В. Макрушин. Корректор Л. Малеев. Гослитиздат № 111. Уполном. Главлита № Б-28397. Сдано в набор 1/IV 1937 г. Подп. к матр. 5/VIII 1937 г. Подп. к печ. 2/X 1937 г. Тираж 10 000 экз. Заказ № 1388. Форм. бум. 62×94¹/₁₆. Уч.-авт. л. 28,75. Бум. л. 18,5 (86448 тип. зн. в 1 бум. листе). Цена 5 р. 25 к. Переплет 1 р. 25 к. Набрано в тип. «Печатный Двор» им. А. М. Горького, Ленинград, Гатчинская 26. Отпеч. с матр. на бумаге Каменской фабр. в тип. арт. «Печать», Прагский, 6, по зак. 1682.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
31	13 стр.	К революции примыкают	В революции участвуют
48	24 стр.	классам	массам
58	22 стр.	интересами	интересами
153	7 стр.	Каменец	Каменц
159	10 стр.	античность	античность.
180	13 стр.	примиренчески	умеренно
258	15 стр.	Petersburg	Petersbourg
265	2 стр.	романтизмом	романтизмом
290	18 стр.	индивидуалисты	сентименталисты
322	14 стр.	1766	1776
330	19 стр.	оказывается	отказывается
334	1 стр.	Эдгара	Эдгара По
363	19 стр.	луддистское	луддитское
400	2 стр.	1832	1833
428	17 стр.	Аркенкур	Арленкур
428	17 стр.	Бональд	Бональд

Франц Шиллер. История зап.-евр. литературы нового времени, том I,
изд. 2-е

