

История зарубежной литературы

XVII века

Издательство «Высшая школа»

История зарубежной литературы



Под редакцией
Н.Т.Пахсарьян

Допущено Учебно-методическим объединением по классическому университетскому образованию в качестве учебного пособия по специальности «Филология» направление «Филология»

Москва
«Высшая школа» 2007

УДК 82(1-87)
ББК 83.3(0)4
И 90

Рецензенты:
кафедра мировой литературы Университета Российской Академии образования (зав. кафедрой докт. филол. наук, проф. Н.А. Литвиненко);
докт. филол. наук, ст. научный сотр. ИМЛИ РАН Е.П. Зыкова

И 90 **История зарубежной литературы XVII века:** Учеб. пособие/А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др.; под ред. Н.Т. Пахсарьян. — М.: Высшая школа, 2007. — 487 с.

ISBN 978-5-06-004237-5

В учебном пособии воссоздана картина развития западноевропейской и североамериканской литературы в начале Нового времени — в XVII веке. Материал учебника излагается в соответствии с проблемно-хронологическим и жанрово-стилевым принципами анализа литературного процесса, ставит перед студентами задачу активного усвоения основных произведений учебной программы. Существенно обновлены характеристики литературных направлений, творчества крупнейших писателей эпохи. Студентам предоставлена возможность ознакомиться не только с историей национальных литератур Франции, Испании, Германии, Англии, но и Италии, Швеции, Америки.

Для студентов филологических факультетов университетов и педагогических институтов.

УДК 82(1-87)
ББК 83.3(0)4

ISBN 978-5-06-004237-5 © ОАО «Издательство «Высшая школа», 2007

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Предисловие

При изучении истории зарубежной литературы XVII столетия студенты-филологи сталкиваются с определенными трудностями. Прежде всего препятствием к глубокому, системному усвоению материала служит практически полное отсутствие учебных пособий, отвечающих современному научно-методическому уровню, новым требованиям к процессу и результатам высшего гуманитарного образования.

Настойчивый поиск новых методов и средств обучения, стремление к координации различных образовательных курсов, к активизации не только памяти, но и в первую очередь мышления обучающихся, так же как изменение методологических основ отечественного литературоведения на современном этапе, принесли в среду специалистов-филологов острое осознание необходимости обновить вузовскую учебную литературу. Это касается многих историко-литературных курсов, однако следует подчеркнуть, что учебники по курсу истории зарубежной литературы XVII в. — немногие, которыми мы располагаем, — особенно устарели в силу того, что в науке последних десятилетий именно в области исследования литературного процесса этой эпохи произошли заметные, порой кардинальные концептуальные изменения.

Данное издание построено на сочетании традиционных компонентов университетского учебника и новых, в определенной степени экспериментальных деталей. Книга создана прежде всего силами коллектива кафедры истории зарубежной литературы, преподавателями, читающими соответствующий курс на филологическом факультете МГУ, или теми, кто тесно и постоянно сотрудничает с кафедрой, ведя научную и педагогическую работу в другом вузе. Учебное пособие соответствует ранее изданной программе курса, является и конкретизацией основных положений лекционного материала, и существенным дополнением к лекциям.

С другой стороны, учитывая возможность для студентов обращения к литературным словарям, энциклопедиям, хрестоматиям, которых в последнее время издается довольно много, использова-

ния учебного материала интернет-сайтов, авторы пособия сочли целесообразным не превращать его в подобие универсального справочника по данному курсу, сосредоточиться не на описательно-информативном аспекте истории литературы, а на узловых проблемах, жанрах, фигурах литературного процесса XVII в.

Принцип изложения в учебном пособии варьируется в зависимости от особенностей литературного материала, степени его изученности и представленности в университетских программах и учебных книгах. В пособии значительно расширена характеристика литературных направлений столетия, введен специальный раздел об эстетических учениях XVII в. Это позволяет студентам глубже познакомиться с теоретическими аспектами историко-литературного развития, помочь им понять место отдельных произведений в картине целостной эстетической эволюции, в более тесном соотнесении с историей и культурой эпохи.

История литературы XVII столетия протекает не только в русле становления нового художественного видения, литературных направлений и стилей, но и в жанровых поисках и экспериментах. Поэтому материал о литературах четырех западноевропейских стран (Франции, Англии, Германии и Испании), занимающих основное место в учебной программе данного курса, распределяется по нескольким аналитическим разделам, в каждом из которых прослежена жанрово-стилевая эволюция в поэзии, драме и романе этой эпохи. Само распределение материала позволяет увидеть сходство и различие литературного процесса в разных странах: так, очевидно, что поэзия — самая чуткая, отзывчивая область словесности — очень обильно представлена во всех крупнейших западноевропейских регионах; что драматическое искусство раньше всего и наиболее ярко проявляет себя в Испании, Англии, Франции, тогда как немецкий театр в XVII в. еще не стал зрелым и самобытным явлением (не переведенные у нас и не входящие в программу курса трагедии А. Грифиуса кратко охарактеризованы в разделе о немецкой поэзии). Роман этого периода обнаруживает ориентации на универсальные образцы, закономерности его развития — общие для всех западноевропейских стран. Кроме того, если среди поэтов и драматургов XVII в. — классики национальных литератур, сочинители романов, за редким исключением (Гриммельсгаузен, например), занимают более скромное место на литературном олимпе эпохи, их произведения интересны скорее жанрово-типологическими схождениями, чем индивидуальными художественными чертами. Это позволило поместить их характеристику в один раздел. Если развитие барочной прозы носит общеевропейский характер, то про-

за классицизма отчетливо сложилась лишь во Франции, что и определяет необходимость посвятить ей специальный раздел.

Впервые для подобного типа университетских учебных книг включены разделы об итальянской, шведской и американской литературах. Это дает возможность студентам, специализирующимся в изучении итальянского или шведского, лучше понять литературу и культуру стран изучаемого языка; углубляет подготовку филологов, специализирующихся в области литературоведения; создает более широкий и одновременно целостный образ мировой литературы в начале Нового времени. Рисуя общую панораму литературного развития Европы XVII в., авторы одновременно стремились сохранить индивидуальную манеру изложения учебного материала, что придает анализу важнейших художественных явлений столетия объемность, своего рода стереоскопичность. В разделы включен не только собственно литературный, но и исторический, искусствоведческий, общекультурный пласты эпохи. Наконец, студентам предоставлена возможность ознакомиться не только с наиболее художественно значительными переводами цитируемых текстов, но — по необходимости — и с извлечениями из оригинальных произведений.

Каждый раздел учебного пособия завершается небольшим списком рекомендуемой литературы, включающим как отечественные, так и зарубежные источники: современные филологи не только имеют возможность, но и должны изучать мировую литературу в контексте мировой научной мысли.

Введение. Литература XVII века

«XVII век» в истории литературы — не формальный календарный отрезок времени, а сложный и своеобразный период литературного развития, протекающий примерно между 1590—1600 и 1680—1690 годами и отмеченный, при всем жанрово-стилевом разнообразии, определенной эстетической целостностью. Приступая к изучению XVII столетия как историко-литературной эпохи, мы сталкиваемся с несколькими важными, можно сказать, кардинальными проблемами историко-культурной периодизации. Прежде всего бросается в глаза относительно короткий отрезок времени, который выделен в качестве отдельного, самостоятельного культурного периода: мы рассматриваем не два тысячелетия, как в процессе изучения античности, не десяток веков средневековой цивилизации, не два-три столетия позднего Средневековья, т.е. эпоху Возрождения, а лишь один век, к тому же не имеющий особого названия, включающий в себя антиномичные художественные явления — барокко и классицизма. Споры о степени целостности и самостоятельности XVII в. в истории культуры, о его содержании и границах непрестанно ведут историки, филологи, культурологи, так и не приходя к единому мнению. Однако рубеж между Возрождением и XVII в. если и неуловим в определении, то все же очевиден и важен — это не просто переход от одной литературной, культурной эпохи к следующей, но глобальный историко-культурный сдвиг по шкале большой периодизации: в этот период Европа вступила в новый этап цивилизационного развития, называемый Новым временем. Происходит становление новой картины мира, кардинальные изменения в которой возникнут затем лишь на исходе XIX в., меняются как внешние обстоятельства жизни, так и прежние формы мышления и чувствования. Само понятие «Европа» — не только географическое, но и историко-культурное — окончательно формируется в Новое время, заменяя прежнее, средневековое деление на христианский и нехристианский мир. А европейский человек коренным образом меняет представление о мире и о себе.

Исследователи этого периода часто повторяют, что человек XX столетия ощущал себя ближе всего именно к этому веку: живопись, литература, музыка той эпохи, так же как ее философские, нравственные, психологические представления, легче открывались пониманию современного общества, нежели культура предшествующих периодов. В самом укладе жизни можно было «узнать себя самих» — и в тех достижениях цивилизации, которые стали ныне обыденными, и в самом ощущении мира и человека. Действительно, многие привычные для нас обычаи, предметы обихода, одежды появились впервые в XVII в.: например, именно в эту эпоху люди начинают применять оконные стекла и стеклить дорожные кареты; в число столовых приборов впервые входит вилка; традиционная плоская подошва в женской обуви заменяется изобретенным новшеством — каблуком. Именно в этом веке происходит, по наблюдениям известного историка Ф.Броделя, разрыв с древней пищевой традицией: еда становится более простой и вместе с тем более разнообразной, становится привычным употребление кофе, чая, прежде неизвестных или малоизвестных. Даже честь изобретения водки принадлежит этому веку: прежде спирт продавали в малых количествах для медицинских нужд.

Но человек XX в. узнавал себя самого в культуре XVII столетия, конечно, не только и не столько по этим приметам. Близость нововременного прошлого к настоящему, к «эпохе модернизма» обнаруживала себя по первым знакам современного западного общества — по сформировавшимся (в своих основных параметрах) национальным государствам Европы, по вышедшей на первый план интеллектуальной жизни науки, по отчетливо автономизировавшейся светской культуре. А больше всего — по ощущению сложности и трагической противоречивости жизни, ее безжалостной изменчивости и скоротечности. Вспомним стихи одного из поэтов прошлого, только что ушедшего столетия:

Двадцатый век. Бродивших по дорогам
Среди пожаров, к мысли привело:
Легко быть зверем. И легко быть богом.
Быть человеком — это тяжело.

(*Е. Винокуров*)

От мироощущения человека в начале Нового времени эти строки разнятся только одним: утверждением, что быть Богом — легко. Век XVII, выросший из кризиса оптимистических ренессансных упований на богоподобие человека, думал иначе. Он осознал, что

человек — не Бог (утверждение Николая Кузанского «человек есть второй Бог» было возможно в период Возрождения и стало немыслимым теперь), что быть Богом — невозможно. Теперь человек — «мыслящий тростник» (как назвал его французский философ Паскаль), единственное величие которого — в осознании собственного ничтожества. Ренессанс чтил богоподобного человека, а XVII век устами итальянского поэта Семпронио восклицал: «Что человек? Картина, холст — лоскут,/ Который обветшает и истлеет», горько констатируя, как испанский поэт Ф.Кеведо: «Кто я?.. Дон Был, Дон Буду, Дон Истлел». В Новое время человек живет в огромной таинственной, непознанной Вселенной и мало знает и о мире, и о себе самом: как писал в ту пору нидерландский поэт Дирк Кампхеден:

Нам сумму знаний хочется постигнуть.
Увы! В самих себя никак не вникнуть.

Люди XVII столетия ощутили в катастрофических потрясениях эпохи, что, как писал Л. де Гонгора, «Стократ от человека к смерти путь / Короче, чем от Бога к человеку!» Прежние ренессансные представления оказались несостоятельными для понимания сути и смысла происходящих драматических перемен. Это был даже двойной культурный разрыв — и с Ренессансом, и со Средневековьем в целом (коль скоро Ренессанс — это отрицающее свое начало и преображающее его позднее Средневековье).

XVII столетие было временем резкой и часто прямо жестокой ломки старого общественного уклада. Недаром его называют «военным веком», «проржавленным железным веком», если воспользоваться образом английского поэта Д. Донна. Традиционалистский средневековый образ жизни безвозвратно уходил в прошлое, политико-экономическое развитие отдельных стран и регионов, при всей его неравномерности, переживало невиданное прежде ускорение, демонстрируя и прогресс, и безжалостную динамику истории.

«Горькие плоды» времени открыли современникам трагизм и дисгармонию бытия, кричащие контрасты действительности и противоречивую сущность человека, неустойчивость норм и ценностей человеческой жизни. Европейская история XVII столетия — мучительная эпоха драматического движения с незавершенным и противоречивым результатом. Она началась казнью в январе 1600 г. известного ученого Джордано Бруно и продолжилась отречением от своих взглядов Галилея. Ее основные исторические события — войны, восстания, революции. Завершается буржуазная ре-

волюция в Нидерландах (1609), но Англии еще предстоит пережить полосу гражданских войн и революцию 1648—1649 годов, увенчанную казнью монарха — Карла I Стюарта. Другие политические катаклизмы — Тридцатилетняя война (1618—1648), антиабсолютистское движение Фронды во Франции (1649—1653), народные восстания в той же Франции и, особенно сильные, в Испании, в Португалии в 1640, в Неаполе и Палермо — в 1647 г., войны второй половины столетия (между Францией, с одной стороны, и Испанией, Англией, Голландией и Швецией — с другой, в 1665—1668 годах; между Францией и Голландией в 1672—1678 годах) — сказывались на общей атмосфере, прямо или косвенно отзывались в разных углах Европы. В событиях Тридцатилетней войны в той или иной мере участвовали все европейские государства, но особенно разрушительны были ее последствия для Германии, Австрии, где население уменьшается на треть. Войны и грабежи, разрушения городов, пожары, истребление людей были не просто внешним свидетельством бренности земного бытия, а процессом распада прежних духовных ценностей. Важную роль здесь играл продолжавшийся за пределами Ренессанса и даже обострившийся конфликт между католиками и протестантами в разных европейских странах, энергичные и жесткие действия Реформации — и Контрреформации. Все эти события, по удачному определению одного из специалистов по культуре XVII в., Н.А. Ястребовой, — «события-оборотни»[1]: политические, социально-экономические, этические, психологические последствия этих событий сложны и неоднозначны. Так, разрушительные следствия Тридцатилетней войны, например, стимулировали в Германии стремление к сохранению и приумножению национального языка и культуры, способствовали распространению литературного творчества на немецком языке, повышению роли университетов и типографий, увеличению числа грамотных. Английский пуританизм, способствовавший обновлению англиканской церкви, одновременно безжалостно налагал запрет на развитие в стране театра. А, скажем, народные движения, участвуя на протяжении XVII столетия в разрушении традиционалистского средневекового образа жизни, понимали цель своей борьбы как возвращение к «добрым старым временам», восстановление утраченной справедливости, а не как обновление общественного уклада. С одной стороны, усилилась неравномерность политико-экономического развития отдельных стран и регионов, с другой — парадоксальным образом она

[1] *Ястребова Н.А.* Формирование эстетического идеала и искусство. М., 1976. С.78.

развивалась в атмосфере постепенного осознания взаимозависимости, универсализации цивилизационной эволюции народов и более тесного общения между ними. Одновременно происходило и обновление, даже обострение религиозных чувств — и все большая секуляризация светской культуры от религиозной, а внутри светской культуры — развитие вольнодумства. Религия в XVII в., как и всегда, предлагала ответы на фундаментальные вопросы о бытии, Вселенной, человеке, была обещанием спасения. Но христианская Европа была уже расколота надвое, на католиков и протестантов. Если учесть, что последние делились, в свою очередь, на лютеран, кальвинистов и англикан, что внутри католицизма появилось течение янсенизма, что довольно часто люди не послушно следовали убеждениям своих предков, семьи, а *выбирали религию*, меняли вероисповедание[1], станет ясно, что различие мнений, позиций было еще более глубоким и пестрым. Линия раздела проходила не только и не столько по отдельным странам, сколько по городам, краям, семьям. При этом следует помнить, что понятие религиозной терпимости было чуждо этой эпохе.

Характерно также, что в ситуации противостояния и противоборства католицизма и протестантизма, в атмосфере непримиримости и религиозной нетерпимости, реформы и контрреформы проводили люди «одного душевного склада» (М.Т. Петров). Так, в католической Испании Контрреформация по существу выполняла функции Реформации. Католики, как и протестанты, в XVII в. часто обращались к теме труда и проблеме человека как существа социального: от средневековой теологии нововременную теологию в целом отличал явный акцент на собственных усилиях человека в достижении спасения. По-разному решая проблему свободы воли, католики и протестанты напряженно осмысляли проблему жизненного выбора человека, его ответственности перед Богом. Одновременно следует заметить, что, хотя «в обеих конфессиях религиозные соображения отнюдь не утратили своей значимости»[2], конфликты между различными европейскими государствами не были чисто конфес-

[1] Так, в Англии поэт Д.Донн, выходец из католической семьи, стал протестантом, а драматург Д.Драйден, напротив, перешел из англиканской церкви в католическую; в Германии лютеранин Йоханнес Шеффлер стал известным католическим поэтом Ангелусом Силезиусом; во Франции сама историко-культурная эпоха XVII в., можно сказать, началась с момента, когда вождь гугенотов Генрих Наваррский принял католичество и стал французским королем Генрихом IV; известный поэт-классицист Малерб, родившийся в протестантской семье, также стал католиком и т.д. «Он веру выбрал сам» — эти слова корнелевской героини Паулины о своем муже, христианском мученике Полиевкте можно приложить ко многим людям того времени.

[2] *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С.67.

сиональными. Политические соображения часто брали верх над религиозными мотивами: так, желание католической Франции одержать верх над Испанией, укрепить свое политическое влияние в Европе привело ее в период Тридцатилетней войны в число государств «Протестантского союза», а опасения протестантских Англии и Голландии, что французское влияние станет чересчур сильным, заставили их в 1660-е годы объединиться с католической Испанией. Всякий раз оказывается трудно, невозможно, в конечном счете неверно оценить однозначно результаты тех или иных политических, политико-идеологических процессов в Европе.

Такой же неоднозначностью наделены и другие историко-культурные события XVII в. Например, это был период научной революции, т. е. время, когда рациональное и опытное, доказательное познание мира приобретает невиданные прежде значение и вес. Возникает новая, гораздо более узнаваемая современным человеком классификация отраслей науки и их новая иерархия. Первенство принадлежит точным наукам: астрономии (открытия Галилея, Кеплера), физике (Галилей, Ньютон), математике (Декарт, Паскаль, Ньютон); совершены также важные открытия в физиологии (Гарвей). Научное знание опирается на «зрение, а не умозрение», как выразился один из историков науки[1]. Когда герой Шекспира король Лир произносил: «Чтоб видеть ход вещей на свете, / Не надо глаз. Смотри ушами», он рассуждал как человек Ренессанса. Сравним его слова с тем, как переживает свою слепоту человек XVII столетия, обобщенный образ которого представлен Милтоном, — Самсон-борец: «Я жалче, чем последний из людей, / Чем червь — тот хоть и ползает, но видит». Люди новой эпохи смотрели глазами, точнее, вооруженным глазом: усовершенствованный Галилеем телескоп позволил открыть на Луне — горы, а на Солнце — пятна, впервые позволил увидеть кольца Сатурна. Кеплер вычислил, что планеты движутся не по кругу, а по эллипсу. Происходило становление новой, механистической картины Вселенной, природа отныне стала восприниматься как то, что, по словам Галилея, «написано на языке математики». Мышление XVII в. не искало ассоциативного сходства между явлениями, а устанавливало их тождество и различие, дифференцировало достоверное и вероятное в процессе опытно-экспериментального исследования природы. Само понятие природы кардинально менялось при переходе от Средневековья и Возрождения к Новому времени: природа уже ощущалась не как организм, а как механизм, единство природы и

[1] *Трубников Н.Н.* Время человеческого бытия. М., 1987. С. 81.

человеческой личности виделось в их общей механистичности. Бог теперь был не «душой Природы» (как думал Ренессанс), а «часовщиком», геометром Вселенной. Потому в природе, обществе, отдельной личности человек XVII в. стремился выделить «элементы» и «силы», постичь законы их взаимодействия. В то же время магия, алхимия, астрология, мистика оказывались неотъемлемыми компонентами процесса научной революции: Кеплер, например, проводил свои вычисления, «исходя из мистического пифагорейского видения Вселенной»[1]. Успехи новой науки как будто неоспоримы: немецкий поэт А.Грифиус пишет хвалу первооткрывателю гелиоцентрической модели мира Копернику — «мужу больше, чем великому». Но бесконечность Вселенной, постигнутая наукой этого столетия, «несет в себе какой-то таинственный ужас» (И.Кеплер), мир лишается своего центра, бесконечные звездные пространства хранят «вечное безмолвие» (Б.Паскаль). Прежнее видение мира, Космоса было опрокинуто: вместо замкнутой, ограниченной Вселенной, где место пребывания Бога и место бытия человека строго фиксированны, человек Нового времени ощутил себя в пугающе динамичной, безграничной космической бездне. Расхождение между убеждениями веры и фактами разума было *тем трагичнее, чем очевиднее* для науки, и многие ученые, начиная с Декарта, искали пути сглаживания противоречий. Но загадка мира оставалась неразгаданной. Вот почему, откликаясь на новые открытия физики и астрономии, английский поэт Д. Донн восклицает: «Исчезло Солнце и Земля пропала, а как найти их — знания не стало». Эволюция науки приносила противоречивое ощущение: с одной стороны, триумфа человеческого разума, с другой — «утраты определенности» (по выражению американского математика М. Клейна), сомнений в абсолютной достоверности добытых знаний. Сомнение — важнейшая категория не только рационалистической философии Декарта, но и шире — всей науки того времени. Сомнение ценится как инструмент познания, опирающегося не на авторитет или веру, а на разумное и самостоятельное суждение, но часто ощущается как единственный безусловный результат познания, несущий драматическое понимание того, что добытые наукой истины лишь вероятны, а не абсолютны. Именно этим историки культуры часто объясняют, например, особый интерес широкой публики XVII в. к анатомии: так проявлялось тяготение менталитета эпохи к зыбкому, трудноопределимому рубежу между жизнью и смертью, к тому, что наглядно и непроницаемо одновременно.

---

[1] *Кирсанов В.С.* Научная революция XVII века. М., 1987. С.7.

Таким образом, новая эпоха представала в сознании людей того времени не только и не просто трансформацией неких внешних форм существования, а своего рода метаморфозой человеческого удела, выразительно противостоящей представлениям ренессансного гуманизма:

Так кто ж он, человек столь чтимый иногда?
Ничто! Сравненья все, увы, не к нашей чести.
А если нечто он, так суть его тогда —
Дым, сон, поток, цветок... тень — И ничто все вместе.
(Ж. Овре. Перевод *М. Кудинова*)

Основой художественного мироощущения в новую эпоху становится стремление запечатлеть и осмыслить зыбкое и неукротимое движение времени («Кто со временем поспорит? Не пытайтесь! Переборет!» — М.Опиц), воплотить и одновременно эстетически преобразить хаотически-диссонансную действительность («Стихии укротить с их тайной сокровенной — /Вот человека цель! — Э.Павийон) и, переживая и воплощая в образах драматизм бытия, обнаружить красоту в прихотливой изменчивости и беспорядке («В мертвом покое нет красоты», — утверждает Кеведо; «Пленительность беспорядка», — называет свое стихотворение Геррик) и/или упорядоченность как основу гармонии и красоты («Из беспорядка родился порядок», — описывает Милтон сотворение Богом Вселенной из Хаоса). XVII век можно определить как век противоречия и вместе с тем антиномичного единства онтологических и эстетических устремлений.

Историко-культурная хронология изучаемой эпохи не совпадает с обычным календарным делением на столетия. Начало «XVII века» как нового литературного периода приходится примерно на 90-е годы XVI в., а его конец наступает уже в середине 80—90-х годов следующего столетия. Такая хронология учитывает целый комплекс исторических и культурных изменений, который приводит в конечном счете к новым закономерностям развития литературы. Но, как всякая попытка найти точные границы, моменты «прерывности» (по выражению М.Фуко) культурных явлений, эта периодизация, как и любая другая, и условна, и относительна, и, главное, требует обязательной корректировки при исследовании литературного процесса конкретной страны. Внутри XVII столетия ученые обычно выделяют, столь же условно и относительно, более мелкие периоды. Такое деление опирается на осмысление культурных последствий кризисных исторических событий. Литература первой по-

ловины XVII в. и его второй половины имеет свои особенности, что прежде всего отразилось в динамике и взаимодействии литературных направлений эпохи. Однако и эта периодизация уточняется, изменяется, дробится при анализе литературного процесса отдельных стран.

Новое мироощущение настойчиво искало способов адекватного художественного выражения, и прежняя маньеристически-ренессансная поэтика неотвратимо уходила в прошлое. Как писал на пороге новой эпохи французский поэт Т.А. д'Обинье:

Век, нравы изменив, иного стиля просит.
Срывай же горькие плоды, что он приносит.

Менялась вся картина литературной жизни Европы. Активно развивалась саморефлексия литературы, литературная критика, все больше распространялись кружки, салоны, клубы, литературные школы и общества. Рождается периодика: первая газета появляется во Франции в 1631 г., а во второй половине века газеты и журналы станут уже привычной деталью культурной жизни западноевропейских стран. Они не только способствуют постоянному критическому обсуждению художественных произведений, получивших признание современников, размышлению над общими проблемами творчества, но и постепенно приводят к появлению профессиональных писателей, к формированию профессиональной писательской среды.

XVII столетие — время, когда в литературе возникают художественные направления, т. е. такие эстетические общности, которые предполагают не только сходство литературной практики, но и близость исходных художественных принципов, некую общую эстетическую программу. Однако в отличие от постклассического периода эстетической мысли, когда многообразие и относительность эстетических суждений были не только осознаны, но и приняты, когда стали сосуществовать как равноправные разные формы художественности и разные творческие принципы, начало Нового времени характеризуется не стремлением литературно-теоретической мысли к выработке оригинальной, отдельной, *своей* художественной программы, а поисками *общих* основ, *вечных* законов, универсальных норм литературного творчества, с одной стороны (классицизм), либо утверждением законности тех *«неправильностей»*, частичных отступлений от тем не менее вечных законов, *экстравагантных нарушений* норм (барокко), которые могут быть продиктованы индивидуальными (*«мой* ум любит неправильности» — Гомбер-

виль), национальными («*каждый* язык имеет *свою* сущность и дух» — Ф. фон Логау) или временны́ми («раз ненавистны всем законы *ныне*, / Меж крайностей пойдем посередине» — Лопе де Вега) особенностями — с другой. Эти порожденные одной эпохой, но антиномичные, противоположные и непрестанно взаимодействующие художественные тенденции современная литературная наука обозначает как барокко и классицизм. Но конкретное содержание этих понятий составляет предмет постоянных научных дискуссий.

Барокко. Понятие «барокко» не сразу стало применяться для обозначения определенных явлений культуры XVII в. В конце XIX столетия это слово начало использоваться скорее для описания некоторых эстетических феноменов прошлого, которые получили особенно сильный культурный резонанс в период «конца века»: это могла быть, например, и эллинистическая скульптура, и музыка эпохи Просвещения, и зарождающиеся кинематографические образы и произведения. Изначально слово «барокко» существовало в нескольких языках — португальском, итальянском, латыни, испанском — и имело несколько различных значений (одна из фигур силлогизма в схоластическом рассуждении, вид финансовой операции, жемчужина неправильной формы), каждое из которых включало переносный смысл «странного, неправильного, экстравагантного», с пренебрежительным оттенком. Лишь в XX в. началась эстетическая реабилитация барокко, вначале в архитектуре, музыке, живописи, а позднее и в литературе. Сегодня барокко понимается не просто как стиль отдельных видов искусства, но как тип культуры, включающий специфическую художественную концепцию мира и человека, обладающую особой системой эстетических принципов и средств. Хронологические рамки распространения барокко понимаются разными учеными по-разно́му, они то предельно расширяются (1527—1800), то сужаются (1600—1650), но для нас в данном случае важно, что в любом случае значительная часть литературы XVII в. попадает в круг явлений барокко. Попытаемся разобраться в основных особенностях барочного мироощущения и стиля.

Бросается в глаза, что искусство и литература барокко более активно развиваются в те периоды Нового времени, когда кризисное состояние общества усиливается (в общем это преимущественно последняя треть XVI — первая половина XVII в., конкретнее — 1580—1660 годы) и в тех странах, где политическая и социальная стабильность менее прочна или нарушена (Испания, Германия). Мироощущение барокко вырастает на почве острого внутреннего переживания внешних катаклизмов, переоценки человеческих возможностей, привычных идей и ценностей. Человека барокко му-

чит ощущение непрочности, непостоянства, изменчивости жизни, ища опору в философии, он обращается то к традиции античного стоицизма, то к наследию эпикурейства, и эти начала не только антиномично противопоставлены, но и парадоксально слиты в пессимистическом ощущении жизни как пути бед. Представление о непримиримо контрастной, антиномичной структуре мира и человека оформляет видение человеком барокко любых предметов и явлений как оппозиций телесного и духовного, высокого и низкого, трагического и комического, прекрасного и уродливого, безобразного. Можно сопоставить некоторые конструктивные моменты видения барокко (вышеназванные оппозиции) со средневековым дуалистическим восприятием действительности. На первый взгляд, в барочных антиномиях нет ничего принципиально нового. Однако сопоставим, например, как выражена одна из этих оппозиций, духовного и телесного, в средневековой и барочной поэзии одной и той же страны — Испании: у известного поэта XV в. Хорхе Манрике — «Как судьбе ни прекословь, / Сбросить немощную плоть Пора приспела, / А за жизнь цепляться вновь, / Раз призвал тебя Господь — Пустое дело» — такая оппозиция выступает как закономерная, естественная дуалистичность человеческой натуры; у Лопе де Веги — «...человек, — воплощенье духа — как в тюрьме, в своем теле бренном» — как парадоксальное драматическое борение противоположных начал. Подобное столкновение парадоксов часто намеренно утрировано: «Чтоб жизнь продлить — не торопись родиться, / И жизнью смерть ускорить не спеши» (Гонгора) или: «Какая страшная вечность — наша короткая жизнь» (Х. Касальдуэро), ибо барочная поэтика предпочитает подчеркивать контрасты, а не сглаживать их.

Философской основой барочного мироощущения становится, таким образом, представление об антиномичной структуре мира и человека, об их дуализме. Однако традиции средневековой литературы входят в литературу барокко в измененном виде, соотносятся с новым пониманием закономерностей бытия. Прежде всего барочные антиномии являются выражением жажды художественно освоить противоречивую динамику реальности, передать в сложно организованном, головокружительно причудливом словесном лабиринте хаос и дисгармонию человеческого существования, взыскуя недостижимой гармоничности. При этом барокко — риторическая культура «готового слова» (А.В. Михайлов). И самая книжность барочного художественного мира идет от наследуемых от Средневековья представлений о Вселенной как о книге. Но для человека барокко эта книга рисуется не «суммой теологии», а

громадной энциклопедией бытия, а потому литературные произведения барокко тоже стремятся быть энциклопедиями, рисовать мир в его полноте и разложимости на отдельные «рубрики», элементы — слова, понятия. Барочный мир-энциклопедия и как Книга Бытия, и как собственно книга, состоит из множества отдельных фрагментов, соединяющихся в противоречивые и неожиданные сочетания, создающие, по выражению Ж. Женетта, «обдуманно-головокружительный» лабиринт.

В созданиях барокко можно найти традиции как стоицизма, так и эпикуреизма, но эти противоположности не только борются, но и сходятся в общем пессимистическом ощущении жизни. Литература барокко выражает чувство непостоянства, изменчивости и иллюзорности жизни, то горько констатируя, а то и воспевая эту изменчивость и иллюзорность («В изменчивости — жизнь, свобода, красота». — Д. Донн). Актуализируя известный еще Средневековью тезис «жизнь есть сон» (так, например, называется известная драма испанского драматурга П. Кальдерона), барокко обращает внимание прежде всего на зыбкость граней между «сном» и «жизнью», на постоянное сомнение человека, находится ли он в состоянии сна или бодрствует, открыл ли он истину или поддался иллюзии, на контрасты и причудливые сближения между лицом и маской, «быть» и «казаться» (так, спорящие между собой герои одного из романов-диалогов Т.А. д'Обинье носят имена «Эне» (от греч. «быть») и «Фенест» (от греч. «казаться»). Тема иллюзии, кажимости — одна из самых популярных в литературе барокко, часто воссоздающей мир как театр. Необходимо подчеркнуть при этом, что театральность поэтики барокко проявляется не только в драматическом восприятии перипетий внешней жизни человека и его внутренних коллизий, не только в антиномичном противостоянии категорий лица и маски, но и в пристрастии к своеобразной демонстративности художественного стиля, декоративности и пышности изобразительных средств, их утрировке. Потому барокко справедливо называют иногда искусством гиперболы, говорят о господстве в поэтике барокко принципа расточительности художественных средств.

Мир и язык в барокко полисемантичны, образы и мотивы содержат заведомую возможность вариативных толкований, в том числе — самых неожиданных, экстравагантных. С другой стороны, нельзя упускать из виду, что барокко сочетает в себе и выражает в поэтике своих произведений эмоциональное и рациональное, обладает некоей «рассудочной экстравагантностью» (С.С. Аверинцев). Литературе барокко не только не чужд, но и органически присущ глубокий дидактизм, однако прежде всего задача барочного писате-

ля — удивить и взволновать читателей. «Поэта цель — чудесное и поражающее, — писал итальянский барочный поэт Дж. Марино. — Кто не умеет удивлять — пусть ступает к скребнице». Вот почему можно найти среди литературных произведений барокко и те, что исполнены обнаженно-эмоционального дидактического пафоса, и такие, в которых дидактические функции выражены не прямолинейно, чему немало способствует отказ от линейности в композиции, в развитии художественного конфликта (так возникают специфические пространственные и психологические барочные лабиринты), сложная разветвленная система образов, метафоричность языка. О специфике метафоризма в барокко очень точно писал Ю.М. Лотман: «...здесь мы сталкиваемся с тем, что тропы (границы, отделяющие одни виды тропов от других, приобретают в текстах барокко исключительно зыбкий характер) составляют не внешнюю замену одних планов выражения другими, а способ образования особого строя сознания»[1]. Метафора в барокко, таким образом, не просто средство украсить повествование, а особая художественная точка зрения. Метафоры нарочито избыточны, барочный вкус отличается экстравагантной причудливостью. Художнику барокко Лукан нравится больше, чем Вергилий, Ювенал — больше, чем Гораций, он больше подражает Апулею, чем Цицерону, утрируя свою неклассичность, «неправильность».

Жанровая система барокко отличается такой же «неправильностью» (с точки зрения классицистических правил), но при этом — антиномичной стилевой целостностью. Наиболее характерными жанрами, развивающимися в русле этого литературного направления, являются пасторальная поэзия, драматические пасторали и пасторальный роман, философско-дидактическая и любовная лирика, сатирическая, бурлескная поэзия, комический роман, трагикомедия. Особое место занимает жанр эмблемы: в нем воплотились важнейшие черты поэтики барокко, ее аллегоризм и энциклопедизм, сочетание зрительного и словесного.

Барокко представлено в европейской литературе двумя основными стилевыми линиями — «высокой», этико-философской, любовно-психологической, «трагической» (например, драмы Кальдерона, романы д'Юрфе и Гомбервиля, философская поэзия Донна) и «низовой», нравоописательной, бурлескно-сатирической, «комической» (например, романы Кеведо и Сореля, поэзия Скаррона, комедии Грифиуса). Кроме того, барокко состоит из множества тече-

[1] *Лотман Ю.М.* Риторика // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т.1. С.174.

ний: культизм (гонгоризм) и консептизм в Испании, маринизм в Италии, либертинаж и прециозность во Франции, метафизическая школа в Англии. Различают также «светское» и «религиозное» барокко. Наконец, это направление имеет определенные национальные особенности в каждой стране: испанское барокко — наиболее философски напряженное, смятенное; французское — наиболее аналитически-интеллектуальное, изощренное; немецкое — наиболее эмоционально-аффектированное и т. д.

Классицизм. Прилагательное «классический» — весьма древнее: еще до того, как получить свое основное значение в латинском языке, «classicus» означало «знатного, состоятельного, уважаемого гражданина». Получив смысл «образцового», понятие «классический» стало прилагаться к таким произведениям и авторам, которые становились предметом школьного изучения, предназначались для чтения в классах. Определение «классический» первоначально применялось только к древним, античным авторам. Современный смысл слова «классический», значительно расширяющий список авторов, принадлежащих к литературной классике, начал складываться в эпоху романтизма. Тогда же появилось понятие «классицизм», имевшее скорее негативную окраску: сторонники классицизма противопоставлялись романтикам как устаревшие авторы новаторам. С другой стороны, писателей, вошедших в фонд мировой литературы, создателей шедевров, отличающихся художественным совершенством, продолжали именовать классиками. И фактически от понятия «классический» вместе с термином «классицизм» отделилось понятие «классицистический», вошедшее в историю литературы в конце XIX — начале XX в. Этими терминами стали обозначать писателей, ориентирующихся на античное искусство, черпающих свои идеи из «Поэтики» Аристотеля, строго подчиняющихся правилам «трех единств» и более всего связанных с художественным выражением абсолютизма.

Первоначально трактуя классицизм как искусство, воплощающее абсолютистскую монархическую идеологию, ученые видели его образцы только во Франции XVII в. Но постепенно рождение и распространение классицизма стали связывать с более широким кругом социокультурных явлений, с поисками ясности и точности выражения, «упорядоченной манеры», дисциплины мысли. Эти тенденции базируются на росте рационалистических тенденций, развитии точных наук, прежде всего математики. Историки литературы обнаружили истоки классицистического искусства в итальянской литературе периода Возрождения (в поэтиках Дж.Чинтио, Ю.Ц. Скалигера, Л. Кастельветро, в трагедиях Д. Триссино и

Т. Тассо), в английской «елизаветинской» литературе конца XVI в. (Ф. Сидни, У. Шекспир, Б. Джонсон), увидели его проявление в различных национальных литературах XVII—XVIII вв.

Современному литературоведению стало ясно, что классицизм — не только стиль или направление, но, так же как и барокко, более мощная художественная система, которая начала складываться еще в эпоху Возрождения, когда античное искусство стало служить образцом для совершенствования гуманистического творчества. Но в XVII в. античность из объекта *подражания* и точного воссоздания, «возрождения» превратилась в пример правильного соблюдения вечных законов искусства и объект *соревнования*. Задачей художников классицизма при этом было, как и для писателей барокко, найти адекватный художественный язык для воплощения «горьких плодов» времени, «злобы века» («О Господи, твой мир — вместилище тревог!/ Несчастия, увы, таят угрозу счастью». — Малерб, пер. *А. Ревича*). Порожденный тем же новым мироощущением, что и барокко, обладая внутренним драматизмом, классицизм попытался по-своему ответить на вызов противоречивой, диссонансной реальности. Его вера в победу разума («Но всесильна природы и разума власть». — Малерб, пер. *М. Донского*, «Хотя постыдна и дика борьба / Меж разумом и силой, тем верней, / Тем справедливей разума успех!» — Милтон, пер. *А. Штейнберга*) сообщает созданиям классицизма бóльшую долю аналитизма и ясности, чем видению барокко, и бóльшую опору на рациональные принципы, чем на воображение: по словам того же Милтона, «суетная мысль, / Неукрощенное воображенье / К заносчивости склонны, и тогда / Плутают в лабиринте... мудрость вовсе не заключена / В глубоком понимании вещей / Туманных, отвлеченных...» Классицисты ценят «простоту речей» (Драйден), так же как серьезность и важность поднимаемых ими «вечных» проблем. Они ставят перед собой задачу «поймать и удержать все то, что мимолетно,/ Запечатлеть в строках и голоса, и речь;/ Влить в бронзовую плоть огонь души бесплотной, / Гул хаотический в мелодию облечь». — Э. Павийон, пер. *М. Кудинова*. Строгий отбор, упорядочивание, классифицирование тем, мотивов, всего материала действительности, достойного стать объектом художественного отражения в слове, были для писателей классицизма попыткой преодоления хаоса и контрастов действительности, желанием создавать красоту и совершенство посредством слова. Но еще важнее, что они выражали стремление к выработке нового типа человечности, диктовались жаждой «рассудком вознестись над завистью и злобой» (М. Опиц, пер. *Л. Гинзбурга*), соотносились с дидактической функ-

цией художественных произведений, с почерпнутым из Горация принципом «поучать, развлекая». Иногда в литературе можно встретить утверждение, что классицизм — своеобразное «государственное» искусство, так как наибольший расцвет его связан со странами и периодами, характеризующимися возрастанием стабилизации централизованной монархической власти. Не следует, однако, путать упорядоченность, дисциплину мысли и стиля, иерархичность как эстетические принципы с иерархичностью, дисциплиной как принципами жесткой государственности и тем более видеть в классицизме некое официозное искусство. Очень важно понять, что внутренний драматизм классицистического видения действительности не устраняется, а, напротив, усиливается дисциплиной внешних проявлений, эмоционально-стилевой «сдержанностью» и «правильностью» классицизма. Классицизм как бы пытается эстетически преодолеть то противоречие, которое искусство барокко прихотливо запечатлевает, преодолеть его посредством строгого отбора, упорядочивания, классифицирования образов, тем, мотивов, всего материала действительности. Писатели классицизма воплощают свою концепцию человека — героической личности, благовоспитанного человека, задавая читателю идеальную норму поведения, излюбленная коллизия в классицистических произведениях — столкновение долга и чувства или борьба разума и страсти. Для классицизма характерно стоическое настроение, противопоставление хаосу и неразумию мира, собственным страстям и аффектам способности человека если не к их преодолению, то к обузданию, на крайний случай — к одновременно драматическому и аналитическому осознанию (как у героев трагедий Расина, например). Можно сказать, что в художественном мироощущении классицизма декартовское «мыслю, следовательно, существую» играет роль не только философско-интеллектуального, но и этического принципа.

Философию Декарта часто называют философской основой классицизма. Однако следует помнить, что классицистические тенденции начали складываться в литературе до Декарта, еще в период Возрождения, а Декарт со своей стороны обобщил многое, что носилось в воздухе эпохи, систематизировал и синтезировал рационалистическую традицию прошлого. Те или иные классицисты могли быть связаны с различными философскими течениями своего времени, но в поэтике их произведений действительно обнаруживаются принципы, которые можно соотнести с «декартовскими». Так, выделение в характере персонажа доминирующей этико-психологической черты, некая «маниакальность» персонажа, может быть по аналогии сопоставлено с принципом «разделения трудностей». Это

одно из проявлений общей эстетической «преднамеренности» (Я. Мукаржовский) классицистического искусства, теоретической продуманности его поэтики.

В теориях европейских классицистов мы обнаруживаем логическое обоснование ими примата замысла над воплощением, «правильного» разумного творчества над вдохновением и фантазией. Но не следует делать из этого поспешный вывод: отождествлять художественную практику классицизма с выполнением предварительно составленных предписаний. И сама теория классицизма не сводится только к стихотворному трактату Н. Буало, а постепенно складывается и меняется с течением времени, варьируется в разных национальных регионах. Общее у классицистов различных этапов и стран — стремление противопоставить ощущению хаоса и зыбкости бытия упорядоченность и нормативность искусства. Общим является и отношение к литературе как к важной миссии воплощения в слове и передачи читателю требований природы. Природа, однако, понимается классицистами не эмпирически, а как прекрасное и вечное создание, воплощение идеала правдоподобия. Понятие правдоподобия в классицизме далеко от расхожего житейского употребления этого слова как синонима «правды»: оно связано с понятием нравственной нормы, предполагает, помимо этической и психологической убедительности, благопристойность и назидательность. Правдоподобие изображает вещи и людей такими, какими они должны быть, и связано с понятием нравственной нормы и психологической вероятности. Следуя горацианскому принципу «поучать, развлекая», сторонники «правильного» искусства, оперируя теми же, что и художники барокко, оппозициями (трагическое — комическое, возвышенное — низменное, прекрасное — уродливое), аналитически разводят их по разным жанрам, даже — по разным художественным мирам. Иерархия этико-эстетических ценностей обусловливает преимущественный интерес классицизма к нравственно-психологической и гражданской тематике, к актуализации исторического или мифологического сюжета и одновременно — его универсализации. Характеры в классицизме строятся на выделении одной доминирующей черты, что способствует их превращению в общечеловеческие, «вечные» типы. При этом «вечное» понимается классицизмом не столько как древнее, античное (при всем пиетете к античности), сколько как незыблемое, универсальное, как то, в чем совпадают требования природы и здравого смысла.

Характеристику классицизма никак нельзя сводить к перечислению правил трех единств, но нельзя и обойти их вниманием. Для классицистов они являются как бы частным случаем применения всеобщих законов искусства, способом удержать свободу творчества в границах разума. В этом этико-эстетическом противостоянии трагизму существования классицизм вырабатывает свою концепцию личности, точнее, два ее основных типа, восходящих, с одной стороны, к подвергнутым христианизации античным учениям — стоицизму и эпикуреизму, с другой — к новым философским и религиозным течениям XVII в.: это «героическая личность» и «благовоспитанный человек». Они частично сосуществуют, частично сменяют друг друга в процессе эволюции классицистической литературы, но при этом оба являются попытками ответа на драматический вызов действительности, средствами «волевого противостояния человека остро ощущаемой трагичности и конфликтности бытия»[1].

Потому-то простота образной системы, ясность языка, логическая последовательность композиции — не просто важные эстетические составляющие классицистической поэтики, но и глубинные идейно-художественные компоненты мировидения классицизма. В них проявляются настойчивые поиски искусством этого направления неких доминант в резко расширившейся и усложнившейся картине реальности. В противовес художникам барокко классицисты отказываются от пышной метафорики, «лишних» художественных подробностей, образов, слов, придерживаются «экономии» средств выразительности. Классицисты предпочитают многословию — лаконизм, туманности и сложности выражения — простоту и ясность, поражающему, экстравагантному — благопристойное. Принцип благопристойности порождает стремление облагородить даже низкие жанры, убрать из сатиры грубый бурлеск, из комедии — фарсовые черты.

В то же время система жанров классицизма строго иерархична, основывается на последовательном разведении «высоких» и «низких», «трагических» и «комических» явлений действительности по различным жанровым образованиям. «Высокие» жанры — ода, трагедия, эпопея, «низкие» — сатира, комедия. Однако жанровая теория классицизма и практика не вполне совпадают: отдавая в теоретических рассуждениях предпочтение «высоким» жанрам — трагедии, эпопее, классицисты пробовали свои силы и в

[1] *Золотов Ю.К.* Пуссен и вольнодумцы // Советское искусствознание. 1978. №2. С. 165.

«низких» жанрах, «возвышали» их (ср. «высокую комедию» Мольера), обращались и к жанрам неканоническим, выпадающим из классицистической иерархии, — таким, как роман, например (мадам де Лафайет).

Классицисты оценивали художественные произведения, исходя из того, что они считали «вечными» законами искусства, и законами не по обычаю, авторитету, традиции, а по разумному суждению. Поэтому свою теорию классицисты мыслят как анализ закономерностей искусства вообще, а не как создание отдельной эстетической программы, школы или направления. Рассуждения классицистов о вкусе (наряду с размышлениями об эстетических законах) имеют в виду не индивидуальный вкус, не прихотливость художественного предпочтения, а «хороший вкус» как коллективную разумную норму «благовоспитанных людей». Однако в действительности оказывалось, что конкретные суждения классицистов по тем или иным вопросам художественного творчества, оценки конкретных произведений весьма существенно расходятся, что обусловило и полемику внутри классицизма, и реальное отличие национальных вариантов классицистической литературы. Так, французский классицизм складывается в наиболее мощную и последовательную художественную систему, оказывает свое влияние и на барокко; немецкий — напротив, возникнув как сознательное культурное усилие по созданию «правильной» и «совершенной», достойной других европейских литератур поэтической школы (в теории и практике М. Опица), как бы «захлебывается» в бурных волнах кровавых событий Тридцатилетней войны и заглушается, перекрывается барокко. В Англии тенденции классицизма и разнообразны, и весьма значительны, однако чаще всего существуют не отдельно от барокко, а во взаимодействии и даже переплетении с ним, как в творчестве Д. Милтона.

ЛИТЕРАТУРА

XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

Виппер Ю.Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // *Виппер Ю.Б.* Творческие судьбы и история. М., 1990.

Женетт Ж. Комплекс Нарцисса // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1.

Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994.

Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981.

Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М., 1968.

Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

Dubois C.- G. Le Baroque. Profondeur de l'apparence. P., 1973.

Souiller D. La littérature baroque en Europe. P., 1988.

Эстетические учения XVII века

Следуя расхожему мнению о том, что в литературе XVII в. господствовал классицизм с его культом разума и ориентацией на подражание заранее установленным образцам, эстетические учения этого периода обычно представляют себе в виде свода незыблемых правил, вроде известного «правила трех единств» или «правила трех штилей», которым авторы в своем творчестве должны были неукоснительно следовать. В качестве примера таких по-школярски понятых «правил» обычно приводят «Поэтическое искусство» — трактат французского поэта и теоретика литературы Никола Буало, а своеобразной иллюстрацией его идей называют достижения французской драматургии XVII в., прежде всего трагедии Корнеля и Расина.

Однако подобный взгляд неоправданно упрощает куда более сложные взаимоотношения между литературной теорией и литературной практикой XVII в. Во-первых, классицизм в эту эпоху был не единственным эстетическим направлением — наряду с ним существовало барокко, которое также породило немало теоретических работ, пусть и менее известных, чем трактат Буало. Во-вторых, отождествляя «Поэтическое искусство» с классицизмом вообще, как правило, забывают о том, что это сочинение, обобщившее опыт французской литературы, вышло в свет лишь в 1674 г., тогда как эстетика классицизма в общих чертах сложилась значительно раньше и не в одной только Франции, причем не по единой схеме, а в результате столкновения многих, порой весьма различных идей и мнений[1]. Наконец, пресловутые правила в эстетике классицизма, не говоря уже о барокко, играют куда более скромную роль, чем та, которую им обычно приписывают, и к тому же не относятся к числу открытий, сделанных собственно классицистами. Эксплицитно сформулированные правила искусства — черта, отличающая все

[1] К тому же французский классицизм XVII в. представляет собой слишком сложное и неоднозначное явление, чтобы его можно было свести к положениям одного лишь трактата Буало. См. об этом подробнее: *Обломиевский Д.* Французский классицизм. Очерки. М., 1968.

эстетические учения так называемой риторической эпохи, которая в истории западноевропейской словесности длится более двух тысяч лет — с VI—V вв. до н. э. до второй половины XVIII в. н. э. — и характеризуется особым, нормативно-традиционалистским типом художественного сознания[1].

Риторическая эпоха начинается с признания за словом особых, только ему свойственных функций, не связанных с какими-то определенными сферами практической жизни. В риторическую эпоху слово — ораторское или поэтическое — отрывается от повседневной речевой практики, абстрагируется и закрепляется в готовых формах, получающих самоценный статус. Риторическое слово относится ко всякому непосредственному высказыванию, выхваченному из гущи жизни, как общий принцип к частному случаю, и поэтому наделяется более высоким ценностным статусом. Оно воплощает в себе квинтэссенцию традиционной мудрости, сформулированную в готовом виде. «Риторическая культура — это культура готового слова. Суть риторики, по-видимому, и заключается в том, чтобы придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного»[2].

С началом риторической эпохи рождается и литература в современном смысле этого термина. На смену архаической словесности, служившей на ранних стадиях человеческой культуры неотъемлемой частью бытовой практики или религиозного культа, приходит «поэзия» как автономная и самоценная область речевой деятельности, выделяемая на основании абстрактного критерия «художественности». Благодаря особенностям риторического мышления, предпочитающего единое множественному и общее правило — частному случаю, этот критерий превращается в абсолютный принцип, в идеальную норму прекрасного. Эта норма закрепляется в наиболее «художественных» текстах, получающих статус канонических, и параллельно осмысляется в специальных теоретических трактатах — поэтиках. В риторическую эпоху литература немыслима без сознательного отношения к ней со стороны ее творцов. Можно сказать, что литература и литературная теория, поэтический канон и поэтика как особая дисциплина, рождаются одновременно.

Общая особенность всех поэтик риторической эпохи заключается в том, что они апеллируют к авторитетной традиции и носят предписательный характер. В них не только анализируются уже известные «художественные» тексты, но и устанавливаются правила,

---

[1] См. подробнее: Историческая поэтика. М., 1994. С. 15—32.

[2] См. *А.В. Михайлов*. Языки культуры. М., 1997. С. 117—118.

в соответствии с которыми могут быть созданы новые поэтические шедевры, не уступающие традиционным. Так, еще Аристотель в своей «Поэтике» (IV в. до н. э.) разработал философское обоснование художественной нормы своего времени и вывел ряд правил, эту норму описывающих. Впоследствии именно «Поэтика» Аристотеля стала основой и моделью для разработки литературно-критических теорий XVI, XVII и даже XVIII вв.

Однако это не означает, что правила искусства во все времена являются неизменными и не подлежат пересмотру. Напротив, конкретные рекомендации относительно формы поэтических произведений относятся к наиболее подвижной области литературной теории, так как зависят от содержания канона, которое со временем меняется. Подлинной устойчивостью в риторическую эпоху обладает сам принцип нормативности художественного совершенства, на фоне которого правила, описывающие формальные особенности отдельных произведений, созданных и включенных в канон в определенных историко-культурных условиях, носят частный и потому менее обязательный характер.

Процесс формирования канона зависит не только от внутренних закономерностей литературного развития, но также от целого ряда причин внелитературного характера, в частности от изменения ценностного статуса тех исторических эпох, которые в свое время внесли свой вклад в создание канона. Вмешательство подобных экстралитературных факторов, как правило, приводит к существенным изменениям в поэтике. Так, в эпоху раннего Средневековья, на фоне упадка традиционной римской цивилизации и формирования христианского мировоззрения, изменилось отношение к античному литературному наследию. Состав средневекового литературного канона значительно изменился по сравнению с эпохой эллинизма: тексты, когда-то составлявшие его основу, были забыты или отошли на второй план, а на первый выдвинулись произведения неизвестных ранее жанров и направлений. В результате прервалась и античная традиция литературной критики. Хотя отдельные тексты, например «Наука поэзии, или Послание Пизонам» (I в. до н. э.) древнеримского поэта Горация, пережили этот период «темных веков», Средневековье, в общем, не проявляло значительного интереса к теории поэзии.

Во второй раз содержание и характер литературного канона Западной Европы коренным образом изменились с началом эпохи Ренессанса, когда в XIV—XVI вв. представители образованной европейской элиты, прежде всего жители городов-государств Италии, провозгласили разрыв с собственным средневековым прошлым

ради идеалов, заимствованных из греко-римско-иудейской древности. В античных текстах гуманисты искали не только философскую мудрость, но и модели для построения новой культуры, которая была бы не менее блестящей, чем греко-римская, и в то же время вполне современной, чтобы ее можно было усвоить в качестве собственной. Это означало подлинную революцию как в переосмыслении канона средневековой литературы, так и в самосознании литераторов эпохи Ренессанса, хотя сам принцип нормативности, свойственный всей риторической эпохе, при этом не пострадал. Начался бурный процесс формирования нового литературного канона, сопровождаемый столь же бурной кодификацией формальных признаков новой поэтической нормы.

Важной вехой в этом процессе стало знакомство гуманистов с полным текстом «Поэтики» Аристотеля, до того известной в виде отрывочных и несовершенных парафраз, извлеченных из средневековых арабских переводов. В 1498 г. венецианский типограф Альдо Мануцио-старший опубликовал латинский перевод, выполненный Джорджо Валлой с греческого оригинала, а затем в 1508 г. был издан и сам греческий текст «Поэтики». Правда, прошло еще несколько десятилетий, прежде чем значение этого трактата было оценено в полной мере, но уже во второй половине XVI в. он вызывал огромный интерес, о чем свидетельствуют сразу шесть дошедших до нас фундаментальных комментариев к нему[1]. Так что к концу этого столетия Аристотель значительно потеснил Горация, до тех пор в одиночку занимавшего место главного авторитета Античности по вопросам литературной теории.

За те несколько десятилетий, в течение которых были написаны такие выдающиеся трактаты эпохи Ренессанса, как «Объяснение к книге Аристотеля «О поэтическом искусстве» (1548) итальянца Франческо Робортелло (1516—1567), «Поэтика» (опубл. 1561) его соотечественника Юлия Цезаря Скалигера (1484—1558), сочинение еще одного итальянца — Лодовико Кастельветро (1505—1571) под названием «Поэтика Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (1567, опубл. 1570) и «Защита поэзии» (1580, опубл. 1595) англичанина Филипа Сидни

[1] *Робортелло Франческо* (1516—1567). Объяснения к книге Аристотеля «О поэтическом искусстве» (1548); *Маджи В.* и *Ломбарди Б.* Общепонятные объяснения к книге Аристотеля о поэтике (1550); *Веттори П.* Комментарии к первой книге Аристотеля о поэтическом искусстве (1560); *Кастельветро Лодовико* (1505—1571). «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная (1570); *Алессандро Пикколомини*. Примечания к поэтике Аристотеля (1575); *Риккобони А.* Поэтика, содержащая поэтики Аристотеля объяснительную парафразу (1585).

(1554—1586), интеллектуальный багаж европейских гуманитариев обогатился идеями и понятиями, составившими основу литературной теории Нового времени и оказавшими значительное влияние на развитие эстетических учений XVII в.

Прежде всего гуманисты почерпнули у Аристотеля идею подражания (мимесиса) как основы поэтического творчества. До этого вопрос о поэтическом подражании сводился в основном к проблеме выбора стилистического образца. Соответственно нормативные правила, разрабатываемые в средневековых и раннегуманистических поэтиках, касались главным образом стилевых — грамматических, синтаксических и ритмических — особенностей поэтической речи. Такой взгляд опирался на авторитетную традицию, закрепленную, в частности, в горацианской «Науке поэзии» с ее в первую очередь стилевыми классификациями[1]. Лишь после того как гуманисты познакомились с Аристотелем, стилевой принцип утратил свое ведущее значение в области теории. Древнегреческий философ утверждал, что особым образом украшенная речь — не главное в поэтическом искусстве, потому что стихами могут быть написаны не только комедии, трагедии, эпические поэмы или дифирамбы, но и трактаты по медицине или физике. Поэзия, утверждал Аристотель, есть подражание, а «все подражающие подражают лицам действующим», поэтому «сочинитель должен быть сочинителем не столько стихов, сколько сказаний». Подлинно поэтическое начало Аристотель усматривал в способности сочинителя силой воображения создавать выдуманные сюжеты («сказания»), которые при этом отражали бы истинное положение дел в социальном и природном космосе. Поэтому философ призывал поэтов подражать не «речам» своих предшественников, но природе вещей, представленной в понятиях «вероятное», «необходимое» и «общее»:

> ...задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. <...> Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном. Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то [характеру] подобает говорить или делать то-то; это и стремится [показать] поэзия...[2]

---

[1] Еще в начале XVI в. большим успехом пользовалась концепция так называемого «цицеронианства», которую развивал, например, итальянец Пьетро Бембо (1470—1547), утверждавший, что всякий пишущий по-латыни должен ориентироваться при сочинении прозы на стиль Цицерона, а при создании стихов — на Вергилия; для итальянской литературы образцовыми считались стили Петрарки и Боккаччо.

[2] *Аристотель*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 655.

Аристотель, таким образом, противопоставляет поэзию и историю в полном соответствии с законами риторического мышления, которое предпочитает общее частному: поэтическое повествование подражает общему — правдоподобному, описывающему типические черты бесконечного множества частных случаев, тогда как история предлагает лишь череду частных случаев, каждый из которых несовершенен в силу своей индивидуальной обособленности и оторванности от общего. Таким образом, отношение между историей и поэзией у Аристотеля сводится не к различию между правдой и ложью, как было принято думать в Средние века и как считал еще Робортелло, а к противопоставлению двух типов истины — частной и поэтому несовершенной (исторической) и общей и поэтому более возвышенной, совершенной (поэтической).

Далее, благодаря аристотелевской «Поэтике» гуманисты получили разработанное представление о композиционной упорядоченности. Определив, что в поэзии важнее всего подражание событиям[1], Аристотель утверждал, что действие поэтического произведения должно соответствовать принципам единства, законченности и целостности, которые придают ему ясность, а также иметь подобающий объем: «прекрасное состоит в величине и порядке <...>, что лучше в отношении ясности, то прекраснее и по величине»[2]. Отныне именно сюжету произведения — хорошо («по правилам») выстроенному событийному ряду — предстояло служить критерием идеальной поэтической формы, воплощающей норму художественного совершенства.

Кроме того, гуманисты заимствовали у Аристотеля идею о разделении поэзии на роды и жанры, а также готовую модель для описания конкретных жанровых разновидностей. Начался процесс кодификации жанровой системы, охвативший весь корпус наличных литературных произведений XVI в. В первую очередь внимание теоретиков привлекали жанры драматические, в частности трагедия — как потому, что именно учение о трагедии разработано в «Поэтике» Аристотеля подробнее всего, так и потому, что трагедия, в силу строгости своей структуры, относительно небольшого объема и этически значимого содержания, была наиболее удобна

[1] Ср.: «...всякая трагедия включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль. Но самая важная из этих частей — склад событий. В самом деле, трагедия есть подражание не [пассивным] людям, но действию, жизни, счастью, [а счастье и] несчастье состоят в действии».

[2] *Аристотель*. Указ. соч. С. 654.

для анализа. На втором месте по значимости стояли эпические сказания как сюжетно менее структурированные и не столь легко обозримые[1]. Наконец, лирике, как роду литературы по определению бессюжетному, уделялось меньше всего внимания, причем к ней прилагались главным образом прежние, т. е. стилистические, критерии систематизации — чаще всего такие трактаты принимали форму манифестов, утверждавших литературную ценность того или иного народного языка[2].

Вместе с тем в трактатах гуманистов второй половины XVI в. присутствовал целый комплекс идей, не имевших прямого отношения к Аристотелю и составлявших специфическую особенность эпохи Ренессанса.

Если Аристотель в своем трактате называл поэзию занятием естественным, проистекающим из человеческой способности к подражанию и тяге к удовольствию, которое это подражание доставляет, то теоретики XVI в., в соответствии с духом ренессансного гуманизма, подчеркивали важную роль поэзии в деле построения человеческой культуры. Причем роль эта была многоплановой: поэзия мыслилась как источник практических знаний, способных облегчить повседневную жизнь людей, как собрание назидательных примеров, необходимых для улучшения общественной нравственности, а также как важное средство для воспитания самих поэтов. В какой-то мере гуманисты не были в этой области первооткрывателями. Так, еще Гораций в своей «Науке поэзии» разрабатывал функциональный подход к изучению поэтического творчества:

> Или стремится поэт к услаждению, или же к пользе,
> Или надеется сразу достичь и того и другого.
> <...>
> Всех соберет голоса, кто смешает приятное с пользой,
> И услаждая людей, и на истинный путь наставляя[3].

Но гуманисты, хотя и заимствовали у Горация принцип «развлекая, поучай», к вопросу об отношениях поэта с аудиторией остались, в общем, равнодушны. Куда больше их интересовало то, ка-

---

[1] В этой области выделялся теоретический опыт прославленного итальянского поэта Торквато Тассо (1544—1595), создавшего две редакции своей поэтики: «Рассуждения о поэтическом искусстве» (ок. 1564, опубл. 1587) и «Рассуждения о героической поэме» (1594).

[2] Например, трактат французского поэта-гуманиста Жоашена Дю Белле (ок. 1522—1560) под названием «Защита и прославление французского языка» (1549).

[3] *Гораций.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 391—392.

ким образом поэзия помогает воспитанию самого поэта. Поэтому они обращались к другому месту из поэтики Горация, в котором автор рассуждал о том, что важнее для поэта — врожденный талант («природа») или приобретенный в трудах и упражнениях навык («искусство»):

> Что придает стихам красоту: талант иль наука?
> Вечный вопрос! А по мне, ни старанье без божьего дара,
> Ни дарованье без школы хорошей плодов не приносит:
> Друг за друга держась, всегда и во всем они вместе[1].

Однако теоретики XVI в., не вступая в открытый спор с Горацием, «искусство» все же ценили выше, поскольку оно, в отличие от таланта, достигалось за счет волевого усилия поэта, направленного на самовоспитание. Поэзия в глазах гуманистов служила школой разума, вела человека к той степени совершенства, которую он, как скрытую возможность, хранит в своей душе[2]. Нормативный характер ренессансных поэтик сказывался, помимо прочего, и в том, что они утверждали высшую норму человеческого бытия, предписывая, каким надлежит быть идеальному поэту. Именно здесь лежал основной узел философско-эстетической проблематики эпохи Ренессанса — через рассуждения о задачах и возможностях поэзии гуманисты ставили вопрос об идеале совершенства, доступном человеку. Но именно здесь наметился перелом, отделивший XVI в. от следующего столетия.

Подобно тому как всплеск интереса к литературной теории в эпоху Ренессанса был связан с глубокой перестройкой ценностных ориентиров всей западноевропейской культуры XIV—XVI вв., литературная теория XVII в. развивалась под знаком кризиса идей гуманизма, который стал заметно ощутим уже в 1590-е годы, на фоне смены историко-культурной парадигмы. Особое положение XVII в. заключается в том, что это столетие попадает в своеобразные «ножницы» между завершением риторической эпохи и началом того глубинного сдвига в культуре Западной Европы, который ознаменовал собой конец Средневековья и наступление Нового времени. В этот период прежняя мифопоэтическая картина мира, слу-

---

[1] *Гораций.* Указ. соч. С. 393.

[2] В эпоху Ренессанса «природная» составляющая человека, разумеется, не мыслилась как нечто негативное и мешающее его свободному развитию. Конечной целью самовозделывания, которому посвящали себя гуманисты, как раз и было гармоничное сочетание «природных» и «культурных» начал в человеке. Однако, нисколько не умаляя природные задатки, гуманисты указывали, что для их развития необходимо созидающее волевое усилие, проистекающее из духовных устремлений, и в первую очередь ценили именно его.

жившая на протяжении более тысячи лет залогом и доказательством эстетического совершенства сотворенной Богом Вселенной, стала расшатываться и сменяться в умах современников другой — рационально-механистической, естественно-научной. «Великая цепь бытия», отражавшая свойственные средневековому сознанию представления об иерархическом и символическом устройстве космоса, постепенно распадалась, уступая место хронологически и пространственно однородной и символически нейтральной картине действительности, сотканной из атомов, перемешанных в случайном и, на первый взгляд, хаотичном порядке.

На этом фоне все виды духовной деятельности человека претерпевали существенную перестройку, направленную на преодоление обнаруживающихся противоречий и болезненных парадоксов. В частности, это сказалось на понимании места и роли поэзии среди других видов человеческой деятельности. С утратой веры в возможность безграничного роста физических, интеллектуальных и духовных способностей человека, призванных обеспечить гармоничное сосуществование природных и социальных порядков, поэзия перестала осмысляться в качестве одного из средств самовоспитания, высвобождающих творческую активность личности. В формирующемся мировоззрении Нового времени человек на первых порах вообще не занимал центрального места, будучи отодвинут на периферию культурного сознания другими явлениями, прежде всего грандиозной картиной мирового целого. Перед литературной теорией XVII в. встала новая задача: переориентировать художников с человека на мир, заменив интенции самовоспитания на стремление к познанию нравственных и физических законов бытия.

Одновременно, в связи с развитием рациональных методов мышления, среди представителей образованных кругов XVII в. — «литераторов», как они себя называли, — усилились тенденции к критическому переосмыслению духовного наследия прошлых веков. Соответственно в XVII в., по сравнению с эпохой Ренессанса, изменилось и отношение к античной традиции. Для гуманистов античная культура была ценна сама по себе, так как служила образцом для построения культуры собственной, современной и национальной; ученичество здесь было неотделимо от смелого новаторства, о чем свидетельствует опыт уже, например, Петрарки, видевшего себя не только скромным учеником, но и достойным собеседником Цицерона[1]. А перед художниками XVII в. задача построения национальных литератур стояла уже не так остро (за исключением лите-

[1] См. подробнее: *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 32—40.

ратур «молодых» — например, нидерландской, отчасти немецкой). Кроме того, «литераторы» XVII в. не нуждались в древних авторах до такой степени, как гуманисты, еще и потому, что уже могли опираться не на традицию, а на более прочную основу — рациональную, познаваемую природу всего сущего, на фоне которой античная литература выглядела частной деталью в соотнесении с общим принципом. Конечно, и для классицистов древние могли служить образцом, но не потому, что XVII в. так же нуждался в образцах для подражания, как и XVI в., а потому, что в сочинениях древних можно было обнаружить скрытое присутствие общих рационалистических принципов, которые были важнее Аристотеля и Горация, важнее любого автора, жившего в истории. Авторитет разума, причем не индивидуального, а коллективного Разума, объединяющего человечество и природу с божественным замыслом творения, ставился в XVII в. неизмеримо выше авторитета Античности.

Подобный подход, порывавший с традиционным для эпохи Ренессанса отношением к поэзии, в то же время оставался в рамках традиции риторической эпохи, потому что сохранял главное — понятие поэтического канона. Благодаря этому, например, многие эстетические вопросы в XVII в. по-прежнему решались так же, как и в древности. Так, Аристотель, рассуждая в своей «Поэтике» о том, почему одни произведения греческих поэтов следует предпочесть другим, опирался на эмпирические наблюдения и на свойственные античной эпохе представления о гармоничной соразмерности обожествленного космоса[1]. Поэтому норма художественно прекрасного подразумевалась в его трактате имплицитно: древнегреческий философ не пытался определить, что такое поэтическая красота, а в соответствии с духом своего учения ставил вопрос о целях поэзии и о методе их достижения. Подобный подход к эстетическим вопросам отличает всю риторическую эпоху, для которой сущность прекрасного, в общем, не относится к числу по-настоящему актуальных проблем — впервые вопрос о том, что такое красота сама по себе, был поставлен лишь в конце XVIII в., когда появился сам термин «эстетика» (а вслед за ним и соответствующая научная дисциплина). Поэтому теоретики XVII в. мыслили красоту традиционно, в качестве одного из атрибутов высшего начала, неотделимого от двух других — добра и истины, и не посягали на понимание того, что такое эстетическое совершенство, — подобный вопрос для них

[1] См. об этом подробнее: *Аверинцев С.С.* Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья // Античность и Византия. М.: Наука, 1975. С. 266 и след.

был бы равносилен недоступному для слабого человеческого ума вопросу о сущности Бога. Свою задачу авторы эстетических учений XVII в. видели главным образом в том, чтобы скорректировать сложившийся к концу эпохи Ренессанса литературный канон и одновременно внести поправки в осмысляющую его теорию на основе новых гносеологических принципов.

Одним из ранних примеров нового подхода к литературной теории может служить едва ли не первый художественный манифест XVII в. — трактат в стихах «Новое руководство к сочинению комедий», написанный испанцем **Лопе де Вегой** (1562—1635) в 1609 г. Трактат Лопе по форме представляет собой ответ ученым критикам, которые упрекали его за пренебрежение правилами драматического искусства, вычитанными из сочинений Горация, Аристотеля и их толкователей-гуманистов. Эрудиции своих оппонентов, почерпнутой из книг, Лопе противопоставляет опыт драматурга, чьи пьесы (числом «четыреста и восемьдесят три с той, что на днях закончил») пользуются заслуженным успехом у публики. Признавая, что современные испанские комедии действительно далеки от канона, установленного древними, Лопе объясняет это причинами сугубо прагматическими — погоней за сиюминутным сценическим успехом:

И я к своим привычкам обращаюсь:
На шесть ключей законы запираю,
Бросаю прочь Теренция и Плавта,
Чтоб не слыхать укоров их (ведь часто
Из книг немых несется голос правды),
И так пишу, как сочинять в обычай
Ввели искатели рукоплесканий.
Народ им платит; стоит ли стараться
Рабом законов строгих оставаться?[1]

Однако это не более чем поза — с ее помощью Лопе де Вега маскирует свою настоящую цель: вступить в спор не с нынешними сторонниками «правильного» искусства, а с самими правилами, выведенными давно и в других условиях, не отвечающими современным сценическим требованиям и новому представлению о драматизме человеческого бытия. Причем Лопе готов нарушить правила не потому, что он с ними не знаком. Напротив, в «Новом руководстве» подробно трактуется история жанра комедии — в этом разделе своего сочинения Лопе де Вега демонстрирует не меньшую эрудицию, чем его критики. Но в отличие от них он не считает, буд-

[1] История эстетики: В 5 т. М., 1964. Т. 2. С. 684—685.

то древние, верно указав цель комедии, могли предусмотреть все необходимое, что может понадобиться драматургу иной эпохи для достижения этой цели в других условиях.

Впрочем, это не значит, что Лопе выступает против всяких правил вообще. Автор «Нового руководства» совсем не намерен идти на поводу у необразованной публики, вкус которой зачастую оставляет желать лучшего. Он отрицает лишь попытки придать определенному, исторически сложившемуся своду правил универсальный, вневременный характер. В позитивной части «Нового руководства» Лопе, оставаясь человеком риторической эпохи, просто меняет один набор правил на другой, ни на шаг не отступая от самой идеи нормативности. При этом он входит во все детали, имеющие отношение к ремеслу драматурга: советует, каким должен быть сюжет комедии, упоминает о поэтических жанрах, к которым должен прибегать автор в той или иной ситуации, дает характеристику основных типов персонажей, выводимых на сцену, даже указывает, каким объемом следует ограничиться драматургу, чтобы зрители не потеряли интереса к его произведению.

Таким образом, «Новое руководство к сочинению комедий» решает задачу, волновавшую всех авторов XVII в.: в этом трактате определяется отношение нового века к прежним художественным и теоретическим образцам, служившим гуманистам и авторам эпохи Ренессанса моделью для построения собственной культуры и литературы. В своем споре с Аристотелем (которого Лопе несколько раз упоминает на страницах «Нового руководства») испанский драматург показывает себя решительным сторонником «прогресса в искусстве», делая первый шаг к так называемому спору о древних и новых, который в полную силу развернется в конце столетия и в результате приведет к появлению эстетики следующего, XVIII в.

Переходным характером отличается также трактат немецкого поэта **Мартина Опица** (1597—1639) под названием «Книга о немецкой поэзии» (1624). В современной критике этот труд принято считать манифестом немецкого классицизма. Действительно, в качестве нормативного собрания правил стихосложения трактат Опица просуществовал в немецкой литературе на протяжении всего XVII в. «Книга о немецкой поэзии» совмещает в себе сразу несколько функций: это не только теоретическое сочинение, но и учебник поэтического мастерства, а также апология поэзии (наподобие «Защиты поэзии» Филипа Сидни).

По мнению Опица, поэзия является источником всякой земной мудрости, в том числе вполне практической, связанной с повседневными заботами о пропитании человека — она «содержит в

себе все остальные искусства и науки». Именно древние поэты, считает Опиц, научили первых людей всем навыкам и ремеслам. Утверждая высокий престиж поэзии и защищая ее от хулителей, Опиц демонстрирует блестящее знание античной литературы и знакомство с работами теоретиков эпохи Ренессанса, в частности со Скалигером, который тоже указывал на причастность поэзии к зарождению и развитию человеческой цивилизации. Знако́м Опиц (опять же через Скалигера) и с учением Аристотеля о сущности поэтического ремесла, которое состоит в «изобретении» и «расположении» предметов. Его «Книга о немецкой поэзии» включает в себя также перечень поэтических жанров с указаниями, какой порядок «изобретения» необходим для каждого из них.

В то же время многими своими чертами трактат Опица связан с более ранним этапом развития европейских национальных литератур, когда они еще только утверждали свою самостоятельность, в том числе и языковую, на фоне литератур «образцовых» — древнегреческой и древнеримской. Зависимость Опица от Скалигера заходит настолько далеко, что немецкий поэт вслед за итальянским теоретиком определяет поэзию не через «изобретение» и «расположение» вещей, а через такой необязательный, с точки зрения Аристотеля и гуманистов второй половины XVI в., признак, как стих: «Самое малое, что следует искать в поэте, это умение подчинять слова и слоги определенным законам и писать стихи». Так как немецкая критическая мысль еще не освоила этот этап становления национальной литературы, Опицу приходится наверстывать упущенное. В типично ренессансном духе Опиц призывает сочинять национальную поэзию по образцу античной:

> ...я считаю бесполезным тру́дом, если тот, кто захочет заняться нашей немецкой поэзией, будучи поэтом от природы, не понаторее́т как следует в греческих и латинских книгах и не научится из них правильным приемам, а также не усвоит все правила, которые относятся к поэзии...[1]

Примечательно при этом, что латинские и греческие авторы служат Опицу образцом не только в жанровом отношении, но и в языковом: на примерах из древних поэтов он объясняет правила немецкого поэтического языка и стихосложения. Очень многое он также заимствует у французов, прежде всего у Пьера Ронсара, который первым, по мнению Опица, «не так давно» «начал писать стихи на своем родном языке». Характерен подбор поэтических ци-

[1] Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 453.

тат и отрывков, которыми Опиц снабжает и иллюстрирует свой трактат. Немецкая поэзия здесь практически представлена стихами одного Опица, за что он особо просит прощения у своих читателей: «...мне <...> стыдно при отсутствии других немецких примеров пользоваться моими собственными, ведь я хорошо сознаю ограниченность своих способностей»[1]. Стихи иностранных авторов, в том числе и античных, Опиц цитирует не только в оригинале, но и в своих собственных переводах — вообще переводная литература в это время становится для немецкой поэзии важным источником языкового и жанрового развития.

Другим примером поэтики переходного типа может служить сочинение английского поэта, драматурга и теоретика литературы **Бена Джонсона** (1572—1637) под названием «Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразие отношения автора к своему времени» (опубл. 1642). Будучи человеком критического ума и прославившись среди современников в качестве строгого судьи литературных произведений, Джонсон всегда стремился найти в анализируемом тексте отпечаток личности его создателя, предпочитая рассуждать не об особенностях поэтической формы, а о достоинствах человеческой природы. В отличие от классицистов более позднего времени английский поэт в своем анализе оперировал не столько мысленной моделью идеального произведения, сколько образом идеального поэта.

Хотя «Заметки и наблюдения» Бена Джонсона не представляют собой законченного эстетического трактата, их отрывочность не хаотична, и в композиции этого собрания разрозненных записей прослеживается определенная логика. Основная тема сочинения — воспитание совершенного поэта — разбирается автором последовательно, с точки зрения приближения к идеалу. Начинает Джонсон с критического обзора книг, составляющих круг чтения образованного англичанина, давая при этом понять, что подлинное совершенство никем из известных ему авторов еще не достигнуто. Затем он переходит к вопросу о том, какими чертами должен обладать поэт, способный возвысить современную литературу. Автор «Заметок и наблюдений» в типично ренессансном духе перечисляет те качества человеческой природы, врожденные и приобретенные, которые облагораживают их носителя и позволяют ему претендовать на способность к интеллектуальному и духовному саморазвитию. Лишь после этого Джонсон разворачивает перед читателем

[1] Литературные манифесты. М., 1980. С. 454.

программу образования, которую должен освоить будущий идеальный поэт, — в нее входит изучение правил грамматики, стилистики и, наконец, основ поэтического мастерства.

В своих рассуждениях о сущности поэзии и о том, каким должен быть настоящий поэт, Джонсон демонстрирует верность традициям гуманистической критики, во многом опираясь на положения «Поэтики» Аристотеля и его комментаторов второй половины XVI в. Однако при этом Джонсон специально оговаривал свое право на независимое мнение:

> При всей наблюдательности древних мы обладаем собственным жизненным опытом, для которого, если он правильно будет использоваться и применяться, мы имеем и более совершенные способы выражения. Это правда, что древние распахнули двери и проложили путь, лежащий перед нами, но лишь как проводники, а не предводители[1].

Поэтому Бен Джонсон, назвав Аристотеля «первым критиком, не сделавшим серьезных ошибок», подчеркивал, что превосходство древнегреческого философа над всеми прочими объясняется исключительно его приверженностью методам рационального познания:

> ...то, что самые талантливые, трудолюбивые и удачливые смогли инстинктивно воспринять от самой природы или благодаря упражнениям, мудрый и образованный Аристотель сумел обобщить и ввести в искусство. Ибо он умел понимать причины явлений, и то, что другим доставалось по традиции или случайно, он добывал силою разума[2].

Лишь в последних разделах своих «Заметок и наблюдений» Джонсон, подчиняясь логике нарождающегося классицима XVII в., переключает внимание с поэта на произведение и описывает «искусство» не только как творческую способность человеческого разума, но и как выражение композиционного совершенства идеальной формы. Так, рассуждая о частях драматического произведения, Джонсон сравнивает его с каркасом здания, элементы которого должны находиться в строгом логическом соответствии друг с другом, чтобы постройка вышла совершенной.

Более резким разрывом с предшествующей традицией отличались поэтики барочного направления. Барочная поэзия, как и по-

---

[1] Литературные манифесты. С. 174.

[2] Там же. С. 196.

эзия эпохи Ренессанса, продолжала играть важную культуросозидающую роль, которая была направлена, однако, не на воспитание самого поэта, а на изучение и моделирование мира. Поэзия барокко призвана подражать не столько действиям людей (и поэтому теоретики барокко практически ничего не пишут о сюжетах), сколько творческим усилиям Бога, который творит действительность в виде многообразной картины гармоничных соответствий, связывающих различные вещи мира. Теоретики искусства барокко осмысляли норму эстетического совершенства не в виде стройного композиционного единства, как в классицизме, а в виде изящного соответствия словесной формы и действительного положения вещей в мире, которое эта форма описывает остроумным, т. е. непрямым, образом. Барочное искусство призвано развернуть сложное устройство Вселенной, свернутое, словно роза в бутоне, в «понятии», выразимом с помощью метафоры или эмблемы. Поэтому теория барокко концентрируется на узловых моментах перехода от сущности к слову и обратно: мир превращается в книгу, подобную книге эмблем (широко распространенному жанру XVII в.), а поэт выступает сначала как читатель, а затем — как составитель этой книги. По сути теория искусства барокко стирает принципиальное для классицизма различие между поэтом и слушателем — и тот и другой в равной мере внимают гармонии Вселенной, чтобы через метафоры и соответствия постичь эстетический замысел Бога, как в данной цитате из «Священных проповедей» итальянского поэта Джамбаттисты Марино (1569—1625):

> После того как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку вселенной, он распределил партии, и каждому назначил ему соответствующую: там, где он взял наивысшую ноту, ангел пел контральтом, человек — тенором, а множество зверей — басом. Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направление природных законов, а слова хвалили творца. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы и ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые — муравьям. <...> Разве партитура не наш мир, исполненный, как уже было сказано, музыкальными соразмерностями?[1]

Особое качество ума, позволяющее человеку постичь этот замысел и делающее его художником, было названо теоретиками барокко «остроумием», «остромыслием», «быстрым разумом». Определению

[1] История эстетики. Т. 5. С. 622.

этого понятия посвящен трактат под названием «Остроумие, или Искусство ума» (1642), созданный видным теоретиком барокко, испанским писателем **Бальтасаром Грасианом** (1601—1658).

Трактат Грасиана написан «темным» языком; автор «Искусства ума» самим строем своего произведения пытается дать читателю представление о труднодоступной сути своего предмета. Осложняет его задачу то, что остроумие ускользает от точных определений: «Это одно из тех явлений, которое более известно вообще, но которое трудно определить точно. Оно позволяет воспринимать себя, но не определить», — пишет он. Поэтому Грасиан чаще прибегает к метафорам, чем к терминам. Все же испанский теоретик пытается дать и точную формулировку. Основой и источником остроумия Грасиан называет искусство, которое не сводится ни к подражанию, ни к простому умозаключению. Для того чтобы пояснить, благодаря чему возникает это искусство, он пользуется термином «понятие», которое, по его словам, играет для ума «ту же роль, которую играет для глаза красота, для слуха — гармония». Понятие для Грасиана — не отвлеченная идея, хотя оно и восходит к качествам «рассудка». Это особый, творческий в своей основе акт, который устанавливает соответствие между тем, что́ описывает понятие, и собственно средствами описания: они должны сочетаться гармонически, быть созвучными, подчиняться закону красоты. Грасиан не мыслит «понятия» без красоты:

> В отличие от рассудка ум не довольствуется одной только истиной, он требует еще красоты. Малосовершенной была бы архитектура, если бы сооружение было только прочным, необходимо, чтобы оно было красивым[1].

Для шлифовки «быстрого ума» Грасиан рекомендует поэту тренироваться в постижении низших качеств познаваемых предметов: диалектика может научить свободно обращаться с идеями, а риторика — составлять изящные фигуры речи. Так возникает мастерство, порождающее, в соединении с чувством прекрасного, понятие, которое есть «блéстящее согласование, гармоничное соотношение познаваемых явлений, выраженное в акте восприятия»[2]. При наличии этих качеств возникает «объективная тонкость», «само созвучие», «мастерски выраженное взаимодействие», которые дают изящное представление о действительности, точнее, моделируют

---

[1] История эстетики. Т. 5. С. 699.

[2] Там же.

суть многообразных соответствий, составляющих идеальный характер действительности.

К поискам ответа на вопрос, что такое остроумие, обращается также итальянец **Эммануэле Тезауро** (1592—1675) в своем трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1655). Подлинно остроумный человек, считает он, должен быть наделен такими качествами, как «прозорливость» и «многосторонность». Прозорливость позволяет художнику анализировать свойства вещей мира, классифицируя их в соответствии с общими категориями: субстанцией, материей, формой, качеством, причиной, целью и т. д. «Эти свойства в любом предмете находятся как бы свернутыми в клубок и затаенными»[1], — пишет он. Многосторонность, в свою очередь, «быстро схватывает эти сущности, их отношения между собой и к самому предмету; она их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, распознает одно по намекам другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого, уподобляясь фокуснику в его искусстве»[2]. «Обладающий этим умением столь искусен, что может распознать и сочетать самые отдаленные сущности»[3], — считает Тезауро.

Тем самым итальянский теоретик подчеркивает значимость рационального начала, присущего искусству барокко. Истинный художник, наделенный остроумием, способен раскрыть замысел божий через обнаружение всевозможных связей и соответствий, которыми исполнена Вселенная. Фантазии художника не хаотичны, а воображение его не столько творит, сколько исследует. Словесная игра соприкасается с тайной мира. Полностью постичь многообразие этих метаморфоз и единым взором охватить все обилие возможных метафор дано лишь идеальному художнику — Богу, но все же благодаря остроумию ограниченный человек способен приобщиться к частице этого грандиозного замысла:

> Не без основания быстрые разумом люди названы божественными. Подобно богу, они из несуществующего порождают существующее. <...> Поэтому некоторые из философов древности называли остроумный замысел частицею божественного разума, другие же — даром, ниспосланным богом тем, кого он возлюбил более других[4].

---

[1] История эстетики. Т. 5. С. 626.

[2] Там же. С. 625.

[3] Там же. С. 625—626.

[4] Там же. С. 626.

Тезауро также опровергает мнение о том, что истинное остроумие — порождение природы, а не искусства. Итальянский теоретик развивает идеи своих предшественников-гуманистов и настаивает на том, что остроумие можно обрести путем усердных занятий. При этом Тезауро опирается на авторитет Аристотеля, заслугу которого он, как и Бен Джонсон, видит в том, что древнегреческий философ первым указал метод, позволяющий понять и выразить в слове причины самых скрытых и неочевидных явлений. Однако Тезауро, желая познать природу остроумия, обращается не к «Поэтике» Аристотеля, а к его «Риторике», называя изложенный в ней метод анализа ораторской речи «яснейшей Подзорной Трубой для рассмотрения всех совершенств и всех недостатков Красноречия»[1]. В соответствии с нормативным характером своей эпохи Тезауро составляет руководство, описывающее общую методику и различные способы проявления остроумия, как это видно, например, в одной из его поздних работ под названием «Моральная философия» (1670):

> Для того чтобы проявить Остроумие, следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, то есть новым и нежданным способом. Подобное выражение присуще поэтическим замыслам; они не истинны, однако подражают истине[2].

Таким образом, Тезауро возвращается к поставленной Аристотелем проблеме поэтического подражания, решая ее, подобно прочим теоретикам своего времени, в типично риторическом духе: поэтическое произведение призвано моделировать истинную суть мироустройства, отвлекая ее от частных деталей и конкретных различий. Только, в отличие от классицистов, теоретики барокко видят эстетическое совершенство произведения не в стройности композиции, а в оригинальности и остроумии метафорического уподобления. Барокко стремится усмирить хаос действительности не путем наложения меры и проведения границ, а путем перечисления, каталогизации всех возможных вариантов развертывания и сочетания скрытых потенций Вселенной. Так, Тезауро на простом примере демонстрирует, каким многообразным образом можно выразить простое понятие «звезды». Дав ученое определение: «звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которые, отражая лучи солнца, становятся светящими-

[1] История эстетики. С. 625.

[2] Там же. С. 628.

ся»[1], Тезауро разворачивает перед читателем все богатство иносказаний: «священные лампады вечного храма божия»[2], «драгоценные уборы небесного павильона»[3], «блестящие цветы садов блаженных»[4], «глаза небесного Аргуса, всю ночь следящие за смертными»[5], «печальные лики пылающей огнями траурной капеллы на погребении солнца»[6] и пр. Каждое из этих уподоблений, по мнению Тезауро, имеет собственный оттенок: серьезный, прекрасный, радостный, ученый, скорбный и т. д., — для каждого из которых в мире найдется свое место и свое время..

Искусство классицизма также стремится к познанию божественного замысла и сотворенной им Вселенной, только классицизм открывает не динамичное многообразие бытия, а его статичную структуру, рациональные законы существования мира. Классицизм апеллирует не к «быстрому разуму», а к способности логического анализа, к рассудочности поэта и слушателя. Поэтому основные вопросы эстетической теории XVII в.: о функциональном назначении поэзии, о сущности поэтического подражания и о формальном характере эстетического совершенства — в искусстве классицизма решаются, исходя из этических требований, которые предъявляет человеческому разуму рациональное — т.е. божественное — строение Вселенной. Поэзия в XVII в. приобретает не свойственную ей ранее утилитарную функцию: служить школой добродетели, соизмерять порывы человеческих страстей с картиной нравственной гармонии Вселенной. Воспитание аудитории начинает явственно превалировать над самовоспитанием поэта, о котором в свое время заботились гуманисты. В результате меняется сам характер теоретических сочинений XVII в. Если в течение предыдущего столетия литературная критика оставалась по преимуществу делом знатоков, а наиболее излюбленным жанром их сочинений были ученый комментарий или пространный трактат, то в эпоху Корнеля, Мольера и Драйдена рассуждения об искусстве стали достоянием широкой публики и проникли, помимо традиционных трактатов, в самые различные жанры словесности: памфлеты, эссе, предисловия, посвящения, послания, письма и т. д. Общественная роль литературной критики резко возросла — критика стала не менее злободневной, чем те художественные произведения, на которые она была направлена.

---

[1] История эстетики. С. 629.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 630.

[6] Там же.

Об этих переменах свидетельствует, например, один из ранних трактатов члена Французской академии **Жана Шаплена** (1595—1674). Этот трактат носит название «Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений» (1630) и написан в форме ответного письма Шаплена на письмо поэта Антуана Годо, в котором тот выражал сомнения по поводу правомерности указанного правила[1]. Доказывая, что сюжет драматического действия должен вмещать только такие события, которые могут произойти в течение суток, Шаплен исходит из непреложной, по его мнению, аксиомы:

> ...основная цель всякого сценического представления — волновать зрителя силой и наглядностью, с которой различные страсти изображены на сцене, и посредством этого очищать душу его от дурных привычек, которые могли бы привести его к тем же несчастьям, что и эти страсти[2].

Так Шаплен по-новому переосмысляет старую формулу Горация «развлекая, поучай». Есть, полагает он, два вида удовольствия: мнимое и подлинное, доставляемое «порядком и правдоподобием». Если первое — удел низких и извращенных душ, то второе напрямую связано с пользой, так как способствует совершенствованию человека, внимающего драматическому произведению. Только этот, второй вид удовольствия Шаплен называет подлинной целью поэта.

Подобный взгляд приводит автора «Обоснования» к оригинальной трактовке таких понятий, как «правдоподобие» и «подражание». С одной стороны, Шаплен возвращается к старому, «доаристотелевскому»[3] представлению о том, что поэзия — это ложь, так как она имеет дело с воображаемыми событиями, которые никогда не происходили в действительности. Следуя этой логике, Шаплен трактует «правдоподобное» как искусную ложь, которая убедительно притворяется правдой. С другой стороны, поэзия имеет прямое отношение к правде — только не правде факта, а правде нравственного урока. Поэт, считает Шаплен, обманывает свою аудиторию с благой целью, чтобы дать ей наставление в добродетели. Однако эффективность этого урока, преподающего нравственные истины, парадоксальным образом зависит от того, насколько поэту удастся обман:

---

[1] Письмо Годо, однако, не сохранилось. Как полагают исследователи, не исключено, что его не было вовсе — в соответствии с духом времени Шаплен придал своему трактату вид полемики между двумя частными лицами.

[2] Литературные манифесты. С. 268.

[3] Т.е. такому, которое бытовало в эпоху Средневековья и раннего Ренессанса, до знакомства европейских гуманистов с «Поэтикой» Аристотеля (см. выше).

...хотя и справедливо положение, что изображенное на сцене выдумка, тем не менее зритель *должен* смотреть на него как на вещь пусть и вымышленную, но соответствующую действительности; если же он не посчитает его таковым во всяком случае на протяжении спектакля и не будет сопереживать с актерами, то не обретет заложенное в поэзии благо, одаривать которым — основная ее задача[1].

Таким образом, Шаплен понимает поэтическое подражание несколько иначе, чем Аристотель. Если древнегреческий философ видел ценность подражания в том, что оно воспроизводит наиболее общие и вероятные события, которые могут приключиться с людьми, то Шаплена интересует подражание только такому ходу событий, которое основывается на торжестве нравственных принципов. Поэзия Аристотеля призвана отображать реальность, тогда как поэзия Шаплена должна преображать ее. Следовательно, подражание французский критик понимает как искусное моделирование идеальной реальности (или «совершенной природы», как называли ее классицисты): поэт подражает не наиболее вероятному (как вообще нечто подобное происходит в жизни), а наиболее желательному (как нечто подобное должно происходить) ходу вещей.

Для того чтобы зритель не почувствовал обмана и принял правдоподобное подражание нравственной правде за правду жизненного факта, драма должна обладать убедительностью лично пережитого опыта. При малейшем нарушении этой иллюзии правдоподобие потеряет свою силу — «глаза усомнятся» в достоверности происходящего, и зритель будет вправе считать, что заложенный в пьесу нравственный урок к нему лично никакого отношения не имеет. Поэтому поэт должен «лишить зрителя любой возможности размышлять над степенью правдоподобия увиденного и усомниться в его реальности»[2]. Поэзия, согласно взглядам Шаплена, должна воздействовать на иррациональном уровне, больше апеллируя к сфере эмоций, чем к способности скептического суждения, с тем чтобы подвигнуть зрителей к действию — к нравственному поступку. Конечно, это сугубо риторическая ситуация, в которой слово используется утилитарно — для манипулирования сознанием слушателей. Поэзия становится приятной оболочкой, вместе с которой аудитория должна усвоить моральную истину, достаточно горькую и суровую в «чистом», неприукрашенном виде. В конечном счете, речь идет об обмане с благородными целями, при котором заботу о

[1] Литературные манифесты. С. 269.

[2] Там же. С. 266.

пользе зрителя целиком и полностью берет на себя драматург. Цена доверия, с каким зритель внимает ходу пьесы, в такой ситуации оказывается очень высока. Для того-то и нужно, считает Шаплен, соблюдать правило «трех единств»: места, времени и действия, — которые призваны оградить зрителя от чересчур неправдоподобных сюжетных ходов, чтобы он «присутствовал при действии театральном как при подлинном»[1]. Правило «трех единств», таким образом, должно помочь драматургу создать и сохранить необходимую для его целей иллюзию.

Вопрос о границах правдоподобия обсуждался Шапленом и в ходе так называемого спора о «Сиде»[2], когда он выступил одним из главных авторов «Мнения Французской академии по поводу трагикомедии «Сид» (1637). Важный упрек, который академики во главе с Шапленом выдвигали против этой пьесы Корнеля, заключался в том, что ее сюжет показался им неправдоподобным. Классифицируя различные виды правдоподобия, Шаплен приходит к выводу, что сюжет «Сида» составляют события, которые, хотя и произошли когда-то в действительности, не способны дать зрителям нравственный урок и, следовательно, должны быть причислены к числу не правдоподобных, а «просто возможных». От имени членов Французской академии Шаплен даже советует Корнелю или, не считаясь с историей, изменить ход событий, или вообще не браться за разработку подобных «непоэтических» сюжетов.

Больше всего нареканий у академиков вызвал образ Химены, которая, посчитали они, отступает от принципов благонравия, когда не находит в себе сил отказаться от любви к убийце своего отца. По мнению Шаплена, в хорошо составленном сюжете характер должен подчиняться событиям, а не наоборот, — в полном соответствии со словами Аристотеля из «Поэтики»: «всякая трагедия включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль. Но самая важная из этих частей — склад событий»[3]. Характеры драматических персонажей, полагает французский критик, должны наделяться заранее известными чертами и сводиться к тому или иному человеческому типу (например, типу добродетельной девушки); трагический конфликт должен проистекать из «переплетения» внешних обстоятельств сюжета, развязка всегда должна являть собой пример торжества добродетели и наказания пороков. Новаторство Корнеля, провозгласившего, что трагический конфликт может воз-

---

[1] Литературные манифесты. С. 266.

[2] Подробнее об этом см. там же. С. 558—559.

[3] *Аристотель*. Указ. соч. С. 652.

никнуть не только на жизненном поприще героя, но и в самой его душе, Шаплену и стоявшим за ним академикам осталось непонятно.

Между тем **Пьер Корнель** (1606—1684), создавая «Сида» и другие свои пьесы, не отменял, а переосмыслял положения классицистической теории искусства. Своеобразным эстетическим манифестом французского драматурга стали написанные им предисловия к трехтомному собранию его сочинений, вышедшему в 1660 г.: «Рассуждения о полезности и частях драматического произведения», «Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» и «Рассуждения о трех единствах — действия, времени и места».

В первом из этих «Рассуждений» спор о «Сиде» упоминается лишь мимоходом, но во многом этот трактат направлен против авторов «Мнения Французской академии» и их сторонников. При этом Корнель занимает характерную для XVII в. теоретическую позицию: он опирается на труды античных классиков, но не следует им слепо, а берется их переосмыслить, исходя из собственного опыта драматурга, чьи пьесы на протяжении десятилетий пользуются неизменным успехом у зрителей: «На нашу беду, Аристотель и Гораций писали столь туманно, что нуждаются в толкователях. Те же, кто до сих пор брали на себя этот труд, выступали как грамматики и философы, <...> Я осмелюсь кое-что сказать, опираясь на многие десятилетия работы для сцены...»[1] Как и Лопе де Вега за пятьдесят лет до него, Корнель вовсе не намерен отказываться от законов искусства; свою задачу он видит в том, чтобы, оставаясь верным принципу нормативности, переосмыслить саму норму: «Неизменно остается то, что есть законы, поскольку существует искусство, но не являются неизменными сами законы»[2].

Прежде всего Корнель оспаривает мнение Шаплена о том, что польза, которую поэт доставляет своей аудитории, должна сводиться к наглядному нравственному уроку. Корнель полагает, что произведение, написанное по правилам и способное доставить удовольствие зрителям, уже несет с собой пользу, избавляя драматурга от необходимости вкладывать в уста своим персонажам поучительные моральные сентенции или непременно изображать торжество добродетели над пороком. По словам Аристотеля, напоминает Корнель, сюжет драматического произведения должен отвечать требованиям не только правдоподобия, но и необходимости, которая, опираясь на историческое предание, привносит в действие неожи-

[1] Литературные манифесты. С. 362.

[2] Там же. С. 361.

данные события, поражающие воображение зрителей. Тем самым Корнель существенно корректирует взгляды Шаплена и академиков, предписывавших поэту избегать всего «неправдоподобного», т. е. не отвечающего идеальному образу действительности. Подражание «совершенной природе», полагает драматург, должно начинаться не с заранее установленных представлений о человеческой природе, а с достоверных фактов, доставленных самой историей, которая часто не считается с мнением моралистов о том, каким надлежит быть тому или иному человеку.

Корнель также существенно углубляет представления о драматическом характере, пересматривая утвержденную Аристотелем и поддержанную Шапленом идею о главенстве «склада событий» над «характерами». Вспоминая слова Аристотеля о том, что «трагедия без характеров возможна»[1], Корнель остроумно объясняет их следующим образом: видимо, под характерами Аристотель понимал совокупность моральных сентенций, в которых выражается склад ума носителя тех или иных характерных черт, тогда как те же самые черты могут проявляться не в речах, а в поступках персонажей, составляющих основу трагического действия. Тем самым Корнель провозглашает важный поворот в истории европейской драмы, в которой отныне сценическое действие будет вытекать из логики характера, а не подчинять его себе.

Стремясь опровергнуть возражения Шаплена и академиков против «неправдоподобного» характера Химены из «Сида», Корнель пишет о том, что для драматурга главное в характере — не порок или добродетель, а «необходимость яркого и приподнятого изображения свойств, присущих или подобающих выведенному на сцену персонажу, независимо от того, являются ли они добродетелями или пороками»[2]. Таким образом, персонажем драмы может стать как хороший человек, так и злодей, лишь бы их характеры были «яркими», наделенными легко узнаваемыми, типическими чертами. Более того, в «Рассуждении о трагедии» Корнель вопреки мнению Шаплена, но с оглядкой на Аристотеля настаивает на том, что в главном герое трагедии должен быть воплощен характер человека, который «не был бы ни совершенно добродетельным, ни совершенно дурным и который по своему заблуждению или по человеческой слабости впадает в несчастье, которого он не заслуживает»[3].

---

[1] *Аристотель*. Указ. соч. С. 652.

[2] Литературные манифесты. С. 370.

[3] Там же. С. 380.

Благодаря этим открытиям Корнеля, в результате которых возвышенный образ нравственной утопии, населенный условно-добродетельными персонажами, уступил место на французской сцене правде исторического факта, воплощенной в поступках гиперболизированно укрупненных характеров, театр французского классицизма сумел подняться до вершин изображения драматизма человеческого бытия, доступных XVII в. При этом, несмотря на всю свою апелляцию к истории и к жизни, пьесы Корнеля, Мольера и Расина оставались в рамках риторического искусства, потому что продолжали служить грандиозными художественными обобщениями, которые теперь, однако, охватывали не ход исторических событий, а содержание человеческой души.

Риторическая природа литературы XVII в. требовала, чтобы жанры, не известные древним поэтикам, были освоены критической теорией и включены в общепринятые системы жанровой классификации. Между тем такой важный жанр этого столетия, как роман, довольно долго избегал внимания критиков. Теоретики барокко вообще не стремились к описанию поэтических произведений с точки зрения точных жанровых категорий, а классицисты не считали нужным писать о романе, потому что не находили ему соответствий в поэтиках древних. Однако бурное развитие романного жанра, особенно в рамках так называемой прециозной литературы во Франции, сделало невозможным дальнейшее молчание, и в 1666 г. блестящий знаток древности, ученый и педагог **Пьер-Даниэль Юэ** (1630—1721) выпустил брошюру под названием «Трактат о возникновении романов». Это сочинение напоминает различные апологии поэзии более раннего периода, потому что Юэ приходится, помимо решения сугубо теоретических вопро́сов о происхождении и особенностях романа, доказывать полезность этого жанра, защищая его от недоброжелателей, склонных винить современную литературу в упадке нравов.

По мнению Юэ, прециозный роман — это настоящая школа галантности, которой так славится французская нация. Юэ видит непосредственную связь между относительно свободным положением женщин во французском обществе и взлетом прециозной литературы, которым не могут похвастать ни Испания, ни Италия, где женщины лишены возможности часто находиться в мужском обществе. Романы, рассказывающие о тонкостях любви, эти «молчаливые наставники», как называет их автор трактата, способны преподать молодым читателям, прежде всего девушкам, уроки не только светского обхождения, но и строгой нравственности:

Если мне скажут, что о любви в романах рассказывается так тонко и осторожно, что соблазн этой опасной страсти легко проникает в некоторые юные души, я отвечу, что для молодых девушек, вращающихся в обществе, не только не пагубно, но даже некоторым образом необходимо иметь представление об этой страсти, чтобы отвернуться от нее, если она преступна, и быть в состоянии разобраться в ее уловках и чтобы как подобает вести себя, когда цель ее честна и свята[1].

Таким образом, Юэ пытается применить к роману те же категории нравственной пользы, которые другие критики XVII в. прилагают к трагедиям и эпическим поэмам. Автор «Трактата о возникновении романов» рассуждает приблизительно так же, как Шаплен, когда называет занимательный сюжет и изображение соблазнительных страстей в романах «приманкой», необходимой, чтобы «смазывать этим медом края стакана» и «заставить людей проглотить горькую пилюлю наставлений, которые должны очистить их от порочных наклонностей»[2].

В теоретической части своего трактата Юэ также следует пути, намеченному классицистами, пытаясь найти роману место среди «законных» жанров. Романы он определяет следующим образом: «это вымышленные любовные истории, искусно написанные прозой для удовольствия и назидания читателей»[3], — и, ссылаясь на Аристотеля, Платона, Горация, Плутарха и Квинтилиана, доказывает, что прозаические романы должны считаться поэзией, поскольку «поэт зовется поэтом скорее за созданные им образы, чем за сочиненные им стихи». После этого Юэ берется отделить романы от других поэтических жанров, пользуясь для этого таким критерием, как соотношение правды и вымысла в сюжете. В этом важнейшем для теории классицизма вопросе, затрагивающем проблему правдоподобия, Юэ идет вслед за древними: он вспоминает слова Аристотеля о том, что сюжет трагедии может быть целиком вымышленным, а также ссылается на эпизод из поэмы «Теогония» (ок. 700 до н. э.) древнегреческого поэта Гесиода, в котором говорится о том, что музы в равной степени могут внушать поэту как чистую правду, так и ложь, искусно замаскированную под истину. «К романистам, — пишет Юэ, — можно отнести слова, этими Музами сказанные в дополнение, а именно: что они умеют рассказывать и по-

[1] Литературные манифесты. С. 416.

[2] Там же. С. 417.

[3] Там же. С. 412.

хожие на правду небылицы»[1]. Таким образом, по мнению автора «Трактата», роман — вполне законный поэтический жанр со своими формальными — тематическими и стилистическими — характеристиками, который, подобно трагедии или эпосу, подражает действиям людей, только основывается не на исторических (хотя бы отчасти) событиях, а на полностью вымышленных. Юэ включает роман в жанровую систему классицистической теории, так как находит в нем главный признак нормы художественного совершенства — правдоподобие, способное доставлять читателям удовольствие и в то же время давать им нравственный урок.

Все же, несмотря на нарастающее внимание к роману, главным предметом теории литературы XVII в. оставалась драма. Важным эстетическим манифестом последней трети столетия стал трактат английского поэта, драматурга и теоретика искусства **Джона Драйдена** (1631—1700) под названием «Эссе о драматической поэзии» (1668). В этом сочинении автор стремился в очередной раз установить границы литературного канона, заметно расшатанные опытом английских и зарубежных драматургов последних ста лет, чтобы задолго до начала знаменитой полемики между Буало и Шарлем Перро сформулировать основные положения так называемого спора о древних и новых.

Трактат Драйдена построен в форме свободной беседы между четырьмя собеседниками, каждый из которых в пространном монологе высказывает свое мнение об обсуждаемом вопросе. Так, первый из собеседников, Крит, настаивает на превосходстве древних авторов над современными, указывая, что именно древние открыли законы драмы и поэтому лучше других умели воплощать их в своей сценической практике. К числу этих законов, в частности, Крит относит и знаменитое правило трех единств. Однако уже следующий персонаж трактата, Евгений, поправляет Крита, доказывая, что правила драматического искусства, которыми пользовались древние драматурги, довольно сильно отличаются от тех, которые считаются нормой в XVII в. Например, утверждает Евгений, древние не знали деления пьесы на акты, что с современной точки зрения является недостатком — «вовсе не потому, что каждая их пьеса не имела пяти актов, но потому, что они не остановили свой выбор на определенном их числе. Это похоже на строительство дома без эскиза или модели»[2]. Кроме того, античные авторы совсем не придерживались правила единства места, которое впервые было сформулиро-

[1] Литературные манифесты. С. 414.

[2] Там же. С. 213.

вано французскими теоретиками XVII в., и даже лучший комедиограф Античности, Теренций, нестрого следовал правилу единства времени. Далее, круг историй, из которых древние авторы черпали свои сюжеты, был крайне узок, и драматурги почти не имели возможности удивить своих зрителей новизной, поэтому и характеры в их пьесах утомительно однообразны: они «действительно подражают природе, но так ограниченно, будто они подражают какой-либо одной детали, например глазу или руке, не отваживаясь обрисовать черты всего лица или пропорции фигуры»[1]. Наконец, пьесы древних, едва ли способные — по современным критериям — доставлять зрителям удовольствие, уж точно не были способны поучать: «Вместо того чтобы наказывать порок и вознаграждать добродетель, они часто изображали безнравственность процветающей, а честность несчастливой или неудачливой», и вообще «любое неприличие, встречающееся в современных пьесах, освящено авторитетом древних драматургов»[2].

Таким образом, считает Драйден, древние, ощупью наметившие основы правильного искусства, дальше случайных открытий не пошли: их «правила» и их взгляды на прекрасное значительно уступают современным, подобно тому как познания в области естественной природы, свойственные Аристотелю и другим древним мыслителям, не идут ни в какое сравнение с открытиями современных Драйдену философов и ученых. Учитывая все это, английский критик даже дает новое определение драматическому произведению, которое не имеет аналогов в древних поэтиках: «...пьеса должна быть *истинной и живой картиной человеческой природы, представляющей ее страсти и темпераменты, подверженные ударам судьбы, — картиной, доставляющей наслаждение и преподносящей человечеству нравственные уроки*»[3].

Далее в беседу вступает третий персонаж Драйдена, Лизандр, который предлагает сравнить достижения французских и английских драматургов. Французы, считает он, строже относятся к соблюдению правила трех единств, они не допускают в своих пьесах смешения трагедии с комедией, французские авторы лучше владеют приемами композиции, избегают сложных и запутанных сюжетов, ставят в центр своих пьес одного главного героя, избегают необходимости показывать на сцене такие «грубые» события, как сражения, дуэли и убийства, и т. д. На это четвертый собеседник, Неандр

[1] Литературные манифесты. С. 214.

[2] Там же. С. 215.

[3] Там же. С. 207.

(считается, что под этим вымышленным именем Драйден вывел в «Эссе о драматической поэзии» самого себя), дает несколько неожиданный ответ. Дело, полагает он, вовсе не в правилах как таковых — пусть даже нынешние французские критики формулируют их лучше, чем сам Аристотель, и соблюдают строже, чем Теренций, — а в той цели, которую должно преследовать искусство и к которой должны приспосабливаться любые правила. Англичане, полагает Неандр, лучше французов справляются с «живым подражанием природе». Поэтому «зрелищная легкость» и «стремительность неожиданных поворотов действия» в пьесах англичан настолько хороши, что многие французские авторы уже начинают им в этом подражать, смело нарушая установления своих теоретиков (например, перенимая у англичан их главное достижение в области драматургии — жанр трагикомедии). Зрелищная полнота действия, отказ от длинных речей-монологов в пользу диалогов, насыщенных короткими живыми репликами, введение в сюжет не одного, а нескольких ярких, полнокровных персонажей, наконец, смешение в пьесе, как в жизни, смешного и трагичного — все это, по мнению Драйдена, не только не вредит драме, но, напротив, составляет ее достоинства, которых требует современный зритель.

Так Драйден, вполне оставаясь классицистом и в теории, и в собственной художественной практике, решительно отказывается от ученого педантизма и слепого следования правилам в ущерб духу искусства. Сам Корнель, напоминает он, жаловался на излишнюю строгость правила трех единств. Неудивительно, что Неандр, сравнивая достоинства таких английских драматургов, как Шекспир и Бен Джонсон, отдает решительное предпочтение не второму, известному знатоку правил, а первому, который как раз в правилах, как считалось в XVII в., был не силен.

Подобно Драйдену, французский поэт и теоретик литературы **Никола Буало** (1636—1711) в своем знаменитом произведении «Поэтическое искусство» (1674) также берется за расширение границ канона, однако ставит перед собой более масштабную задачу — написать теоретический трактат, сопоставимый с «Наукой поэзии» Горация. Об этом свидетельствует не только круг вопросов, затронутых Буало в его сочинении, и не только стихотворная форма трактата французского критика, но и само его название — «L'Art poétique» является прямой парафразой латинского «Ars poetica»[1].

[1] Название «Наука поэзии» трактату Горация дали позднейшие грамматики. Сам Гораций писал свое произведение в качестве послания к своему знакомому Луцию Кальпурнию Пизону и двум его сыновьям. Отсюда оригинальное название его трактата — «Ad Pisones» («К Пизонам»).

Основное внимание Буало, как и Гораций, уделяет формальной стороне художественного творчества. Он тоже пишет свой трактат в виде послания — только не конкретным лицам, как древнеримский поэт, а всем начинающим сочинителям. Если для Горация ведущим эстетическим принципом было стремление к поиску «золотой середины» [1], то французский критик в основу своих рассуждений кладет представление о рациональном характере художественного творчества. Помимо трактата Горация Буало при создании своего «Поэтического искусства» ориентировался также на «Поэтику» Скалигера с присущим ей духом логической систематизации. Подобно Скалигеру, Буало стремится дать стройную классификацию всех аспектов поэтического творчества. Но главное, он убежден в том, что только рациональное начало может служить основой художественного совершенства.

Эта мысль красной нитью проходит через весь текст «Поэтического искусства», но особенное внимание автор уделяет ей в первой песни, которая начинается с обсуждения вопроса, традиционного для последователей Горация: что важнее для поэта — искусство или природа, разум или вдохновение? Буало не отказывает поэзии в «божественном» происхождении. Стремясь отделить истинных поэтов от «стихоплетов», он называет поэтом лишь того, «чей гений озарен незримым горним светом»[2], кто помимо знания поэтического ремесла обладает еще и природным талантом. Но талант, считает Буало, нужно подкреплять усилиями разума: «Без должной помощи труда и размышленья /Не долго проживет поэта вдохновенье»[3], — пишет он. Таким образом, для французского критика, в отличие от Горация, «вдохновение» и «искусство» — это практически одно и то же. Под «талантом» Буало понимает способность художника настраивать свой ра́зум в унисон с гармонией рационально познаваемой природы. Эта способность, полагает Буало, присуща художникам далеко не всегда. Так, в первой песни его трактата перечисляются (классифицируются) причины, способные сбить поэта с «правильного» пути: «нечистое» честолюбие, чрезмерное увлечение рифмой, стремление к ненужной оригинальности, «влюбленность» в свой предмет, однообразие перечислений, грубый, высокопарный или затемненный слог, пренебрежение стихотворным ритмом, правилами языка и т. п. Все это, по Буало, — признаки «неразумного», а следовательно, не подлинного вдохнове-

---

[1] См. вступительную статью М.Л. Гаспарова к указанному изданию Горация.

[2] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957. С. 55.

[3] Там же. С. 90.

ния. Всякий раз, принимаясь за сочинение стихов, художник, полагает Буало, должен заново искать ключ к озарению, чтобы силой разума воспарить в область художественного совершенства, неотделимого от рационального начала:

Всего важнее смысл; но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога[1].

Более того, Буало прямо предлагает поэтам изучать собственный природный дар: «Проверьте ваш талант и трезво и сурово»[2], — говорит он, что, в общем, для него равносильно систематическому изучению поэтической теории, так как лишь разобравшись в особенностях различных видов поэтического подражания, человек способен решить, к какому из них он более всего пригоден.

Тот же рационально-логический подход автор «Поэтического искусства» демонстрирует и при обсуждении родовых и жанровых разновидностей поэтической формы. Вторая песнь его трактата посвящена лирическим жанрам, а третья — драме и эпосу. Буало не стремится к разработке оригинальных жанровых определений, гораздо больше его занимает систематизация как таковая — одна из самых подробных и развернутых в литературной теории XVII в.

Рассказывая о различных поэтических жанрах, Буало всякий раз приводит в пример того или иного автора, сумевшего достичь в каждом из них совершенства. Чаще всего это имена античных поэтов и драматургов, но встречаются среди них и сочинители XVII в.: Ракан, Малерб, Маро, Ренье, Корнель, Мольер, Расин, Сегре, Бенсерад. По мнению Буало, они достойны встать в один ряд с Феокритом, Вергилием, Овидием, Горацием, Плавтом, Теренцием, Эсхилом, Софоклом, Аристофаном, Гомером и другими, потому что в их творениях, — созданных на французском языке и в поэтических жанрах, не известных Античности, — отразилась норма художественного совершенства, которая носит вневременный, наднациональный и внежанровый, по сути универсальный характер. Буало делит все произведения европейской литературы на две категории: в одну из них входят творения «совершенные», а в другую — все остальные:

---

[1] *Буало Н.* Указ. соч. С. 57.

[2] Там же. С. 55.

Тем, кто умеет печь, иль строить дом, иль шить,
Не обязательно на первом месте быть,
И лишь в поэзии — мы к этому и клоним —
Посредственность всегда бездарности синоним[1].

Идеал универсального художественного совершенства, о котором говорит здесь Буало, принадлежит природе, к которой он неоднократно апеллирует на протяжении своего трактата и которой он постоянно призывает подражать начинающих поэтов. Именно в этом пункте заключается главная философская идея классицизма XVII в.: источником прекрасного служит разумным образом устроенная природа, которой и должен, в конечном счете, подражать поэт. Рациональное начало, присущее природе в целом, превосходит возможности отдельного человеческого рассудка, который должен подчиниться ей, как часть — в полном соответствии с принципами риторической эпохи — должна подчиняться целому. Буало не противоречит сам себе, когда утверждает, что «природный» порыв, т. е. вдохновение, способен преодолевать узкие рамки правил, установленные человеческим разумом:

...творческий порыв,
Душою овладев и разум окрылив,
Оковы правил сняв решительно и смело,
Умеет расширять поэзии пределы[2].

В эстетической теории Буало действует иерархия рациональных инстанций. Высшим и всеобъемлющим началом, как уже было сказано, выступает природа. Затем следует коллективный человеческий разум, сумевший на протяжении многих веков распознать законы и правила искусства и опытным путем утвердить литературный канон, в который вошли наиболее совершенные произведения, отвечающие идеалу, воплощенному в природе. И лишь потом, значительно ниже первых двух, располагается разум отдельного поэта, которому Буало предлагает творить с оглядкой на канон и на природу. Конечно, каждый поэт, создающий новое произведение, в той или иной степени вынужден экспериментировать, изобретать новые сюжеты и искать новые средства художественной выразительности. Критерием того, что он шел по правильному пути, должно служить, по мнению Буало, признание будущих поколений. Например, тот факт, что произведения античных поэтов и драматургов вызывают

[1] *Буало Н.* Указ. соч. С. 97.

[2] Там же. С. 99.

восхищение знатоков на протяжении более двух тысяч лет, служит доказательством истинности их эстетических принципов. Современные поэты, считает Буало, еще только готовятся занять место в их ряду — окажутся ли они этого достойны на самом деле, должно показать будущее.

Таким образом, значение трактата Никола Буало, заключается не в том, что в нем якобы впервые устанавливаются «законы» искусства классицизма (все правила и рекомендации, собранные в «Поэтическом искусстве», были разработаны значительно раньше), а в том, что Буало наиболее последовательно провозглашает принцип следования природе, которая является для него высшим воплощением принципов рационализма. Одновременно с этим Буало расширяет границы литературного канона, включая в него современные произведения, авторов которых он уравнивает с великими поэтами Античности. При этом, полагает французский критик, особенных успехов современные авторы способны добиться в тех жанрах литературы, которые не были известны древним. Когда же речь идет о сравнении в рамках традиционного жанра, древнего поэта Буало всегда предпочитает новому (как, например, Мольер, по его мнению, уступает Теренцию).

Именно вопрос о том, можно ли сравнивать античных и современных поэтов и в чью пользу будет это сравнение, лег в основу так называемого спора о древних и новых, который возник после того, как в 1687 г. на заседании Французской академии **Шарль Перро** (1628—1703) прочел свою новую поэму «Век Людовика Великого», начинавшуюся следующими словами:

Чтить древность славную прилично, без сомненья,
Но не внушает мне она благоговенья.
Величье древних я не склонен умалять,
Но и великих нет нужды обожествлять.
И век Людовика, не заносясь в гордыне,
Я с веком Августа сравнить посмею ныне[1].

Далее в своей поэме Перро последовательно сопоставлял достижения древних в науках, в искусстве красноречия, в военном деле, в поэзии, живописи, скульптуре, музыке с достижениями своего времени и всюду находил преимущества своих современников. Самым наглядным образом, полагал Перро, превосходство XVII в. сказывается в облике короля Франции Людовика XIV (1643—1715), в честь которого была написана эта поэма и с ко-

[1] Спор о древних и новых. М., 1985. С. 41.

торым, считал ее автор, не может сравниться ни один бывший или нынешний государь.

Поэма Перро вызвала настоящий гнев Буало, также присутствовавшего на этом заседании академиков. В дальнейшем именно он возглавил партию «древних», к которой в разное время склонялись и в разной степени примыкали Ж. Расин (1639—1699), Ж. Лафонтен (1621—1695), П.-Д. Юэ, Анна и Андре Дасье (1654—1720; 1651—1722), Р. Ле Боссю (1631—1689), Ж. Лабрюйер (1645—1696) и др. В число их противников, помимо Шарля Перро, позже выпустившего пять томов своей «Параллели между древними и новыми в отношении искусств и наук» (1688—1697), входили Б. де Фонтенель (1657—1757), А.-У. де Ла Мот (1672—1731) и большинство членов Французской академии. Спор продолжался около тридцати лет и завершился утверждением новой эстетики, открывшей путь литературе эпохи Просвещения.

Предметом спора служили понятия, составлявшие самую суть эстетической теории классицизма, — вневременный характер нормы художественного совершенства, литературный канон, принцип мимесиса. Перро выступил от имени сторонников прогресса в искусстве. Если Буало рассуждал об универсальном эстетическом совершенстве, воплощенном в природе, то Перро признавал лишь «замысел природы», совпадающий с идеей прекрасного, имея в виду, что замысел этот никогда не будет воплощен в действительности и что, следовательно, у каждого нового поколения художников остается возможность улучшить достижения своих предшественников. Перро говорил об этом в поэме «Век Людовика Великого» в следующих словах:

Искусство всякое из таинств состоит,
И к этим таинствам ключ опытом добыт.
А все, что разум нам на пользу измышляет,
То он же с каждым днем растит и улучшает[1].

Тем самым Перро отрицал канон как собрание текстов, проверенных временем, поскольку произведения античных поэтов и драматургов больше не могли служить для него образцом совершенства — современные художники давно «выросли» из рамок, установленных древними. Равным образом не мог Перро признать целью поэзии подражание природе, которая дает человеку лишь самое общее и грубое представление о прекрасном. Истинным наставником

[1] Спор о древних и новых. С. 52.

художника Перро называет не природу, а человеческий разум — не подчиненный природе, как у Буало, а превосходящий ее. Если древние художники, считает Перро, могли просто подражать природе, создавая свои безыскусные произведения, то их последователи все больше и больше совершенствовали свое искусство, удаляясь от «природных» форм и образов ради приближения к «идее совершенства». Античность — детство человечества, полагал Перро, и нужно, сохраняя благодарную память об этой поре, взрослеть и развиваться. В общем смысле идея прогресса у Перро выражена в словах одного из персонажей первого тома «Параллели между древними и новыми»:

> ...я заранее утверждаю, что изо дня в день создаются прекрасные вещи без помощи подражания и что, поскольку все-таки есть некоторое расстояние между идеей совершенства и самыми прекрасными творениями древних, нет ничего невозможного в том, чтобы некоторые произведения новых заняли промежуточное место между этими творениями и этой идеей и таким образом приблизились к последней[1].

Правда, это не означает, что Перро, выдвинув теорию прогресса, отказался от способов мышления, присущих риторической эпохе. Он лишь обобщил и полемически заострил идеи, которые в разной степени были свойственны, например, Лопе де Веге, Корнелю или Драйдену. Перро по-прежнему считал, что искусство — «это скопление правил и предписаний», причем высшим достижением современной эстетической мысли называл правила искусства классицизма. Именно в правилах, столь умело разработанных в его эпоху, видел Перро главное преимущество «новых». Правила имели для него самостоятельное эстетическое значение, потому что были порождены не природой, а человеческим разумом, следующим за философской идеей, и, следовательно, относились к области чистого творчества.

Так Перро по-новому осмыслил отношения между «талантом» и «разумом», «природой» и «искусством». Если Буало стремился сгладить противоречие, существующее между этими понятиями, и утверждал, что природа объективно воплощает в себе все правила искусства, то Перро, напротив, исходил из идеи превосходства разума над талантом. «Мы сравниваем древних и новых не в отношении природной одаренности, которая с одинаковой силой обнаруживалась во все времена, а в отношении красоты их произведений и

---

[1] Спор о древних и новых. С. 62.

их познаний в искусствах и науках, весьма различных в различные времена»[1], — писал он в «Параллели между древними и новыми». Природа неизменна, считал Перро, тогда как разум может развиваться. Древние для него — люди таланта, которые творили легко, не задумываясь, больше опираясь на природу, чем на разум, тогда как новые поэты — люди разума, которые пишут не спеша, сознательно шлифуя и доводя до совершенства свое искусство. Вергилий одаренностью несомненно превосходил большинство современных поэтов, которые зато владеют более утонченными приемами творчества и имеют более возвышенные представления о душе и нравственности человека, поэтому их произведения следует признать более совершенными, чем произведения Вергилия. «В одних трагедиях Корнеля больше тонких и проникновенных суждений о честолюбии, мстительности, ревности, чем во всех книгах древности», — писал в этой связи Перро.

Подобный подход к искусству, выдвигавший на первое место новизну мысли, в определенном смысле лишал поэзию ореола волнующей тайны, о которой писали многие теоретики XVII в. «Если меня спросят, в чем заключается прелесть и соль искусства, я отвечу: это нечто неопределенное, что намного легче ощутить, чем выразить словами»[2], — говорил Буало. Однако для Перро и его последователей «неопределенное» означало «несовершенное». Поэтическая красота, как ее понимали «новые», сводилась к игре ума, за которой, собственно, и должны следить зрители. По сути сама гармония поэтической речи становилась для «новых» необязательной — недаром один из персонажей «Параллели между древними и новыми» утверждал, будто между подлинником древнеримского поэта и его переводом на французский язык, пусть даже выполненным в прозе, нет существенной разницы, если только перевод верно передает мысли оригинала. Перро даже писал в этой связи, что «обороты речи не имеют никакого значения для красноречия и что должно принимать во внимание только смысл, а потому об авторе лучше судить по переводу, как бы ни был он плох, чем по оригиналу»[3]. Впоследствии эти идеи Перро и Фонтенеля попытался воплотить на практике такой поэт, как Ла Мотт, писавший прозой пьесы и даже оды.

---

[1] Спор о древних и новых. С. 88.

[2] Цит. по: *Бахмутский В.Я.* На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. С. 24.

[3] Спор о древних и новых. С. 324.

Таким образом, спор о древних и новых подвел своеобразный итог эстетическим исканиям XVII в., направленным на рациональное осмысление красоты, которая в сознании людей того времени сливалась с идеей непознаваемости Бога. Подобно науке, также видевшей себя в ту эпоху важным средством богопознания, искусство следовало по пути, на котором человек утверждал свою независимость от каких бы то ни было объективных данностей. Если художники эпохи Просвещения еще признавали общность людей на основе единых законов разума, то с наступлением эпохи романтизма и этот объективный критерий оказался под сомнением. Художник XIX в. — творческая личность, действующая по индивидуальным, имманентно присущим ей законам — стал подлинным выражением духа Нового времени, начало которому было положено в XVII в.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Вместо заключения // *Андреев М.Л., Хлодовский Р.И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Бахмутский В.Я. На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. М., 1985.

Голенищев-Кутузов И.Н. Литература Испании и Италии эпохи барокко // *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. М., 1975.

Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997.

Поэзия



Испанская поэзия

Один из титанов Ренессанса, Леон Батиста Альберти, гуманист, человек, как тогда выражались, универсальный, рассуждая об архитектурных пропорциях, утверждал: «Нет сомнений, что природа во всем остается себе подобной. Существуют числа, благодаря которым гармония звуков пленяет слух, эти же числа преисполняют и глаза, и дух чудесным наслаждением». Николай Кузанский заговорил уже об архитектуре мироздания: «Поистине Бог применил при сотворении мира арифметику, геометрию и музыку — искусства, которыми и мы пользуемся, исследуя пропорции вещей, элементов и движений». Правда, опора европейской гармонии — октава — оказалась неприменимой в архитектуре, но как впечатляет эта уверенность в единстве и разумности мира! Созданный по образу и подобию Бога, человек подобен ему также и разумом и возводит свои строения по образу и подобию *миро-здания*, архитектурного шедевра и общего дома.

Это великий XV век. А вот XVII век — барокко. Фра Андреа Поццо, монах-иезуит, в Риме расписывает потолок церкви св. Игнатия, недавно канонизированного Игнасио Лойолы. Изображая прием, устроенный Лойоле на небесах, Поццо достиг пространственного эффекта, как бы распахнув купол и перенеся действие за его пределы. И затем в обширном трактате оповестил, как и чего он достиг. Но достигнутое, увы, можно углядеть лишь с одной-единственной точки, каковая доныне отмечена на полу церкви, причем рекомендуется прикрыть один глаз, чтобы эффект не исчез. В гармонию мирового оркестра вторгаются явно цирковые пассажи.

В Испании, неизменно сохраняющей привязанность к старым формам (романской и стилю мудехар), барокко определяет в первую очередь облик Мадрида, что естественно: из Вечного Города, законодателя европейских мод, барочная помпезность хлынула в столичные города — чаще как слепое подражание, реже как нечто самобытное.

Филипп II учредил новую столицу, в отличие от Петра Первого, из абстрактных, наивно-геометрических соображений: великая империя объемлет по меньшей мере половину земной сферы, у которой есть центр — Испания. У Испании, компактной, квадратной — не итальянской сапожок! — тоже должен быть центр; по землемерным расчетам он пришелся на Мадрид и навсегда зафиксирован на одной из его площадей.

Филипп II, на сей раз подобно Петру Первому, не озаботился климатом. Старинный, средневековый Мадрид был цитаделью (сто двадцать восемь крепостных башен), где можно выдержать осаду, но жить не слишком уютно, особенно с мая по сентябрь. Новый стиль пришелся столице как нельзя более кстати — мадридское барокко, сверх идеологической, имперской нагрузки, исполняло полезную функцию — спасало от зноя. Барочная лепнина прятала окна, укрывая их от солнца, как темные очки — глаза нынешних горожан. Это бросается в глаза, если вспомнить, например, русскую архитектуру того же XVI в. с ее любовной, изысканной культурой окон, открытых свету и миру, культурой, еще сохранившейся в русской деревне. Барочные окна, исключая балконные, — словно глаза за венецианской маской.

Быть может, как чистый стиль, свободный и от идеологии, и от функциональности, испанское барокко возникло лишь на рубеже XX в. в архитектурных фантасмагориях гениального краснодеревщика Антонио Гауди.

Так или иначе, но для массы более-менее образованных людей барокко символизирует кризис, разброд и упадок. Хорош упадок, давший миру Сервантеса, Шекспира и Баха! Понятно, что эти художники на все времена не вмещаются в культурологические соты. Однако Лев Толстой, громя Шекспира, упрекал его в сугубо барочных грехах — языковой вычурности, избытке метафор и композиционном произволе. По этому поводу поэт-изгнанник Назым Хикмет, разозленный склоками и оргвыводами в Союзе писателей СССР, однажды мудро заметил: «Вот Толстой ругал Шекспира, а Шекспир — ничего, не обижался». Действительно, не обижался, а ведь мог бы в ответ упрекнуть Толстого в барочной гигантомании, в замене традиционного романа эпопеей, вмещающей, подобно испанским соборам, где может заблудиться полгорода, все и вся. Вспомним для контраста прозу Пушкина и таинственную немногословность Лермонтова. А Гоголь, в котором воскресла вся пестрота и мощь барокко — от комедии дель арте до скорбных вздохов органа?

Ортега-и-Гассет в эссе «Воля к барокко», приветствуя долговечность этого культурного феномена (подразумевается, преимущественно испанского) и рассуждая о его динамизме, «активном движении», буквально перелетает от Эль Греко к Достоевскому: «Все, что в его произведениях не есть буря, попало туда только как предлог для бури». (Короче и образней о динамизме Достоевского сказала Анна Ахматова: «Сначала все ясно. Вот парадный подъезд, в подъезде — швейцар, у подъезда — кучер, в гостиной — княгиня. Вдруг разражается скандал. Вихрь, ураган, и уже непонятно, кто из них кучер, а кто княгиня».) Но вернемся к Ортеге: «Самым точным определением романа Достоевского был бы нарисованный в воздухе одним взмахом руки эллипс». Конец статьи закономерен: «Круг нельзя сделать еще круглее; именно в этом суть того, что и сегодня, и в ближайшем будущем нас будет интересовать в барокко».

Итак, кризис — традиционная оценка барокко. Кризис веры, кризис церкви, кризис гуманизма и едва ли не самого человека. Плюс жестокий семнадцатый век. Эти доводы верны в совокупности, но не слишком убедительны врозь.

Жестокий век? Да, повидавший многое — религиозную резню, костры, Тридцатилетнюю войну. Но позади была война столетняя, был последний крестовый поход, карательный и бессмысленный, — альбигойские войны и те же костры на руинах цветущих городов; наконец, была чума, бренчали бубенцами прокаженные. Что до жестокости, то следующий — Век Просвещения — по изощренности пыток и казней превзошел, кажется, все предыдущие. И далее — по нарастающей.

Кризис веры? На пороге века, когда с подмостков лондонского «Глобуса» в 1600 г. впервые прозвучало «Быть иль не быть» и «Распалась связь времен» (буквально: «У времени вывихнуты суставы» — образ, словно вышедший из застенка), в Риме на Площади Цветов сожгли Джордано Бруно. Годами раньше изувер Кальвин сжег на медленном огне Мигеля Сервета. Годами позже в Тулузе взошел на костер Джулио Ванини. Его бессмертные слова: «Вы с бóльшим страхом произносите приговор, чем я выслушиваю», — обошлись ему дорого: Ванини вырвали язык, чтобы по дороге на казнь не сказал лишнего. Изнуренный европейскими скитаниями, Ванини искал приюта в Тулузе, поскольку Тулузский университет слыл независимым и вольнолюбивым. Не стоило верить молве, лучше бы перечитать «Господина Алкофрибаса, извлекателя квинтэссенций». (Пантагрюэль, отправленный автором в Тулузу, покинул университет со словами: «Студенты поджаривают живьем своих профессоров, как копченых сельдей».) За три века до Ванини

тулузские каноники осудили великого мыслителя Мейстера Эйкхарта и с удовольствием сожгли бы, да не успели — умер, не признав никакого суда над собой, кроме собственного. А незадолго до приезда Ванини в Тулузу городские власти устроили, даже по тогдашним меркам, сущий фейерверк, спалив зараз четыреста человек.

В считанные годы стали пеплом три великих европейца. Их эмигрантские скитания не пересеклись, и все же эти три одиноких человека кажутся родными братьями, и не только по страшной судьбе, но и по складу души — страстности и бесстрашию, не говоря уж о том, что все трое — подвижники истины, мыслители, ученые (Бруно — натурфилософ, Сервет и Ванини — врачи, сейчас бы мы сказали — физиологи). И все трое при этом — *монахи и теологи* (университетское звание Джордано Бруно — «профессор римского богословия»).

В том же 1600 г., когда «распалась связь времен» и на римской площади задымил костер, еще один монах, неаполитанец Томазо Кампанелла, поднял восстание против испанских оккупантов. Этот титан духа, плоти и человеческой воли прошел несломленным через все мыслимые и немыслимые муки. Жестоковыйный утопист, он считал себя, подобно Колумбу, орудием Провидения. И, как ни странно, остался правоверным католиком. Последние пять лет жизни, в более или менее веротерпимой Франции, он борется (и порой успешно) за жизнь «узников совести» в католических застенках и при этом, тоже порой успешно, обращает в истинную веру (разумеется, католическую) закоренелых гугенотов. Так начинается век, якобы чреватый неверием.

Век кончается — иные титаны и, к счастью, иные судьбы. Ньютон — уже не монах, но человек монашеского и даже отшельнического склада — не видел, судя по письмам, своего призвания в науке и едва ли не тяготился этим тяжким, изнурительным трудом, но считал его долгом и своего рода монашеским послушанием. (Из письма 1692 г.: «Когда я писал свой трактат[1], мне хотелось найти такие начала, которые были бы совместимы с верой людей в Бога».) С приходом нового века — Века Просвещения — Ньютон покидает науку и погружается в теологию. Что не помешало Лейбницу, тоже считавшему науку религиозной миссией, возложенной на ученых[2], обвинить Ньютона в неверии и едва ли не безбожии.

[1] Речь идет о «Математических началах натуральной философии», библии научного знания на протяжении столетий.

[2] Из письма 1699 г.: «Главную цель человечества я вижу в познании и развитии божьих чудес».

Ньютон верил, что Творец неотступно участвует в творении и, как надлежит мастеру своего дела, непрерывно его подправляет, а человек, сталкиваясь с неведомым и даже сверхъестественным (с чудесами, которые Ньютон охотно признавал), должен быть готов к этому. Лейбниц же в этой готовности увидел неверие во всемогущество Бога, создавшего окончательный и лучший из возможных миров и — низведенного до лондонского часовщика[1]. Невольно хочется преклонить колени то ли перед научной прозорливостью Ньютона, то ли перед чисто человеческой трезвостью его разума. «Счастливейший из смертных! — писали о нем современники. — Вселенная единственна, и лишь он сумел ее постичь и описать». Сам же Ньютон думал иначе, и фраза Эйнштейна «Если Бог создал мир не по моим выкладкам, пенять надо на себя» кажется едва ли не плагиатом.

Извечный вопрос: «Како веруешь?» — стержень эпохи барокко. Без него нам никогда не понять и тем более не сопрячь, например, «аттический ужас» Паскаля, его живую человечную боль и заброшенность с его же вполне бесчеловечным рецептом спасения: для начала как следует «поглупеть» (это — в мягком русском переводе, хотя «s'abêtir» невольно хочется, придерживаясь этимологии, перевести как «оскотиниться», не нравственно, но умственно — «обидиотиться»). По-иному тот же неотступный вопрос ставил перед собой и отвечал на него Декарт.[2] Проще говоря, редко когда вопросы веры и судеб христианства ощущались столь жгучими и насущными, как в эпоху барокко.

А вот папа Иоанн XXIII — персонаж возрожденческого XIV в. — такими вопросами не задавался. На соборе в Констанце, где с понтифика совлекали тиару, первым пунктом обвинительного акта стояло: «Не верит в Бога» — и это чистая правда. Бывший пират и дерзкий авантюрист Балтазар Косса верил лишь в себя, но в конце концов просчитался. Впрочем, не слишком — из пап перекочевал в кардиналы и удостоился великолепной гробницы во Флоренции, созданной Донателло (видимо, сказалось не только награбленное экс-папой, но и ренессансный пиетет перед человеческой дерзостью и удачливостью). И, надо признать, предтеча Казановы, низ-

[1] Также из частной переписки: «Ужели Всемогущий не смог придать часам непрерывный ход?»

[2] В «Рассуждениях о методе» (1637) Декарт говорит «о законах, установленных Богом в природе, и понятиях, запечатленных им в наших душах». Вселенная — безупречный механизм, созданный по единому математическому плану Творца. И поскольку создал ее и наделил нас понятиями единый разум, разгадывать план Творца, исходя из этих изначальных понятий, вполне резонно.

вергнутый Иоанн выглядит куда симпатичней, чем иные законные папы — и не только одиозный Александр VI Борджиа. Не станем гадать, во что верили они, явно предпочитавшие воспетой Ренессансом вере в себя яд, наемных убийц и заплечных мастеров, а звону колоколов — звон монет. Папе Бонифацию VIII, чья алчность превышала даже его склочность, приписывали возглас: «Сколько выгоды принесла нам эта басня о Христе!» Не зря Данте отправил его в ад, где Бонифаций и пребывает вот уже которое столетие.

Кризис церкви? Но кризис церкви начался в первом веке от Рождества Христова, когда апостол Петр призвал к себе супружескую пару, утаившую от общины часть денег «за проданное имение» — сперва Ананию, который после собеседования «пал бездыханен», а затем его жену Сапфиру, которая, в свою очередь, также «пала у ног его и испустила дух»[1]. И заповедь «Не убий» — хотя бы единоверца — отошла в предание. В итоге христианская церковь по числу человеческих жертвоприношений превзошла всех язычников, вместе взятых.

У всех иных конфессий также была своя инквизиция, но, кажется, ни одна из них не прикрывалась фиговым листком милосердия[2].

Передавая отлученного светским властям, каноники непременно и торжественно, перед людской толпой и вязанками дров, возглашали: «Усиленно молим смягчить суровость законов и наказать без пролития крови». Вариант: «Дабы умер естественной (!) смертью и без членовредительства». После чего изломанную пытками жертву «без пролития крови и членовредительства» сжигали, медленно или милосердней — быстро. Впрочем, и эта убогая риторика пастырей была чистым лицемерием. Религиозного подвижника и мятежника Дольчини вели к медленному огню через весь Рим, пытая на каждом перекрестке. Древний возглас Юлиана: «Ты победил, Галилеянин!» — стих. Победили фарисеи.

Мог ли хотя бы помыслить ассизский святой, что инквизиционными кострами в Северной Европе будут заправлять францисканцы, отчисляя имущество казненных в пользу нищенствующего Ордена! А блаженная паства святого Франциска, могла ли она, слушая учителевы «Цветочки», представить, какие ягодки они принесут — и всего-то через двадцать лет после ранней кончины кроткого мечтателя и поэта?

---

[1] Деяния святых апостолов. 5. Ст. 1—10.

[2] Предвиденное возражение — такова римская церковь, развращенная властью и жаждой превратить власть духовную в имперскую. То ли дело кроткое православие! Однако одно из последних в истории публичных сожжений произошло на благодатной Украине при Елизавете Петровне. Ретивый малороссийский градоначальник изловил сектантов и публично сжег. После членовредительства, но без пролития крови.

Признаем, однако, что католическая церковь не чуралась образованности и, случалось, проявляла здравый смысл и умеренность. Но едва в мятежных протестантских землях богословие перешло в руки фанатичного плебса, грянула вакханалия ведьмовских процессов и захлестнула Европу. Иные города просто пустели, как во время чумы. Гугенот Труа-Эшель в конце XVI в. даже объявил, что вся Франция — колдунья, предназначенная огню. И это массовое безумие осенялось знаком креста.

В обособленной Испании европейская паранойя, как и всякое чужестранное веяние, обрела некую самобытность. «Испания» и «инквизиция» в массовом сознании рифмуются настолько привычно, что невольно закрадывается сомнение, а правомерно ли? Испанская инквизиция, действительно весьма свирепая, но учрежденная позднее всех прочих, возможно, именно поэтому обрела не столько конфессиональный, сколько государственный, имперский смысл, хорошо знакомый нам по отечественной истории, начиная с опричнины и кончая Третьим отделением и его наследницами — всемогущими тайными полициями двух прошлых веков.

Все восемь столетий Реконкисты — войны за веру, а не только за отечество — кастильские правители носили титул «короля трех религий». Но в канун полного отвоевания история словно сошла с рельсов. Эпохальные события уместились в три-четыре года: изгнание евреев и открытие Америки (Колумб отплыл в один день с последними из изгнанников), падение Гранады, учреждение инквизиции и рождение великой империи. После папской буллы на «владение всем миром, каковой удастся окрестить», Фердинанд с Изабеллой, удостоенные понтификом Золотой Розы и почетного именования Католическая Чета, принялись насаждать религиозное единомыслие, рьяно искореняя две из трех религий родного королевства вкупе с их носителями. Инквизиция стала могущественным имперским министерством, ведавшим не только государственной идеологией, но и всем без исключения, в том числе экспортом зерна и мяса, а попутно — полицейским надзором за чистотой нравов, выявлением сексуальных меньшинств и прочими мелочами.

При таком воистину государственном размахе было не до ведьм — и действительно, ведьмовских погромов в Испании почти не было. Самый громкий процесс в Логроньо, длившийся два года и завершенный в 1610 г. помилованием едва ли не всех колдуний, тоже имел политический подтекст, направленный против басков с их вольностями и вольнолюбием.

И, наконец, последний из упомянутых кризисов — кризис гуманизма, человеческого самосознания. Поскольку пресловутый кризис длится и по сей день, не приводя ни к летальному исходу, ни к выздоровлению, вполне объяснимо, почему барокко ближе и понятней нам, чем шумеры или ацтеки.

На рубеже XVI—XVII вв. в европейском сознании произошло нечто трудноопределимое, но решительное и бесповоротное. Человек выпрямился, вырос — и уменьшился в собственных глазах. Этот кризисный перелом болезненно пережил и потому четко сформулировал Паскаль: «Что человек во Вселенной? Ничто перед вечностью, все перед небытием, среднее между всем и ничем. Он не в силах даже приблизиться к осознанию конца мира и его начала и равно не может постичь небытие, из которого возник, и вечность, в которой растворится». Не рассуждая всуе, неоспоримо ощущаешь одно — человек повзрослел и отныне обречен решать и за решения — свои, а не предписанные — платить сполна. И прежде всего решать, во что он верит и на что надеется.

Позади остались детская робость и беззаботность Средневековья под грозным, но надежным крылом Отца Небесного, позади и юношеский пыл Ренессанса, кипение крови, той молодой силы, что не ведает смерти и презирает ее, бросая, пусть даже самоубийственный, вызов. Юность самозабвенна. Взрослый внимательней к себе, потому что ему есть за что и за кого отвечать. Он «требует не жизни, а смысла жизни» (А. Камю). Но этот императив дается ему трудней, чем в юности, — гордый возраст исчерпан, и поздно обманываться. Недаром же рационалист Декарт краеугольным камнем — методом познания — поставил сомнение.

Говоря о контрастах и распахнутости барокко, стоит упомянуть обостренную чуткость эпохи к духовным борениям св. Августина — чуткость, подхваченную нашим временем[1]. Строки «Исповеди» медиоланского неофита и сегодня звучат так же, как и тогда, в XVII в.: «Суть не в небесах, не в безмерности моря и суши и не в бездне преисподней: прежде всего мы не можем уразуметь себя, мы слишком велики для себя и, раздвигая тиски наших знаний, не в силах объять себя, а ведь мы обретаемся не вовне, а в нас самих».

---

[1] Вот лишь немногие, но звучные и такие контрастные имена тех, кого лишь затронуло мощное дыхание Медиоланских бурь — Гус и Лютер, Сан Хуан де ла Крус и св. Тереса Авильская, Декарт и Паскаль, и даже Лейбниц, а в новейшие времена — Кьеркегор и Габриэль Марсель. Это лишь имена мыслителей. В искусстве, особенно в живописи и музыке, воздействие Августина, иногда явственно ощутимое, трудно доказуемо.

Свидетельство взросления — стойкость, и даже физическая. Как это ни печально, карательные средства становились все изощренней еще и потому, что человек становился упорней, выносливей и непримиримей к насилию и способам его, человека, сломить. Средневековая пытка «бессонницей» (скрученного веревками сажали на остроугольную крышку гроба) длилась законодательно восемь часов. Это считалось достаточным испытанием. Томазо Кампанеллу медленно сажали на кол *трое суток*, следственные комиссии сменяли одна другую, но Кампанеллу унесли на руках, истекающего кровью и не сдавшегося. Его пытали многажды, он утратил соратников, замученных и казненных, и, последний из живых, симулируя сумасшествие, одиноко защищал свою жизнь и то, что жаждал и мог совершить. Его сподвижник по неаполитанскому восстанию Кавальери прошел через те же муки, сознался и был приговорен к чудовищной казни — распиливанию снизу доверху деревянной пилой. И это измыслили люди (?), пока Шекспир писал сонеты, а Эль Греко — святых...

Невольно вспоминаются слова Осипа Мандельштама, сказанные в 1922 г., в конце Гражданской войны: «Все стало тяжелее и громаднее; потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу». Не каждый может то, что должен, и лишь немногим дана алмазная твердость, но бремя взросления ложится на каждого.

В глубокой книге Л. М. Баткина «Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности» тема человеческого взросления проходит красной нитью. Вот знаменательные строки о Гамлете: «Гамлету, чтобы убить Клавдия, мало удостовериться в правильности сообщения Призрака. Нужно еще установить, сперва в себе, что есть человек, горсть праха или венец творения, и бессмертна ли душа, будет ли что-нибудь после смерти: дойти до последних смыслов. От его решения зависит, есть ли вообще в мире какой-то порядок, какой-то смысл... Достаточная причина, чтобы медлить. Проблема не в умении или неумении действовать, уж это-то Гамлет умеет, но в поисках *основания* такого действия, которое было бы насквозь *индивидуализированным и сознательным*» (курсив автора).

Шекспироведы утверждают, что знаменитый монолог Гамлета перелагает стихами популярное в ту пору анонимное сочинение «О меланхолии». Следуя правилу «талант придумывает — гений присваивает», Шекспир действительно перелагал многое — от исторических хроник, не всегда достоверных, до итальянских новелл. Но

речь о другом. Если сходство гамлетовского «быть иль не быть» с упомянутым сочинением необманчиво, популярность и анонимность трактата многое говорит о времени и его запросах, тем более что само понятие «меланхолия» свой первоначально медицинский оттенок к тому времени уже утратило, а позднейшего, барственно-сентиментального, еще не обрело.

Возрождение вложило в это слово драматический, едва ли не трагический, исполненный энергии смысл. Меланхолия стала спутницей ненасытной и неутоленной человеческой мысли, созидания, творческого усилия. Знаменитая гравюра Дюрера с ее «черным солнцем меланхолии» — не просто аллегорическое изображение, но глубочайший философский трактат, итог целой эпохи. Его толкуют по-разному, и нередко все сводится к «тщете земного знания». Между тем Дюрер был ученым, отдавшим не меньше сил и времени математике, чем Леонардо. Справедливей видеть в символике гравюры драму человеческого познания. Среди атрибутов зодчества и геометрии мощная фигура с поникшими крыльями, то ли неподъемными, то ли непосильными, и странным выражением пытливости и отчаяния в глазах кажется усталым борцом между двумя поединками. Впереди — неведомое, которое, увы, несоизмеримо с достигнутым.

Четыре века спустя Кант, намереваясь развенчать беспросветный нигилизм Юма, в «Критике чистого разума» пришел к весьма меланхолическому выводу: «На долю человеческого разума выпала странная судьба: его осаждают вопросы, от которых он не может уклониться, так как они навязаны ему собственной природой, но в то же время он не может ответить на них, так как они превосходят его возможности».

Этот бесстрастный приговор Веку Просвещения уже лишен той душевной боли, с которой переживали драму познания веком раньше. Достаточно вспомнить Паскаля, его отчаянный порыв отстоять человека и смутные надежды на «собственную природу» разума: «В действительности... сознание дает нам душа, и наитие — необходимая опора, на которой наш разум строит свои заключения». Драма познания в то время доходчивей раскрывала свой глубинный подтекст — драму существования, загадку судьбы и предназначения человека. Но ощутив себя взрослым — одиноким и ответственным, — мыслящий человек был уже не вправе исчезнуть, не ответив себе на последние вопросы: кто я?, где я?, откуда пришел и куда ухожу?

В Испании, которую Возрождение лишь затронуло, не оставив глубокого следа, эти последние вопросы — ключевые вопросы барокко — прозвучали решительно и беспощадно, без обиняков.

Пиренейский полуостров вообще кажется островом, отделенным от Европы не горной цепочкой, а историей, которую, в свою очередь, определила география — близость Востока[1].

Католическая Испания изгнала иноверцев, но Восток остался. Аскетизм и затаенное манихейство укоренились если не в национальном характере, то в национальной культуре, вплоть до поведенческой, и вошли в нее определенно и надолго. Туристские подошвы, шаркая по испанским соборам, то и дело наступают на плиту «Aqui yace polvo, nadie y nada» («Здесь лежит прах, никто и ничто»). Понятно, что прах — не крестьянский. Такое безымянное забвение мог избрать лишь человек именитый — и не в пределах прихода или города. Многое он должен был передумать о себе, чтобы бросить последний вызов жизни и смерти. Другими словами, миру и Богу.

Нередко говорят, что экзистенциализм придумали испанцы на исходе XVI в. Несмотря на иронию, звучит достаточно серьезно, особенно если вспомнить, что для Альбера Камю единственный фундаментальный вопрос философии — «стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить». А первые слова, произнесенные семнадцатым веком, — «Быть или не быть». Испанский ответ, прозвучавший вскоре, прост и безутешен: «Быть — и не быть»:

---

[1] Испанию христианизовали ариане, чья религия родилась в вольной Александрии, полной мерой черпавшей богатства знаний, прозрений и заблуждений, накопленных Востоком. Вообще эллинистический Египет, да и вся Северная Африка были вулканической зоной, откуда кипучая религиозно-философская мысль извергалась на соседей. Полтысячелетия здесь учили и боролись великие ересиархи и отцы церкви, философы и столпники — в Александрии Валентин и Василид, Плотин и Филон, Арий и Афанасий, в Карфагене — Тертуллиан и великий Августин, манихей до той поры, пока не покинул свою жгучую родину. Да и именитейший из аскетов, Антоний, был африканцем.

Арианство продержалось в Испании до конца VI в. — дольше, чем где-либо в Европе. А столетие спустя берберская конница смела готское воинство, но обернулась не монгольской ордой, а лихим авангардом, проторившим Великий книжный путь, по которому богатство восточной мысли и знания хлынуло в Европу, сперва — в руки андалузских и толедских переводчиков и далее, на север и на запад, включая Новый Свет. Сын Колумба Фернандо гордился своей библиотекой не меньше, чем отцом, а в испанских университетах хранились драгоценные суфийские тексты, уже утраченные или истребленные на Востоке (на их доступности возрастали испанские мистики, в том числе кононизированные). По мере христианизации эллинистическая Африка все дальше уходила от античной мысли, погружаясь в глубины восточной культуры. Гностиков и ариан вдохновляли не только персидские или индийские учения, особенно буддийского толка, но и смутные халдейско-вавилонские отголоски, уловимые в манихействе. Притягателен был восточный спиритуализм, беззаветное стремление к абсолюту и растворению в нем, безоговорочный отказ от какого-либо оправдания и принятия зла — мирового, земного и воплощенного в человеке. Оборотной стороной медали был отказ от мира, презрительное равнодушие к его благам и бедам, угрюмый и безнадежный взгляд на человеческую природу и природу вообще, наиболее снисходительный у мистиков с их неизбежным пантеизмом.

Вчера прошло, а завтра не настало.
Мое сегодня мимолетней взгляда,
и все, чем был я, быть уже устало, —

чеканит Кеведо[1]. Недаром к помянутому «барочному экзистенциализму», особенно испанскому, обращались властители дум (а также их душители) века двадцатого.

---

[1] И он не одинок. Анонимные, ввиду бдительной цензуры, сонеты того времени анатомируют бытие и время с безжалостной пытливостью, а языковой изощренностью анализа превосходят Хайдеггера. Тревога, тоска и отчаяние были для поэтов не настроением, а природой человеческого бытия, которую надлежало познать и принять. Лишь один, но выразительный пример:

Es la vida del ser punto sin centro,
Pues la linea y valor en que consiste
Parte de un punto que sin parte existe,
Siendo del es el fue fatal encuentro.
Sin ser presente en ser futuro entro
Y en ambos tiempos lo pasado asiste
Pues el será cuando es ya fue; !Oh, ser triste!
Pues fuera de tu ser su ser encuentro,
No tienes otro ser que el que te dieres.
Y pues Dios en tu mano le traslada
Tu ser has de deber a lo que fueres;
Mira el punto en que esta la vida amada:
Piensa lo que has de ser para lo que eres;
Es un ser que no es y si es es nada.

Пересказ, увы, неизбежно косноязычен и многословен, поскольку русское «быть» утратило свое старинное богатство смысла и оттенков. Испанское «ser» — не просто глагол, а распахнутый веер омонимов — *быть, существовать, сущее, существо и, наконец, попросту «ты, человече»* — и в сонете эта гамма понятий, кристаллизованная в кратком «быть», варьируется, как музыкальная тема, превращая рефлексию в поэзию. Ну, а рассудочный смысл сонета в сухом изложении примерно таков: «Жизнь наша, круг без центра, которым движемся и дорожим, — след неделимой точки, то безначальное начало, где все, что есть, неотвратимо произошло. Ни на миг не существуя сегодня, спешу в завтра, но гонит меня пройденное, и не пройденного не будет. Трудная участь. И различимая в любой другой участи. Иной, чем та, что готовим себе, нет. И раз Господь переложил ее тебе в руки и таким, какой есть, ты обязан себе, взгляни в упор на дорогую тебе жизнь и увидишь, чем надо стать, чтобы быть. Тем, чего нет. А все, что есть, если что-то и есть, — ничто».

Не сонет, а клубок, гордиев узел, сплетенный из самых разнородных нитей. Западный персонализм и восточный фатализм, стоический вызов судьбе и христианская свобода воли, дидактика и нескрываемая горечь. И даже индийские отголоски, доныне, устами теперешних гуру, сочувственно упрекающие Запад в органической неспособности ощутить вечное мгновение (на что интеллектуальный Запад отвечает то грустным высокомерием, то безнадежной готовностью созерцать и медитировать). А в унисон с давними отголосками — ростки западного пессимизма, глубоких раздумий о подлинном и не подлинном существовании. И, наконец, кастильское презрение — «desden contra la suerte». Короче, сонет выстроен на сугубо барочных перепадах.

«Бытие-к-смерти» как подлинное бытие и единственное, конечное достояние человека (Freiheit zum Tode — «свобода-к-смерти»), провозглашенное Хайдеггером, для испанского сознания издавна было прописной истиной. Вспомним — двадцатый век, Гражданская война, лозунг националистов «Да здравствует смерть». Но Франко лишь возродил древний воинский клич, сигнал атаки — «¡Viva la muerte!» Генеральское творчество и культура — две вещи несовместные, однако отзвук того же хайдеггеровского бытия слышен в алмазных строках Антонио Мачадо: «Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mia», — орлиных и траурных перекатах испанского «г»:

Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdèn **contra la suerte,**
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra immortal, Castilla de la muerte.

Земля моя, недобрая, родная,
. . . . . .
Кастилия, надменная с судьбою,
Кастилия, крутая в милосердьи,
рожденная для траура и боя,
бессмертная земля, твердыня смерти.
(перевод *А. Гелескула*)

Ключевая, может быть, строка — desdèn contra la suerte — презрение к земной участи с ее благами и бедами. Современник поэта философ Ортега-и-Гассет (прогрессист, европеец и стойкий недруг испанской архаики и замшелых традиций) писал, сопоставляя два пограничных края: «Две великих исторических мелодии, враждебные друг другу. Франция — история народа, который празднует жизнь. В кастильце все кристаллизуется из раствора, перенасыщенного *презрением к жизни.* Кастильская земля не просто скаредна, суха и пустынна. Это презираемая земля»[1]. Ортега исколесил Пиренейский полуостров, многое повидав, и все же в кастильской глухомани его впечатлило именование покровительницы городка, немыслимоѐ нигде, кроме Испании, — Богоматерь Презрения (Nuestra Señora del Desprecio).

[1] Рассуждая об исторических пороках Испании и «презираемой земле», Ортега бывает запальчиво несправедлив; испанская земля, достаточно сухая и скаредная, возделана до последней пяди и выжата, как вода из камня. Бурые кастильские холмы распаханы доверху и засажены виноградниками, оливами, пшеницей. Вряд ли сейчас Испания вывозит зерно, как в эпоху барокко, но уж точно не ввозит. Испанская любовь к земле была трудной и часто безответной. Но любовь — не презрение.

Сменилось поколение, и вот Гарсиа Лорка пишет: «В других странах смерть — это конец... В Испании, как нигде, истинно жив только мертвый — и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно». И добавляет: «Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце». Страна, которую он так самозабвенно любил, — «страна, распахнутая смерти».

Нераздельный вызов жизни и смерти — душа испанского барокко. Но если в наше время «смерть» — горькое, но абстрактное обозначение чего-то неизбежного, то в XVII в. с ней были, как говорится, на короткой ноге, встречались на улице и знали в лицо[1].

Шутить со смертью людям свойственно и для многих народов обыденно, а вот «молча вглядываться в нее» — черта, несколько необычная для христианской ойкумены. У этой пристальности древние, неистребимые восточные корни, вскормившие испанскую культуру, исказившие испанскую историю.

Свидетельством, как это ни парадоксально, — Ортега-и-Гассет, испанский «западник» (пусть и неловко применять российский термин к омытому Атлантикой Западу европейскому). Борясь с испанским традиционализмом за обновление, Ортега не поборол то традиционное, что стало плотью и кровью национальной культуры. Протестуя против тезиса Унамуно — «трагического смысла жизни», — утверждая, что жизнь — не трагедия и не может ею быть, (хотя в жизни трагедии возможны и случаются), завидуя французам, «празднующим жизнь», Ортега пишет: «Нельзя жить полной жизнью, если не переполнена душа, если нет в ней того, за что хочется умереть. То, что не побуждает нас умереть, не побуждает и жить». Недаром одна из его статей озаглавлена «Смерть как творческий акт». И, наконец, как неумолчное эхо испанского барокко, звучит признание: «Я не восхищаюсь мучениками, а завидую. Легче умереть за веру, чем прозябать без нее».

Конечно, пристальное внимание к смерти — черта не только барокко и отнюдь не одной Испании. Однако средневековую Испа-

---

[1] Вот эпизод из частной переписки: «Слуга герцога де Альба отправился на мессу в Буэн Сусесо. Рядом с собой он заметил очень красивую даму, на которую несколько раз украдкой бросал взгляды, а по окончании службы к величайшему ужасу обнаружил, что это сама Смерть. Бедняга потерял сознание, его отвезли домой, а через сутки он скончался». Еще эпизод, менее загадочный и, возможно, криминального толка: «Мадридский сапожник отправился в Канильехас, дабы вступить во владение наследством. Едва он добрался до места, как рядом с ним возникли два мертвеца, которые отвели его в церковь, где он отписал наследство в пользу душ, пребывающих в Чистилище. Позавчера он вернулся в Мадрид и в течение суток скончался». (Испанский исторический мемориал. Собрание документов, публикуемых Королевской академией истории. Т. II. С. 308.)

нию почти не затронуло карнавальное панибратство со смертью, равняющей все и вся, — реликтовая «пляска смерти» уцелела лишь в Каталонии, обособленной не только языком, историей, но и своим акцентированно европейским самосознанием.

Собственно, испанское внимание к смерти было неизменно серьезным — свидетельством и народные песни, и вся испанская культура. Странно, но в католической Испании — твердыне догматизма — смерть признавалась неминуемой и окончательной; «загадкой» смерти было иное — обесценивает она жизнь или придает ей особую цену. Разгадки разноречивы, но выстраданы. Для Хорхе Манрике (XV в.) смерть[1] — судьба, плата за жизнь, дарованную человеку, и потому до́лжно быть достойным этого дара. Для Хоана Эскрива (рубеж XV—XVI вв.) — «сладкая мука», миг высочайшего наслаждения, подобного любовному[2]. Для монахини Тересы де Хесус (XVI в.) смерть — преображение, желанный (по крайней мере на словах) переход в жизнь иную, высшую и вечную.

Понятно, что «обыденно и молча вглядываясь в смерть», испанцы сеяли хлеб и пили вино, смеялись и скандалили, ревновали и любили. И все это темпераментное житейское богатство влилось в испанское барокко и живет доныне, особенно на театральных подмостках. Но у каждой эпохи есть глубинные запросы, подспудные, затаенные, но насущные, и редко, но все же рождаются те, кто рискует на них ответить.

Мы до сих пор привычно представляем мыслителя университетским профессором, чаще всего немецкого образца, забывая о Бахе или Шекспире. Кстати, именно барокко пошатнуло эту привычку — и грим комедианта дерзнул соперничать с тонзурой каноника. Властителем дум стал художник. Титана Возрождения Буонаротти папа Юлий II бил посохом, сиречь палкой, как батрака, не в меру строптивого и главное — медлительного. А вот в 1660 г., уже на закате барокко, когда испанский Фердинанд IV выдавал дочь за французского короля (тем утверждая вечный мир), событием неизмеримо более важным, судя по

---

[1] «Строфы на смерть отца» всемирно известны. Менее известен сам отец, мощная личность, поэт, полководец и один из основателей испанского государства. Вкупе с другими грандами он совершил бескровную «бархатную революцию», символически свергнув, в виде соломенного чучела, недееспособного Энрике IV, вошедшего в испанские анналы под титулом Бессильный, и обручив его сестру с арагонцем Фернандо (это им предстояло стать Католической Четой). Совсем еще юным Хорхе Манрике увидел, как рак кожи за считанные дни превратил отцовское лицо в череп. Может быть, поэтому сам он искал и нашел смерть в бою, тридцати шести лет. Роковой возраст поэтов.

[2] Хоан Эскрива был посланником Католической Четы — больше ничего, даже дат жизни мы не знаем — ничего, кроме знаменитого стихотворения «Ven muerte tan escondida» — «Сразу меня, смерть, украдкой, / тайком нанеси мне рану, / иначе от муки сладкой / я к жизни опять воспряну» (перевод *А. Гелескула*).

мемуарам современников, было сочтено общение с художником. И не с Ван Дейком и уж тем паче не с Рубенсом, а с Веласкесом, виденным немногими. За неделю до смерти он оказался центром всеевропейского внимания. Так изменилось сознание — жадное к знанию и тревожно-любопытное к его неканоническим возможностям.

Накануне долгого европейского рационализма, возникло понимание, что художники, рожденные и востребованные временем, — не только оголенные нервы этого времени, но и его центральная нервная система, разветвленная в будущее[1].

Единственное уцелевшее стихотворение полубезвестного Хоана Эскрива о встрече со смертью, как последнем и неминуемом любовном свидании, — не архивная пыль. Это зернышко не умерло в испанском сознании и не в первый и, наверное, не в последний раз проросло в поэзии XX в. с ее горькими обертонами — в поздних стихах Антонио Мачадо:

...Отшельница ночная,
чтоб увидать тебя без покрывала,
дожил я до зари. Теперь я знаю,
что ты не та, какой мне представала.
Но прежде, чем уйти и не вернуться,
благодарю за все, что отшумело,
и за надменный холод.
— Улыбнуться
хотела ему смерть и не сумела.
(перевод *А. Гелескула*)

Надежда, отравленная знанием, — драма не только испанского барокко, таящаяся за «пышными брыжами и фижмами» барочных фасадов и декораций. Но в Испании она обнаженней потому, что декораций было меньше.

Испанская поэзия XVII в. — органическая часть общебарочного культурного мира в стране, где горькое ощущение дисгармонии окружающей действительности, ее непостижимой загадочности и динамичной изменчивости было особенно острым. Отсутствие в этой поэзии сколько-нибудь заметных классицистических тенденций не снижало, однако, напряженной внутриэстетической борьбы.

---

[1] Еще один барочный отголосок. Русский математик А. Н. Колмогоров, кстати, поборник искусственного интеллекта, одну из работ эстетического оттенка завершает неожиданным выводом — линия, проведенная художником, содержит больше информации, чем способен вместить человеческий мозг. Впечатляет даже не итог, а его подтвержденность стройной логикой расчетов. Жаль только, что мозги по своей вместимости неодинаковы, а художники и подавно.

ЛУИС ДЕ ГОНГОРА-И-АРГОТЕ (1561 — 1627)

Традиционно пантеон испанского барокко начинают с Гонгоры. Рожденный в Кордове, овеянной ветрами имперского Рима, наследник обедневшего знатного рода Гонгора, изучив в Саламанке право, филологию и теологию, вернулся в родной город образованнейшим человеком — знатоком античной и итальянской литературы. Он выбрал духовную карьеру — принял сан и в 1585 г. получил место каноника при кордовском соборе, но служебного рвения не проявлял и, хуже того, занимался сочинительством, пропускал службы и проповеди и «вел жизнь, не подобающую священнослужителю». В епископскую канцелярию регулярно поступали доносы на сей предмет, и Гонгора на негодование епископа исправно отвечал изысканно ироничными покаянными объяснительными записками. Кордовского иерарха в Гонгоре раздражало все — и стихотворство, и образ жизни, позорящий сан, и издевательские послания, и тихое упорство во грехе, и, наконец, слава (к концу века поэт стал известен всей Испании). В 1617 г. Гонгора переехал в Мадрид, где принял место королевского капеллана, но все же через десять лет он вернулся в Кордову, словно лишь затем, чтобы умереть на родине. Первое издание его стихотворений под названием «Поэтические произведения испанского Гомера» появилось через несколько месяцев после его смерти. «Гомер» — эпитет, имеющий отношение не к поэтической манере Гонгоры, а к масштабу, к значению его творчества. Создатель новой системы метафор, реформатор поэтического языка, Гонгора сознавал смысл сделанного и писал: «Моими трудами язык наш достиг величия и совершенства латинского».

То поэтическое совершенство, которого добивался Гонгора, — это прежде всего причудливая виртуозность, метафорическая зашифрованность образов, экспрессивная затемненность стиля. Художественные задачи такого рода ставили перед собой культисты — поэты, желавшие противопоставить кричащему безобразию мира изысканно прекрасный мир поэзии, доступный лишь немногим избранным. Гонгора стал их главой, учителем. Школу культистов часто именуют гонгоризмом.

Будучи человеком книжным, любившим ученость и ориентирующимся на читателя элитарного, книжного, Гонгора, как верно заметил Ф. Гарсиа Лорка, не был непосредствен, «но обладал свеже-

стью и молодостью». Он любил вариации на уже известные поэтические темы, мотивы, заимствовал их у Тассо, Ариосто, в испанских романсеро, но его стилизации всегда новы, неожиданны — и гораздо более усложнены и драматичны, даже и тогда, когда несут в себе пародийно-комическое начало. Барочный «утрированный петраркизм», передающий драматическое восприятие мира, проступает уже в его сонетах 1580-х годов:

Как зерна хрусталя на лепестках
Пунцовой розы в миг рассветной рани
И как пролившийся по алой ткани
Искристый жемчуг, светлый и впотьмах,
Так у моей пастушки на щеках,
Замешанных на снеге и тюльпане,
Сверкали слезы, очи ей туманя,
И всхлипы солонили на устах...
(перевод *С. Гончаренко*)

Пока руно волос твоих течет,
Как золото в лучистой филиграни,
И не светлей хрусталь в изломе грани,
чем нежной шеи лебединый взлет,

спеши изведать наслажденье в силе,
сокрытой в коже, в локоне, в устах,
пока букет твоих гвоздик и лилий

не только сам бесславно не зачах,
но годы и тебя не обратили
в золу и в землю, в пепел, дым и прах
(перевод *С. Гончаренко*)

Тем более очевидно причудливое, «темное», нарочито усложненное по форме и внутренне драматическое барочное видение в поэмах Гонгоры 1610-х годов — «Одиночество» и «Сказание о Полифеме и Галатее». Последнее произведение — выразительный пример удивительной стилистической трансформации классического мифа под пером поэта-культиста. Обратимся вслед за И.Н. Голенищевым-Кутузовым[1] к тому месту из «Метаморфоз» Овидия, где Полифем говорит о себе: «Взгляни, как я высок», а потом приведем соответствующий пассаж у Гонгоры:

[1] *Голенищев-Кутузов И.Н.* Поэтика Гонгоры // *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. М., 1975. С. 221.

Sentado ala alta palma no perdona
Su dulce fruto mi robusta mano.

(Когда я сижу, моя сильная рука не прощает высокой пальме ее сладкие плоды.) Та же мысль выражена эффектно, но так, что ее трудно сразу обнаружить, понять, «повествование преображается, становится как бы скелетом поэмы, окутанным пышной плотью поэтических образов» (Ф. Гарсиа Лорка).

Испанский поэтический гений всегда отмечен слиянием традиций — ученой и народной (mester de clerecía и mester de juglaría). Эта ныне бесспорная истина справедлива и по отношению к поэзии Гонгоры, хотя не один век, не замечая единства, его стихи делили на «светлые» (проще говоря, общепонятные) и «темные», обращенные к «бесчисленному меньшинству», как обозначит позже желаемого читателя Хуан Рамон Хименес. И не случайно духовные ученики приверженца «эстетической этики» Хименеса — испанские поэты поколения 1927-го года, и в том числе Федерико Гарсиа Лорка, — избрали Гонгору своим поэтическим ориентиром. Не разделяя пристрастий своих предшественников — поколения 98-го года — к философии бытия и вечным вопросам (тем же, которыми терзалась русская литература XIX в.), поколение 1927-го года, по крайней мере в декларациях, единственным делом поэта объявило язык. И поначалу, в год трехсотлетия со дня смерти Гонгоры, этот тезис четко соотносился с тем, что каждый из них делал. Но драматургия испанской истории расставила в их судьбах и шкале ценностей свои акценты — и языкотворец Гонгора остался памятью о начале пути.

Итак, в традиционном понимании Гонгора и барокко — синонимы. Понятно почему, однако напрашиваются возражения. Гонгора, один из немногих и самый мощный из столпов барокко, был отчетливо глух к «бытийственным» (в испанской лексике — метафизическим) запросам времени. В сущности он — архаик. Его блистательно изощренные сонеты и особенно романсы — наброски монументального полотна, которое он вынашивал, начинал и, как оказалось, лишь начал. И; думается, стимулом к созданию для него были не далекие антики и даже не близкий Ариосто, а другой светоч, увиденный зорко, но в необычном ракурсе.

Полемизируя с хулителями «Поэм одиночества», Гонгора так определил свою миссию — создание «героического языка», достойного тех, кто на нем заговорит. Ссылка на золотую латынь настолько по тем временам банальна, что явно обманчива. Вдохновляло иное. Итальянский язык, на котором доныне говорят, пишут и

поют арии, создал Данте, задолго до гарибальдийцев объединив Италию, — язык «Божественной комедии» сделал веронцев, феррарцев и всех иных итальянцами, по крайней мере положил этому начало. Данте не задавался филологическими целями; говоря «о времени и о себе», а также о мироздании, он мимоходом реформировал и облагородил тосканский диалект — и возник язык. Такое в истории случается единожды. И Гонгоре — «кордовскому педанту», по едкому определению Мачадо, — подобное было не по плечу. Да и Испания в ту пору в создании общенационального языка уже не нуждалась.

И все же испанское барокко, не без участия Гонгоры, в определенном смысле создало язык. Запечатленный скорее кистью, чем пером, он был услышан еще в восемнадцатом веке, понят в девятнадцатом, а в двадцатом на нем заговорили. И, наверное, первым в ряду создателей стоит чужестранец — критский эмигрант и венецианский художник Теотокопули, чье краткое итало-испанское прозвище Эль Греко отразило его европейскую судьбу. Не менее загадочный, чем Леонардо да Винчи, в котором наше просвещенное время заподозрило инопланетянина, Эль Греко тоже кажется пришельцем — не из космоса, но из недр человеческой культуры. Какая-то прапамять, которой он томился, следуя Тициану и заимствуя у Тинторетто, его не покидала и не отпустила.

Собственно, в Испанию он отправился, подвигнутый венецианским коллегой, с наполеоновской уверенностью стать первым. Строился и украшался Эскориал. «Святой Маврикий» венецианского грека — ныне жемчужина Эскориала, помещенная туда Веласкесом, — был отвергнут Филиппом Вторым даже не из-за жесткого королевского вкуса. Причиной стало общее недоумение.

Сюжет картины — бунт фиванского легиона, отвергшего римских богов. Император, согласно житийной легенде, подверг семитысячный легион децимации (казни каждого десятого). Военачальник Маврикий присоединился к казнимым. Современников художника смутила сугубо композиционная особенность. На полотне — Маврикий и его центурионы, которым он объявляет о своем решении; и тут же, в нижнем левом углу картины, — Маврикий и его центурионы, ждущие своей очереди среди обезглавленных тел. Такая асинхронность и повествовательность Новому времени, воспитанному Ренессансом, должна была показаться дикостью, но нам она хорошо знакома по клеймам житийных икон допетровских веков. И напряженная «готическая» удлиненность, вертикальность эльгрековских образов тоже знакома — по ферапонтовским фрескам Дионисия.

Интуитивно и бездоказательно, но хочется предположить, что странным, нездешним светом, тайно пронизывающим его полотна, Эль Греко обязан не караваджистам или венецианскому воздуху, а смутной памяти о византийском исихазме[1]. Мистическое учение о несотворенном и всепроникающем божественном свете с гибелью Византии не угасло. Византийские вероучители бежали не только «из грек в варяги» — на русский север, но и на юг, сначала в Грецию, в Пелопоннес, потом — на острова. Исихасты были суровыми аскетами-молчальниками несколько индийского склада. Кем были псковские мастера милётовских фресок, написанных светом (и сейчас, увы, полупогубленных), мы не знаем. Но Феофан Грек явно не походил на исихаста и, как известно, светскостью и раскованностью весьма смущал духовенство. И, однако, новгородские церковные стены он расписал светом и мраком. Кстати, в Испании к его критскому соплеменнику отнеслись не доброжелательней — обкрадывая и обсчитывая художника на каждом шагу, церковники упрекали Эль Греко в расточительстве, любви к роскоши и прочим излишествам. В толедском доме живописца застолья случались, но главной роскошью была библиотека. Она и осталась единственным украшением пустого, полуразоренного дома, где он умирал.

Византийская традиция — лишь одна, легко различимая, вершина айсберга культурной прапамяти Эль Греко. Он не эллин, иное время — иной трагизм, но его неповторимая свобода письма воскрешает на иной, мучительный лад уцелевшие помпейские фрески — «Весну», но уже обугленную Везувием.

Эль Греко — первый великий художник Нового времени, упразднивший рабство перед натурой; он — провозвестник свободы и отчасти повинен в ее издержках. И еще одна глубь. У вулканического грека была, казалось бы, рожденная и узаконенная Новым

[1] Исихазм возник еще в XI в. при разделении церквей и сыграл не последнюю роль в этом расколе как его духовное оправдание и обоснование. В 1341 г. состоялся знаменательный диспут Григория Паламы и Варлаама. На спешно созванном Константинопольском соборе речь шла ни больше ни меньше как об озарении. Палама отстаивал учение афонских монахов о божественной энергии, которая не само существо Божие, но его проявление, нераздельна с ним, проистекает из него и, подобно свету солнца, даруется как благодать. Варлаам, принявший православие калабрийский монах и предтеча Декарта, как истый рационалист говорил о способности разума познавать природу вещей и, познавая истину, подниматься к ее вершине — познанию Бога. А божественное озарение, утверждал он, есть наука и знание, удел чистых сердцем. Верх одержал Восток, т. е. Григорий Палама, впоследствии канонизированный. Варлаама же признали еретиком и предали анафеме; он вернулся в Италию и в католичество — и, между прочим, учил греческому Петрарку.

временем возможность успокоения — портреты. Но портреты Эль Греко (разговор о них впереди) не традиционней его полотен. Пристальность и простота, т. е. ясность и четкость решения — лицом к лицу, глаза в глаза глядящему — настолько близки фаюмским портретам, что заставляют напрочь забыть о Тициане. А ведь фаюмский портрет — эллинистический отсвет египетских надгробных масок.

Конечно же, Эль Греко впитал зрелую новизну, виртуозность и красочное богатство венецианской школы. Но черта, резко отделившая его от веницейских волшебников, тоже идет с Востока. Сколько бы ни спорили, был Эль Греко мистиком или нет, мистический склад его натуры угадывается. Свидетельством не только его библиотека — Плотин и неоплатоники, книжные спутники европейских мистиков от великого Мейстера Эйкхарта до святого Хуана де ла Крус. И не контраст мира дольнего и мира горнего эльгрековских глорий. Подобно тому как Леонардо для нас — не его чертежи танка или коленчатого вала и даже не начала теории множеств, Эль Греко — не его ангелы, грузно взмывающие в мир иной пятками к зрителю. Наглядный, но мнимый дуализм его полотен, заданный временем и заказчиками, упразднен неповторимыми эльгрековскими облаками, пронизанными светом, — единым, но овеществленным в тончайших оттенках многокрасочного мира.

Традиционно Эль Греко сопоставляют с Гонгорой, посвятившим ему сонет. Но вглядываясь в экстатические полотна толедского грека, вспоминаешь другого его современника — Сан Хуана де ла Круса, автора немногих, но неувядаемых стихотворений. Одно приведем как доказательство.

ЖИВОЕ ПЛАМЯ

Любви живое пламя,
ласкающее душу
ожогами, невидимыми взгляду!
Блуждая тайниками,
ты вырвалось наружу,
так сокруши последнюю преграду!

О как ты ранишь нежно!
Как долгожданна рана!
Одно касанье огненного тёрна —
и грешное безгрешно,
и жизнь обетованна,
и смерть в его горниле животворна,

Ты грудь мою пронзило
и факелом в ущелье
глубины озарило, чтобы следом
с неведомою силой
слепые подземелья
откликнулись тебе теплом и светом.

Для тайного гнездовья
обитель выбирая,
во мне ты пробудилось и зардело,
и полное любовью
ловлю дыханье рая,
и полнятся тобой душа и тело!
(перевод *А. Гелескула*)

Трудно сопоставлять религиозного подвижника, ради мистических высот и обустройства обителей пренебрегшего своим даром, и художника, одержимого своим даром, — и все же... Трудно еще и потому, что поэтический мир Сан Хуана — созданный, кстати говоря, в тюрьме, смрадном монастырском застенке, где единственным источником света и воздуха была щель в потолке, — мир этот, лишь затуманенный печалью, гармоничен, а Эль Греко — художник трагический.

Это одна из его загадок — обостренная, почти пророческая чуткость, природа его дара. Леонардо да Винчи довелось пережить больше и горше — гибель своих работ и замыслов, разгром Милана, пьяную солдатню, у него на глазах раскрошившую из арбалетов его шедевр, конный монумент, от которого не осталось ничего, кроме изумленных свидетельств современников. Собственно, и сам художник стал военным трофеем, увезенным во Францию, где вскоре тихо угас как почетный пленник. Эль Греко, как и многие в Испании, предчувствовал закат и обреченность империи, но вряд ли это глубоко его задевало. Он — очевидец бессмысленного изгнания морисков (из его Толедо вымели цвет ремесленных гильдий, почти пять тысяч семейств), но жизнь художника, омраченная тяжбами и скандалами, была в общем ровной.

Одна из загадок демонической и просветленной натуры Леонардо, быть может, та, что он смог подняться над своим молодым, бурным и недолгим временем. Подняться так высоко, что мечта его жизни — крылья, человек, способный летать и улететь, — кажется неизбежной. Эль Греко с его вертикальной устремленностью оставался на земле, погруженный в ее тяготы, и лишь его облачные глории выдают тоску по отлету. Бедствия, войны и религиозные

расправы лично его миновали. Но одно из самых мощных и мистических его полотен, полотно-завещание, законченное перед самой смертью, — «Снятие пятой печати». Пятая печать, по Иоанну, снята с жертвенника, под которым души убиенных: «И возопили они: доколе, Владыка святый и истинный, не судишь и не мстишь за кровь нашу?»[1] И дальше: «это те, кто пришли от великой скорби... И отрет Бог всякую слезу от очей их»[2].

Еще одна подробность толедского благополучия живописца. Эль Греко купил и отстроил часть ветхого и недоброй славы дворца маркиза де Вильены, в памяти обывателей колдуна и чернокнижника — испанского Якова Брюса. А напротив, через узкий толедский проулок был сумасшедший дом[3]. И ежедневно, собственно, всю жизнь художник мог слышать, а часто и видеть «нищих духом» — наинищайших. Слишком дерзко предполагать, что иные из них, заросшие, как пустынники, с дикими и просветленными страданием глазами, стали прототипами его образов, но это пожизненное соседство, наверное, влияло на раздумья Эль Греко о природе человека и его земной участи.

Все вышесказанное — не аргументация в том духе, что Эль Греко — некий реликт Средневековья и едва ли не эклектик, изучивший или таинственно сохранивший в памяти стили и приемы и удачно их соединивший. Одного взгляда на его полотна достаточно, чтобы понять: он художник будущего — судьба несладкая и независимо от жизненных коллизий трагическая. «Полотна грека, отступника от правил, — пишет уже в XX в. Ортега-и-Гассет, — высятся перед нами как скалистые берега далеких стран... Он добился того, что к его земле за столетия не причалило ни одно судно». И поясняет: «Нет другого художника, который так затруднял бы проникновение в свой внутренний мир». Недаром свидетельства современников о его живописи скудны, смутны и мечены какой-то растерянностью. Вот довольно характерное — через полвека после смерти художника: «Нам не встречалось до сих пор ничего причуд-

---

[1] Откровение святого Иоанна Богослова, 6, ст. 10.

[2] Там же, 7, ст. 14, 17.

[3] Три с лишним века спустя философ Ортега-и-Гассет, покинув растерзанную гражданской войной Испанию, оказался в Голландии (стараниями близкого ему мыслителя и друга Йохана Хейзинги, в годы немецкой оккупации умершего от голода). Напротив голландского убежища Ортеги, через узкий проулок, стоял дом, где некогда квартировал и вынашивал свои идеи апостол разума, французский офицер Рене Декарт. Теперь это был сумасшедший дом. «Дважды в день, — писал Ортега, — предостерегающе близко, я вижу, как безумные и слабоумные выгуливают на свежем воздухе свой человеческий крах».

ливей его странной манеры; от этой вычурности приходят в смущение даже хорошо понимающие в искусстве»[1]. Иногда те, кому довелось общаться с художником, добавляют: «Изрядный философ»[2]. Но Ортега-и-Гассет справедливо заметил: «Художник кистью делает очевидным именно то, что не очевидно для его современников. Прочее он подавляет или старается не выделять».

Да, столетиями к скалистым берегам Эль Греко не причаливало ни одно судно. Но вот свидетельство двадцатого века, восприятие большого художника, испанского скульптора Альберто Санчеса[3]: «Когда Толедо туманился дождем, в воздухе возникала лимонная желтизна с полотен Эль Греко; в воде на камнях, обточенных временем, мох и лишайник повторяли образы его полотен; после дождя горы и валуны становились керамическими, как его «Святой Маврикий» в тишине Эскориала, а когда к вечеру появлялись купальщики, их тела были зелеными, желтыми и голубыми, как полуобнаженные на этой картине. Было радостно убеждаться, что Эль Греко вобрал весь этот живой мир и что мы, на несколько веков моложе, тоже кое на что способны».

Еще свидетельство, не такое весомое и не закрепленное на бумаге, но любопытное и даже забавное, — рассказ знакомого испанца, просто зрителя, не художника и не интеллектуала. Он сидел в музее Прадо, разглядывая полотно Эль Греко «Поклонение пастухов», и едва не упал со стула, став свидетелем непредвиденного события.

Композиция картины, одного из шедевров Эль Греко, вполне традиционна: в центре Святое Семейство, вокруг сгрудились пастухи. Но вечный эльгрековский контраст мира горнего и дольнего здесь не вертикален и, может быть, потому еще выразительней. От Святого Семейства исходит потусторонний, эльгрековский

---

[1] *Хусепе Мартинес*. Трактат о живописи. 1675.

[2] *Франсиско Пачеко*. Трактат о живописи. 1611.

[3] Альберто Санчес — гениальный скульптор-самоучка, до этого пастух, солдат, разнорабочий, пекарь, родился в толедском предместье, похоронен в Москве на Введенском кладбище. Приведенная цитата — отрывок из его незаконченных воспоминаний, хранящихся в семейном архиве, относится к концу 20-х годов, времени первого успеха на выставке «Современные испанские художники», открывшей испанскому зрителю его и Сальвадора Дали. Надо сказать, что с Дали Санчеса связывало скорее обязательное знакомство, а с Гарсиа Лоркой он работал рука об руку как художник его бродячего театра «Ла Баррака». Но пожизненной оказалась лишь его дружба с Пабло Пикассо. Подробнее об Альберто Санчесе в публикации «ИЛ» 1995. №12, посвященной его столетнему юбилею.

свет — и снова вспоминаются исихасты, главным доводом которых были слова Христа: «Есмь свет». А вокруг темные пастухи, даже не брейгелевские, скорее босховские, уродливая земная плоть, изображенная не с отвращением или презрением, а с какой-то почти отцовской теплотой — может быть, с надеждой на просветление. Так вот, помянутый испанец чуть не упал со стула, когда на его глазах один из пастухов вышел из картины и отправился в соседний зал к Ван Дейку. Далеко не первой молодости, кудлато заросший, потрепанный хиппи в шортах, турист северного склада, стоял вплотную к полотну, что-то для себя высматривая, — и слился с картиной, вошел в нее и вышел.

Вот так, столь разным глазам двадцатого века — большому художнику и простому зрителю — Эль Греко предстал реалистом. И надо сказать, не только облака, сквозящие в теснинах Толедо, но и небо выжженной Ла Манчи с его невыразимыми закатами он — единственный — сумел запечатлеть и научил видеть. Правда, еще раньше о кастильском небе пророчески сказал Данте: «Новый Свет».

И еще свидетельство, тоже устное, но куда серьезнее. Одно из величайших полотен мировой живописи — «Похороны графа Оргаса» — заказала художнику его приходская церковь. Захудалая, но, видимо, предприимчивая церквушка попросту навязала заказ, снабдив его подробнейшим перечнем, что и как должно быть изображено (документ сохранился), — и художник это ведомственное предписание исполнил в точности.

Сюжет банален и недвусмыслен. Некий граф, живший в XIV в., пожертвовал церкви изрядную сумму, и в награду за щедрость и благочестие на похороны дарителя с небес прибыл святой Августин вкупе со святым Стефаном. Мораль: жертвуйте и вам воздастся. Почему Эль Греко взялся за этот заказ так же необъяснимо, как и созданное гением. Сегодня толедская церковь Сан-Томе известна всему миру, но и тогда, она, видимо, благодаря Эль Греко воспрянула; затем не раз перестраивалась и, к счастью, новшества (случай в церковной практике редчайший) пошли не в ущерб живописи, а во благо. Церковный пол приподнялся, и замысел Эль Греко — похороны происходят воочию — стал ощутимей: полотно почти соприкасается с каменными плитами и кажется, что они сейчас раздвинутся, и мертвого опустят во тьму, вернут земле. И только жест ребенка и поза священника на переднем плане свидетельствуют, что душа бессмертна.

Название картины — дань неизбежной формальности. Понятно, что беззвучный реквием Эль Греко — не о графе, а о человеческой судьбе, и участники погребального обряда, горожане, священники, миряне и даже святые скорбят не по графу-меценату. Но, может быть, поразительней всего то, что хоронят они не мертвеца, не останки, заведомо непригодные для вечной жизни. Благородное, едва тронутое тлением лицо Оргаса, его поза спящего, который покоится, как доверчивый ребенок, на руках у святых и даже ювелирные толедские доспехи так прекрасны, что кажется, будто святые бережно, боясь нечаянно повредить что-то немыслимо драгоценное, несут какой-то невиданный и хрупкий самоцвет.

Эта драгоценность — человек. Трудно это выразить словами, и все же двадцатый век нашел такое слова, обращенные умирающим к Богу:

Ты держишь меня, как изделье,
И прячешь, как перстень, в футляр.
(Б. Пастернак. «В больнице».)

Но вернемся к обещанному рассказу — устному свидетельству еще одного испанца. Несколько друзей (и на сей раз не художников и не интеллектуалов) сидели в Сан-Томе перед полотном Эль Греко, и вдруг один из них, указав на траурный кортеж графа — толедских горожан, будто бы написанных с натуры, неожиданно сказал: «Знаете, кто это? Разные отношения к смерти. Найдите среди них себя». Ни тени недоумения, никаких лишних вопросов — каждый, независимо от пола, возраста и уж тем паче от внешнего сходства, уверенно показал: «Вот я».

Разумеется, этот эпизод — не свидетельство, что подобная трактовка входила в замысел художника, но лишнее подтверждение того, что гениальное полотно стало мировоззренческим итогом долгих и глубоких раздумий. Быть может, гордый и строптивый живописец потому и принял кабальные условия заказа[1], что центром назидательного сюжета была смерть, и это позволило ему с предельной полнотой выразить свою постоянную сосредоточенность на загадках жизни и вечности, свое чуткое и неотступное внимание к человеческому страданию и состраданию.

Траурное полотно бурного, экстатического толедца — самое спокойное и гармоничное его творение и, возможно, вершина его философской и художественной мысли. Мир оправдан, жизнь, смерть, и

[1] Окончание и успех картины завершились долгой и скандальной тяжбой со скаредными заказчиками, одной из самых унизительных в жизни Эль Греко.

вечность, и даже возможность чуда примирены и едины, словно цвета радуги. Воистину «смерть животворна» (Сан Хуан де ла Крус).

Но гармоничен и ранний, отвергнутый королем шедевр Эль Греко «Святой Маврикий». Военачальник и его офицеры, готовясь к добровольной и тяжкой смерти, спокойны, сосредоточенны и серьезны — они погружены в раздумье. Кажется, что перед нами не будущие мученики, а философский диспут афинян, мирно и обстоятельно обсуждающих, к примеру, есть ли у пространства верх и низ. Вернее, исполненная напряженной работы мысли пауза в диспуте.

Внутреннее состояние персонажей точно определил Ортега-и-Гассет, посвятивший картине одну из работ[1]: «Перед нами группа людей, погруженных в свои мысли и, вместе с тем, сплоченных общением и сопричастностью: словно каждый из них углубился в себя и встретил там остальных». Встретил, потому что надо врозь и вместе ответить, немедленно и бесповоротно, на решающий вопрос: «Что благородней духом?» Покориться или восстать против зла? Но и это еще не всё — надо решить, и тоже немедленно и окончательно, есть ли у жизни смысл. Если высший смысл есть, то в чем он? Если нет, то бессмыслен и весь мир, и нет ни разницы между богами римскими и христианскими, ни самих богов. Вот о чем совещаются «заговорщики собственной гибели», по выражению Ортеги[2].

На картине — тот волнующий миг, когда, придя к молчаливому согласию, воины мягко и почти сострадая друг другу принимают свое суровое решение. «Воля к смерти — всегда залог воскресения», — пишет Ортега. Для него это обретение себя и жизни подлинной, для святого Маврикия и, видимо, для автора картины — жизни вечной.

Разница огромная, но в одном Ортега прав: «Эль Греко весь отпущенный ему век писал смерть и воскресение. Пассивное прозябание он отвергал наотрез. Люди на его портретах горят, готовые изойти в последней вспышке».

Говоря о портретах, Ортега, наверное, имел в виду и толедских горожан на «Похоронах графа Оргаса», и «Апостолов» в толедском доме-музее, но прежде всего — собственно портреты в мадридском Прадо.

---

[1] «Смерть и воскресение», 1914.

[2] Невольно вспоминаются уже процитированные мысли Л. М. Баткина о гамлетовской неодолимой потребности «дойти до последних смыслов», о его «поисках основания такого действия, которое было бы насквозь индивидуализированным и сознательным». Недаром Эль Греко казался современникам «изрядным философом».

Может быть, кто-то замечал, как странно выглядят в музейном зале живые цветы. Эльгрековские портреты так же одиноки и почти неуместны в музейном соседстве, которое лишь оттеняет какую-то иную их природу. Это не предмет чисто эстетических переживаний — только они одни не просто врезаются в память, но преследуют, как наваждение или строки любимых стихов[1].

Первое впечатление от портретов Эль Греко — встреча лицом к лицу, фронтальность, предназначенная именно тебе. Впечатление обманчивое — Эль Греко вряд ли стремился к такой фронтальности и редко ее соблюдал[2].

Портреты Эль Греко, эти написанные вживе испанцы[3], от которых давным-давно не осталось ни памяти, ни горсточки праха, встречают нас и расстаются, провожая долго, с какой-то странной тревогой и непонятной жалостью, словно говоря беззвучно, но внятно: «Мы — там. Мы перешли черту и о переходе знаем всё, а вам, несведущим, он еще только предстоит». Но откуда тогда тревога и душевная смута, едва ли не мука, скрытая или нескрываемая, у этих неведомых, но почему-то близких людей? Не перешли они черту, а волей художника навеки остались, говоря современ-

---

[1] Вот что пишет Ортега об испанском портрете вообще: «Замечено, что испанский портрет изумляет и даже почти пугает зрителя. У северян, менее привычных, чем мы, я наблюдал реакцию резкого, внезапного испуга... И в самом деле, кто бы ни был изображен на холсте, хороший испанский портрет исполнен драматизма, природа которого проста: драма заключена в почти мистическом драматизме перехода от небытия к присутствию, «явлению»... Потому портреты кажутся видениями. Они никогда не смогут закрепиться в реальном измерении и стать вполне явными, но всегда будут возникать из небытия».

[2] Малая часть ренессансных портретов — профильные, большая — в три четверти с глазами, скошенными вбок, на зрителя й даже куда-то мимо (легко заподозрить, что на зеркало). Это и понятно: сделав первые наброски с заказчика, естественно, состоятельного и занятого, художники, еще не уверенные в анатомической грамотности, завершали работу, как говорится, чем Бог послал. Грешил этим даже Рафаэль. Леонардо да Винчи, видимо, забавляла эта практика, но знал он и другое: портрет — это всегда и автопортрет, и в высоком проявлении, и в самом примитивном. И совет Леонардо живописцам — приглядываться к себе и, углядев какое-либо уродство, внутреннее и тем более внешнее, не передавать его изображению — скорее трогателен, чем ироничен. («Живописец, у которого неуклюжие руки, будет делать их такими же в своих произведениях; то же самое случится у него с каждым членом тела, если только длительное обучение не оградит его от этого. Итак, живописец, смотри хорошенько на ту часть, которая наиболее безобразна в твоей особе, и своим учением сделай от нее хорошую защиту, ибо если ты скотоподобен, то изображения твои будут такими же». («Заметки о живописи», фрагмент 651.) См. *Леонардо да Винчи*. Избр. произв. Минск; М., 2000. С. 285, 359.

[3] Портрет кардинала Хуана Таверы — единственный, написанный с посмертной маски.

ным языком, в пограничной ситуации. И кажется, им понятно трагическое признание святого Августина в «Исповеди»: «Здесь я могу быть, но не хочу; там — хочу, но не могу; и здесь, и там я несчастен». Не нам судить, насколько близко это было самому художнику. И могло быть близко его младшему современнику Кеведо, еще одному мощному языкотворцу испанского барокко.

ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО-И-ВИЛЬЕГАС (1580—1645)

Кеведо был резким, насмешливым оппонентом Гонгоры. Он выступал сторонником консептизма — течения в испанской поэзии и прозе, которое воспринимало стилистическое изыски гонгористов как пустые украшательства. Название «консептизм» происходит от «консепта», а это понятие испанский прозаик и автор трактата «Об искусстве острого ума» Б. Грасиан определил как «акт понимания, который выражает связи, обнаруживаемые между объектами». Консептисты тоже любили сложность — но внутреннюю сложность самой мысли, и стремились передать ее многозначностью употребляемых слов, каламбурами, пародийной игрой, разрушающей словесные штампы.

Для нас Кеведо — прежде всего поэт, а современники знали Кеведо-сатирика, и вряд ли кто помнил хоть один его сонет — крылатыми были не стихи, а его дерзкие и сумрачные остроты. И молва об учености. Испанский Свифт, он оставил фантасмагорическую картину своего времени. И, кроме того, множество трудов самого широкого спектра, от этики до политики, от комментариев к Книге Иова до предисловия к «Утопии» Мора. Кеведо был мыслителем и проповедником, просветителем и переводчиком. Наконец, политическим деятелем — и политическим заключенным. Словом, непросто перечислить, кем был этот человек рыжий, как земля Ла Манчи, и хромой, как Байрон (литературные враги, настоящие и наемные, в стихах именовали его Хромым Бесом и даже Архидьяволом, а в прозе писали на него доносы в инквизицию, прилагая изданные и неизданные его вещи, пока не добились их запрета).

Кеведо прожил опасную и бедственную жизнь, ибо родился бунтарем. Бунт его был, как любят сейчас говорить, метафизическим, но не только. Несправедливость повергала Кеведо в бешенство, и ни его искушенный ум, ни заветы стоиков, которых он так любил, не могли его обуздать. Бросив вызов могущественному временщику Оливаресу и самому королю, он на пороге своего шестидесятилетия очутился в тюрьме — не впервые, но на этот раз как государствен-

ный преступник, т. е. навсегда. Четыре года одиночки превратили его в живой скелет, и только падение Оливареса, разорившего страну, отсрочило конец. Кеведо вышел на свободу, по его словам, «выжил, чтобы увидеть свои останки» — и через два года, в глухом углу продутой ветрами Ла Манчи, медленно и одиноко угас, лишь однажды пожаловавшись, что так и не может согреться.

И еще одна горестная подробность — последней его заботой были стихи. Он пытался собрать их и хотя бы подготовить к изданию. Но подготовили уже другие, и стихи увидели свет посмертно, далеко не все и главное — в несколько приглаженном виде. Они оказались «трудными» и смутили даже самых искренних друзей. Кеведо, видимо, сознавал безотчетную силу своего дара и, к счастью, доверял ей. «Я не знаю, что говорю, — признался он однажды, — хотя чувствую, что хочу сказать». Труден был не язык, а сам предмет разговора.

Эпитафией Кеведо — или эпиграфом к нему — могла бы стать его строка: «Любил жизнь, зная, что это смерть» (в подлиннике — «Amar la vida con saber que es muerte»). Еще молодым он перевел Анакреонта и почти одновременно — плач Иеремии, и в контрастности этого выбора уже проступила внутренняя суть Кеведо, его трагическое жизнелюбие. Он жил за десятерых, но жизнь ощущал как агонию.

Кеведо — современник Сервантеса и Гонгоры, Эль Греко и Веласкеса. Его время — испанский золотой век — было странным и тревожно двойственным: искусство цвело, а жизнь неумолимо угасала. Долгое, неимоверное напряжение народных сил сменялось оцепенением, национальная самоуверенность — разочарованием. Но именно разочарование — освобождение от чар — придавало в глазах Кеведо и его современников новую цену жизни и человеку. Как сказали бы экзистенциалисты, человек учился не надеяться. Итог уже в двадцатом веке подвел Сесар Вальехо: «Не надо ничего бояться. Не надо ни на что надеяться». Трудная наука взросления делала человека свободным, но, понятно, не сулила радостей. Как писал Кеведо,

обманутый, я сам тому виною
и бедствуя, жду бед и в них не верю.
(здесь и далее перевод *А. Гелескула*)

Кеведо страстно откликался всем бедам и безумствам своего века; собственно, поводом для его последнего ареста послужил гневный стихотворный памфлет, подброшенный им королю. Иные его сатиры уже утратили злободневность и привлекательны лишь своей веселой злостью и остроумием.

Но сокровенная сила поэзии Кеведо, спрессованная в его сонетах, до сих пор подобна сжатой пружине. Это мучительные поиски ответа все на тот же вопрос «Быть иль не быть... Что благородней духом?» и трудный спор уже не со временем и его кознями, а с судьбой, творением и самим Творцом. Недаром Кеведо переводил и комментировал книгу Иова.

Спустя три века Андрей Платонов, говоря о Толстом, этом могучем воплощении трагического жизнелюбия, назвал его неприятие смерти «специфическим эгоизмом Толстого». Понятно, что взгляд самого Платонова на жизнь и смерть был иным, и в его словах ощутима какая-то укоризна. Что до Кеведо, то означенным эгоизмом он отмечен не был, и все же его сонеты — такой веер отношений к смерти, сравнительно с которым даже толедские горожане на «Похоронах графа Оргаса» кажутся примиренными общей печалью.

Тема человеческой бренности была традиционной и уже банальной, но даже в ее перепевах Кеведо находит звук, заставляющий вздрогнуть:

Жизнь не длинней дневного перехода,
живая смерть, укрытая в личины.

Эта метафора жизни — «живая смерть» — спустя три века повторится в «Сонетах темной любви» Гарсиа Лорки, настолько она врезалась в испанское сознание, если не подсознание. А может быть, им-то и была рождена.

Еще одно традиционное начало — «вчера был сном, /а завтра стану тленом, /едва возник и вскоре — горстка пыли» — завершает «экзистенциальный» анализ бытия и времени:

Былого нет, грядущее в дороге,
в минувшем настоящее — и оба
похожи на кладбищенские дроги.

Удар часов как заступ землероба,
и жизнь моя, поденщица тревоги,
уже готовит место мне для гроба.

Порой безнадежный оклик: «Эй, жизнь моя!.. Молчание ответом?» — сменяется стоической попыткой смирения:

Едва шагнув за колыбельный полог,
пустился я в дорогу без возврата
и даже спящий двигался вслепую.

Последний вздох и горек, и недолог,
но если смерть — завещанная плата,
не казнь, а дань, — зачем же я тоскую?

Но вопрос, как и оклик, остается без ответа и переходит в бунт:

О смертный наш ярем! О злая участь!
Дня не прожить, не выплатив оброка,
взимаемого смертью самовластно!

И ради смерти и живя, и мучась,
под пыткой постигать, как одинока,
как беззащитна жизнь и как напрасна...

Эти строки насильственно вырваны из монолитной цельности сонетов, но достаточно говорят о душевных метаниях поэта. Не покидает его и «воля к смерти» — гамлетовское «умереть, уснуть», но в исконно испанском звучании:

Бич мудрости и мощи, наша кара,
зову тебя, сомкни же тень за тенью
над оскорбленным духом, и к забвенью
прильну я ртом, обугленным от жара.

И если слезы чувствую щекою,
мой жгучий плач во мраке ожиданья
исторгнут естеством, а не тоскою.

Был первый вздох мой вестником рыданья,
и лишь последним сердце успокою,
всего себя земле вручая данью.

«Искусство (прошлое) сначала причиняло боль, — писал Андрей Платонов, — потом проходило время, боль засыхала, искусство признавалось классическим». Понятно, что и в прошлом была не только боль — были и симулянты. Литературная мода возникала на что угодно — в том числе на вечные вопросы и скорбные ответы. И, конечно, не они дали стихам Кеведо долговечность, а живая мощь его голоса. Сознание смерти и человеческой заброшенности, стоическое смирение и презрение к судьбе, умозрительное у других, у него прозвучало как исповедь. То был голос смертельно раненого человека.

Трагизм исключает малодушие, и вряд ли надо пояснять, что Кеведо не очень-то боялся смерти. Первый фехтовальщик испанского двора, дуэлянт, едва ли не бретер, он не раз играл жизнью,

своей и чужой. Такой был век, и Кеведо следовал духу времени, но потом жестоко раскаивался. Сохранился своеобразный дневник, куда из года в год он скрупулезно вписывал перечни грехов, в которых исповедался, — трогательное свидетельство самоанализа, необычного и, видимо, неутешительного. «Есть вещи, которые я выстрадал, — писал Кеведо, — и страдать побудили меня жизнь и совесть. Прочее подсказано временем».

Поэзия Кеведо причиняла боль и, думается, сохранила это свойство. Не только потому, что его трудная тяжба с миром и собой — это борение духа, оскорбленного неправедностью жизни и несправедливостью смерти. Но и потому еще, что его обида на мир — обида любящего. Самый, наверно, светлый из его траурных сонетов — о посмертной судьбе:

Последний мрак, презренье знаменуя,
под веками сомкнется смертной мглою,
пробьет мой час и, встреченный хвалою,
отпустит душу, узницу земную.

Но и черту последнюю минуя,
здесь отпылав, туда возьму былое,
и прежний жар, не тронутый золою,
преодолеет реку ледяную.

И та душа, что бог обрек неволе[1],
та кровь, что полыхала в каждой вене,
тот разум, что железом жег каленым,

утратят жизнь, но не утратят боли,
покинут мир, но не найдут забвенья,
и прахом стану — прахом, но влюбленным.

Три века спустя над прахом Кеведо остановился другой поэт, отмеченный таким же трагическим жизнелюбием. «Печален был мой путь к Кеведо, — рассказывал Федерико Гарсиа Лорка за полгода до гибели. — Странствуя по Ла Манче, я очутился в селении

[1] Загадочная строка этого сонета — «Alma a quien todo un Dios prision ha sido» — до сих пор остается камнем преткновения для толкователей. Синтаксис и смысл ее неоднозначны, но одно из возможных и самых простых прочтений — «Душа, которой сам Бог был темницей». Мнением, что сонет сугубо куртуазен и Бог — это Амур, можно смело пренебречь. В зависимости от убеждений одни исследователи признают богоборческий и «сверхчеловеческий» смысл этой строки, другие считают его слишком дерзким и еретическим для того времени и для самого Кеведо — и предлагают иные толкования. Однако недаром же Кеведо признавался: «Я не знаю, что говорю».

Инфантес[1]. Пустынная площадь. Сумрачная церковь с гербами австрийского дома. Откуда-то изнутри темной церкви донеслось не то пение, не то рыдание — это молилась деревенская девочка. Я вошел и остановился потрясенный. Там был Кеведо — одинокий, погребенный, и за могилой не узнавший справедливости. Казалось, я только что шел за гробом...»

И кончил так: «Кеведо — это Испания».

Говоря об универсальности Кеведо, к перечню широты его интересов, стоит добавить, что он был и живописцем. Работы, кажется, не сохранились; возможно, он был живописцем для себя, талантливым любителем, но — пресловутая связь времен! — уроки живописи ему давал Веласкес. Так возникает нить — и, если вдуматься, более прочная, чем уроки живописи, — от трагического Кеведо к последнему, спокойному и самому загадочному титану испанского барокко.

Что значит «последнему» и правомерно ли само сочетание — Веласкес и барокко?

Отзывы современников о Веласкесе скудны, а в начале его дворцовой карьеры даже забавны: «Он умеет писать только головы». Действительно, парадные конские крупы удавались ему хуже, однако на инвективу Веласкес отвечал: «Неужели? Ни разу не видел умело написанной головы».

Последний — всегда и первый. С середины XIX в., когда Веласкес, собственно, и стал доступен обозрению, суждения о нем хлынули ливнем и с тех пор не иссякают. Его называют родоначальником европейского реализма — клише столь же привычное, сколь и сомнительное. Импрессионисты тоже признали его своим. А сюрреалист Сальвадор Дали высказался кратко, но веско: «Когда меня спрашивают «Что нового?» — я отвечаю: «Веласкес. Ныне и присно».

Философ Ортега-и-Гассет посвятил разгадке Веласкеса немало страниц и даже отдельную книгу. Вот лишь краткий перечень его догадок: «великий атеист»; «гений презрения»; «он ничего нам не говорит»; «так мог писать лишь угрюмый затворник»; «его решительно ничто не волнует»; «его искусство — исповедь, история противостояния бытию, это искусство отстраненности...» И как итог — «драма одиночества». Но Ортега останавливает себя: «Большой художник всегда говорит на особом языке и потому зачастую остается непонятным. Да и как его понять, если его миссия в том, чтобы дать миру новый язык?.. Проходя мимо людей, кото-

[1] Вильянуэва де лос Инфантес — место погребения Франсиско де Кеведо.

рые бормочут что-то непонятное, мы говорим: это китайцы. Приближаясь к стене, за которой таится что-то неведомое и тревожное, мы говорим: «Веласкес».

И далее: «Бытие на грани небытия... Это означает не только изменение стиля, но и иное предназначение самого искусства — спасать действительность, мимолетную и сиюминутную, подверженную тлению и несущую на себе печать смерти и саморазрушения».

Особо отметим нежданный и, может быть, самый проницательный вывод Ортеги: «Веласкес — художник пустоты». Ортега не развил эту мысль и даже, кажется, не додумал до конца, сведя все к особенностям веласкесовских композиций: «Живопись пустого пространства или вогнутых пустот». Но, утверждая, что несколько герметичные для нас полотна Веласкеса при их рождении «являли собой великолепные, удивительные и дерзкие открытия», Ортега осторожно добавляет: «Возможно, помимо этого в них было еще нечто, что видел только Веласкес».

Коснемся только одной, самой знаменитой его картины — «Менины»[1]. О ней написаны сотни, если не тысячи, страниц, к которым мало что можно добавить. Это не удивительно — на то и бумага, чтобы писать. Удивительно другое — Пабло Пикассо, уже на склоне лет, переложил «Менин» на свой, вернее, на свои языки — кубистский, экспрессивный, гротескный и создал десяток, если не больше, вариаций. Зачем — гадать бесполезно. Поверял алгеброй гармонию? Приближал, переводил старый текст на современную лексику? Искал, подобно святому Франциску, в древних письменах буквы, из которых складывается имя Господне? Притягательность «Менин» очевидна, анатомирование загадочно. Может быть, действительно хотел найти «нечто, что видел только Веласкес»?

Картина широко известна хотя бы по репродукциям. Мастерская, художник за работой и посетители — инфанта, камеристки, тучная карлица с лилипутом[2], дуэнья. Вот и все, не считая собаки. На стене — зеркало, которое отражает, по мнению одних, лица короля и королевы, по мнению других — их портреты, а по остроумному замечанию Мишеля Фуколя — не отражает никого и вместе с тем каждого, кто вглядывается в картину.

---

[1] Название картины — не испанское. Португальский язык был традиционно привычен при испанском дворе, и стоит напомнить, что уроженец Севильи Диего Родригес де Сильва Веласкес был португальцем. «Meninas» — по-испански «девушки» (т. е. фрейлины). При жизни Веласкеса картина называлась «Familia» — тогда это понятие включало семью и слуг — короче, всех домашних, *дом*, в данном случае королевский.

[2] Немка Марибарбола и итальянец Николасито Пертусато.

Короче, сцена обыденная. Мастерская и художник за работой — бродячий сюжет того времени. Вспомним шедевр Вермеера, полный света и любви к миру, к вещам и к искусству, их создавшему; мы не видим лица художника, но жест его руки незабываем — миг творчества, навеки замерший, как кисть над едва начатым холстом. Напрасно искать что-либо подобное в картине Веласкеса. О чем же она? Догадки, почему возникла эта моментальная фотография мастерской и зачем остановлено мгновение, множатся по сей день. Автопортрет художника? Но его лицо, замкнутое и задумчивое, утопает в тени; это третий план, и к тому же мы не видим и никогда не увидим, над чем он работает. На роль смыслового, связующего центра предлагались и зеркало, которое распахивает пространство картины, вынося действие вовне, и даже палитра в руке художника, так похожая на бант в волосах камеристки (перекличка, предвещающая множественные — а точнее сказать, множащиеся — образы Сальвадора Дали, типологически отчетливо барочные).

Само название картины подталкивает к мысли, что центр — это портрет инфанты и фрейлин. Но как странен этот групповой портрет: персонажи разобщены и неподвижны, они не смотрят друг на друга. Они смотрят на нас. И взгляды — самого художника, карликов, фигуры в дверном проеме и даже отражений в зеркале — так ощутимы, что в конце концов становится непонятно, кто кого разглядывает, мы их или они нас. У Вермеера натурщица лицом к зрителю и художник спиной к нему уютно замыкают гостеприимное пространство картины. У Веласкеса оно распахнуто и тревожно. И хочется сказать — нелюдимо. Странная и необычная для Веласкеса оцепенелость изображенных делает их похожими на кукол или восковые фигуры, а еще вернее — на актеров, замерших в немой сцене.

«Театр в театре» для барокко не новость — вспомним хотя бы устроенную Гамлетом «Ловушку». Но «театр» Веласкеса поразительно нов. Задолго до Мейерхольда он убирает «четвертую стену» — рампу, авансцену, занавес и прочее — и впускает действие в зал, а зрителей — на сцену. Впрочем, занавес у него есть, но в самой глубине сцены — это портьера, которую придерживает дворцовый служащий[1]. В проеме золотится солнечный свет, живой и теплый; этот свет откуда-то из-за кулис — как вестник жизни в дворцовом склепе. Жаль только, мы не знаем, задергивает придворный портьеру или раздвигает.

[1] Управляющий ковровой фабрикой и родственник Веласкеса — Хосе Ньето.

Кроме людей и собаки в «театре» Веласкеса есть еще один, условно говоря, персонаж, на репродукциях неразличимый. Веласкес (и не только он) вообще плохо репродуцируется, но с «Менинами» дело обстоит просто безнадежно. Большую часть картины занимает темный фон потолка и стен, и, когда медленно скользишь по нему взглядом, охватывает, доводя до головокружения, полуобморочное ощущение, как на краю пропасти. Темнота затягивает. Это не просто вогнутое пространство, искусно созданное великим колористом, но жуткая, всасывающая, космическая пустота. Под ее гибельным куполом и разыгрывается Человеческая Комедия.

Пустота и балаганность изображаемого сквозят у Веласкеса и в других работах, даже в портретах инфанты Маргариты. Портрет инфанты в серо-розовом платье (музей Прадо) сказочно красив, но это жутковатая и жестокая сказка, на которую обречен ребенок — некрасивая бледная девочка, лишенная детства, воздуха и жизни. В «Менинах» Веласкес воплотил испанское разочарование — барочное desengaño — в его последнем, фатально замершем облике. Он поистине художник пустоты.

Спокойный и уравновешенный Веласкес, чуждый барочным эффектам и аффектам, — один из самых печальных художников эпохи. При взгляде на его лицо в «Менинах» невольно вспоминаются строки другого «пленника жизни», отдаленного временем, Шарля Бодлера: «Эта жизнь — больница, где все больные одержимы желанием сменить койку. Этому хочется страдать возле печки, того тянет к окну. Мне всегда кажется, что я счастлив там, где меня нет и не будет».

Ортега справедливо замечает: «Что бы Веласкес ни изображал — человека, кувшин, событие, — он всегда пишет портрет, в конечном счете, — портрет мгновения». Но портретируя «бытие на грани небытия», спасая бедные подробности обреченного мира, Веласкес, наверное, первым сместил угол зрения, в фокусе которого прежде был человек; он смотрит на мир издали и видит его совокупно, уравнивая в правах на холсте цветок, кувшин и человеческое лицо — вероятно, поэтому многим он и казался холодным.

Но лица карликов и шутов на его портретах — слабоумные или умудренные — буквально завораживают. Замечательно сказал об этом Ортега-и-Гассет: «Человек меланхолического склада, Веласкес, по словам знавших его людей, не считал, что условно восхваляемые достоинства — красота, сила, богатство — действительно самые ценные. Он был убежден, что за всем этим скрыто поистине глубокое и волнующее достоинство, печальное и драматическое, — простое человеческое существование. Именно его, простое

существование стремился передать художник. Вот почему безобразие своих уродцев он превращает в достоинство».

В действительности уродцы были несколько иными, чем у Веласкеса, а положение их — весьма привилегированным. Подобно персидским евнухам, они считались влиятельными царедворцами и, в отличие от упомянутых, слыли отпетыми донжуанами, виновниками распрей, семейных драм и даже убийств из ревности[1]. Но сейчас речь не о прототипах, а о портретах. Веласкес вглядывался в свои модели бестрепетно и беспристрастно. Человек обычно вздрагивает при виде уродства, испытывая жалость или брезгливость, или то и другое вместе. Портреты Веласкеса лишены сантиментов, но в них нет и тени пренебрежения, впрочем, как и сострадания. Есть понимание и подобие родства — то, что в старину называли участием. В пасынках природы, уготованных для потехи, он увидел если не разгадку, то загадку человеческой судьбы, таинственно вычлененной из общего миропорядка. Все люди — более или менее карлики, но каждый — что-то большее, чем он есть.

Одиночество Веласкеса — не исключение. С художниками той эпохи время обошлось довольно жестоко. Надолго был забыт Бах — достаточно сказать, что Моцарту, благодарному ученику Иоганна Кристиана Баха, младшего из сыновей гения, в архивной пыли попались на глаза лишь несколько мотетов великого Иоганна Себастьяна, и то случайно. Гениальный до-мажорный скрипичный концерт был найден на чердаке только в конце XIX в. Еще дольше пылились полуистлевшие рукописи Вивальди и ожили лишь в начале XX в. усилиями итальянских музыкантов. У Шекспира иная судьба, но и его второй родиной стал XX век. Полотна Эль Греко в начале XX в. собиратели обретали за бесценок, как вывески Пиросмани, — но ведь уже разыскивали и обретали.

Европейский XIX и особенно XX век с жадным любопытством, недоброжелательным или, напротив, восторженным, пристально вглядывался в калейдоскоп этого странного времени — барок-

[1] Приведем трагикомическое описание такого происшествия из переписки ордена иезуитов: «Один из слуг Его Величества был женат на порядочной женщине. В их доме жил еще карлик Его Величества, коему, поскольку он был близок ко двору, жена этого человека дарила всякие подарки. Человек этот был нрава меланхолического и в летах, и заподозрил он, что подарки сделаны не из добрых побуждений... Стали говорить, что младшая его дочка похожа на карлика; три дня размышлял над этим и решил мирно уединиться со своей женой. В три часа утра он нанес ей несколько ударов кинжалом, после первого удара испугался и стал стенать, потом же, требуя признаний, перерезал ей горло... Все сильно жалели жену и винили во всем ее мрачного мужа». (Испанский исторический мемориал. Собрание документов, публикуемых Королевской академией истории. T. V. C. 375—376.)

ко — с его пестротой, безвкусицей и гениальными прозрениями. И до сих пор барокко осталось непонятным, непонятым, но притягательно близким, иначе говоря — поразительно живучим.

Рассуждая о той эпохе, всегда вольно или невольно обращаются к новому, т. е. нашему времени. И если можно объяснить, почему барокко с его противоречивостью и неполнотой распахнуто для грядущих наследников, душеприказчиков и расхитителей, то понять, почему именно барокко, пронизав ростками толщу лет, оказалось таким неистребимо выносливым, куда труднее. «Титаны Возрождения» — звучит привычно, правда, и до них были на земле титаны, а после титанов были Афины и тоже быльем поросли. А вот «титаны барокко» живы и посейчас, они рядом и неотступно нас тревожат.

Привычное объяснение — то время было кризисным, а наше и подавно. Хочется, однако, спросить, а случались не кризисные времена? Самым кризисным временем, к примеру, для Афин и для всей Эллады были не персидские войны, а золотой век Перикла; подтверждением — судьбы Фидия, Сократа, самого Перикла и крах Афин. Но мы и по сей день живем и питаемся свершениями этого кратчайшего из золотых веков, его идеями, идеалами и даже заветами.

Барокко, буйный и мятежный семнадцатый век вторгается в наше сегодня своими страхами и сомнениями, упорством и неутоленностью своих исканий. Этот якобы разрушительный век был веком могучего созидания, трудных раздумий и свершений. И тоже оставил свои заветы.

Один из них, рожденный женственной интуицией Паскаля: «Истина — слишком тонкая материя, а наши инструменты слишком тупы, чтобы прикоснуться к истине, не повредив ее; достигнув истины, они калечат ее и отстраняют». И другой — мужественный девиз Декарта: «Я буду продолжать до тех пор, пока не установлю нечто несомненно истинное или по крайней мере не устраню все сомнения в том, что ничего несомненно истинного не существует».

ЛИТЕРАТУРА

Гарсиа Лорка Ф. Поэтический образ у дона Луиса де Гонгоры // *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. М., 1971.

Голенищев-Кутузов И.Н. Поэтика Гонгоры // *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. М., 1975.

Неруда П. Путешествие к сердцу Кеведо // *Неруда П.* О поэзии и о жизни. Избранная проза. М., 1974.

Менендес Пидаль Р. Избр. произв. М., 1960.

Alonso D. La lengua poetica de Gongora. Madrid, 1961.

Orozco E. Introduccion a Gongora. Barcelone, 1994.

Schwarz Lerner L. Metafora y satira en la obra de Quevedo. Madrid, 1983.

Немецкая поэзия

XVII век — одна из наиболее трагических эпох в истории Германии. «Священная Римская империя германской нации» на деле к тому времени была лишь хрупким объединением мелких феодальных владений с весьма условной властью императора.

Кроме того, экономический кризис XVI в., вызванный потерей рынков, застоем в области торговли и неспособностью противостоять иностранной конкуренции, привел к тому, что в XVI в. Германия превратилась в одно из самых отсталых европейских государств.

Появление новых торговых путей в эпоху Великих географических открытий пагубно отразилось на состоянии немецкой торговли. Знаменитые саксонские рудники потеряли в глазах европейцев свою привлекательность, когда из Нового Света хлынули потоки драгоценных металлов. Разорялись банки, приходила в упадок промышленность, потерял свое значение некогда могущественный Ганзейский союз торговых городов.

Общеимперских органов управления в стране не было, зато еще больше возросла власть удельных правителей, которые ничуть не заботились о государственных интересах и старались извлечь из сложившейся ситуации выгоду для себя. Германия была наполнена смутой и междоусобицей. Борьба императора с князьями привела лишь к развязыванию войны, «в которую вскоре вмешался целый ряд иностранных государств, стремившихся использовать политическую слабость Германии в своих корыстных интересах»[1].

Сигналом к собиранию боевых сил послужили действия Максимилиана Баварского, который в 1607 г. воспользовался религиозными распрями между католиками и протестантами, чтобы напасть на соседний город Донауверт и присоединить его к своей территории. 4 мая 1608 г. протестантские князья юга и запада страны объединились в «Евангелическую унию» под предводительством курфюршества Пфальцского. В ответ на это католиче-

[1] *Пуришев Б.* Очерки немецкой литературы XV—XVII вв. М., 1955. С. 257.

ские князья, заручившись мощной поддержкой со стороны императора и папы, организовали 10 июля 1609 г. свой военный союз под названием «Католическая лига», во главе которого встал Максимилиан Баварский.

Император Фердинанд II, стремясь объединить католическое дворянство, решил прельстить его заманчивой добычей — экономически развитой Чехией. В мае 1618 г. Габсбурги спровоцировали там восстание, объявив новым королем Чехии Фердинанда Штирийского, который, едва вступив на престол, нарушил данное под присягой обязательство сохранить чехам все их политические и религиозные права. Разгневанные депутаты чешского сейма, отказавшись признавать Фердинанда, провозгласили новым королем Фридриха V Пфальцского, одного из двух официальных вождей «Евангелической унии». Началась война с Фердинандом, на помощь которому пришла Католическая лига. Соотношение сил перед решающей битвой между Чехией и объединившимся против нее католическим лагерем было не в пользу чехов. Вопреки ожиданиям Уния не оказала Чехии реальной помощи, позволив войскам «Католической лиги» расправиться с повстанцами.

В битве у Белой Горы 8 ноября 1620 г. чешские военные силы были разгромлены численно превосходившими их войсками противников.

После разгрома чехов католическая армия двинулась дальше, уже по германским землям, и изгнала Фридриха Пфальцского из его собственных владений. Успехи католиков сильно обеспокоили протестантских государей Северной Европы. На стороне «Евангелической унии» вскоре выступила Дания, а затем и Швеция. В 1635 г. в войну вступила Франция, до сих пор, как и Англия, поддерживавшая протестантов только деньгами. Французы заключили союз со Швецией. Однако, несмотря на численный перевес франко-шведских войск, этот период войны протекал вяло. Многолетние сражения утомили и солдат, и полководцев. После возникшей угрозы захвата Вены Фердинанд II вынужден был принять продиктованные ему условия. Вестфальский мир, заключенный в 1648 г., обеспечивал территориальные присоединения лишь победителям, Франции и Швеции. Расширились за счет соседей и некоторые немецкие княжества (Бранденбург, Саксония, Бавария), но в целом война привела к политическому ослаблению империи. Вестфальский мир окончательно закрепил самостоятельность германских княжеств, т. е. раздробленность Германии на много лет вперед. Страна насчитывала теперь 300 самостоятельных княжеств, 1000 «имперских» рыцарских поместий и более 50 «вольных городов».

Земли Германии, Австрии, Чехии превратились за годы войны в пустыню, их жители испытали неисчислимые бедствия. Были уничтожены многие города. Население империи сократилось в три раза, главный источник ее благосостояния — рудники — были выведены из строя, экономика надолго подорвана. Германия практически вернулась к натуральному хозяйству.

Как следствие политических и социальных катаклизмов катастрофически снизился общий уровень немецкой культуры. Одной из острейших проблем стала проблема сохранения национального языка. Его «порча» в княжеской и дворянской среде началась еще в середине XVI в. Ученая среда пользовалась латынью. При дворе культивировался французский, общение на родном языке считалось дурным тоном. Бюргерство, подражая дворянству, с готовностью переняло «гремучую смесь» как минимум из трех языков. «Все, кому запомнились три или четыре иноземных слова, которые они к тому же еще чаще всего и не понимают, стараются извергнуть их из себя при любой возможности», — возмущался один из виднейших ученых и поэтов того времени Мартин Опиц. А сто с лишним лет спустя И. В. Гёте следующим образом оценил лингвистическую обстановку этого периода: «Германия, столь долгое время наводнявшаяся чужими народами, населенная разнородными племенами, была вынуждена в своем научном и дипломатическом обиходе изъясняться на чужих языках, а посему не имела возможности совершенствовать свой собственный. Вместе с новыми понятиями в наш язык вторглось бесчисленное множество нужных и ненужных иностранных слов; даже говоря о давно знакомых предметах, мы все чаще прибегали к иностранным словам и оборотам»[1].

Ученые и поэты, у которых состояние родного языка вполне правомерно вызывало тревогу, начали объединяться в лингвистические и литературные общества. Эти общества[2] уделяли много внимания развитию немецкого языка и его очищению от диалектизмов и провинциализмов, от засилья иностранных слов. Они устанавливали нормы грамматики и синтаксиса и призывали поэтов писать на родном языке, который по выразительности не уступает ни древним языкам, ни современным европейским. Немецкая поэзия, по их мнению, может и должна быть «чистой и ясной», и сделать ее такой — задача ученых и поэтов. Благодаря подобным обществам по-

---

[1] *Гёте И.В.* Поэзия и правда. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 217—218.

[2] «Плодоносящее общество», основанное в 1617 г. в Веймаре, страсбургское «Общество ели», возникшее в 1633 году, «Немецкое общество в Гамбурге», «Пастушеский и Цветочный орден» в Нюрнберге и многие другие.

степенно менялась и ситуация в области книгопечатания: если в период с 1611 по 1620 г. число книг на латинском языке в два раза превышало количество немецких изданий, то в 1630-е годы наметился незначительный перевес в сторону немецких книг, а в конце столетия уже наблюдалось явное преобладание немецких изданий над латинскими[1].

Лингвистические общества издавали справочники по правописанию, грамматике, методики по преподаванию языка, словари. Однако было бы неверным ограничивать сферу деятельности этих обществ только нормированием и кодификацией языковых норм. Стремясь выйти на международную арену, они устанавливали контакты и поддерживали переписку со многими видными европейскими учеными и писателями. Многие члены обществ переводили античных и современных авторов, способствуя популяризации их произведений. Общества давали молодым авторам возможность публиковать свои работы. Именно благодаря им появились первые немецкие теоретики литературы и критики, и среди них Мартин Опиц, создатель первой поэтики на немецком языке, теоретик классицизма и выдающийся поэт и драматург.

У М. Опица было много последователей. Изучением и системным описанием особенностей немецкого языка и его выразительных возможностей занимались Шоттель («Детальное исследование главного немецкого языка», 1645), Цезен («Немецкий Геликон», 1640), Гарсдерфер («Поэтическая воронка, служащая для того, чтобы в 6 часов накачать каждого немецкой поэзией», 1647—1653), Бухнер («Руководство к немецкой поэзии», 1665) и др.

Зачастую поэты, стремясь выработать новые формальные приемы, экспериментировали с различными метрами, со звучанием отдельных слов, с графическим изображением стиха. Интересны в этом плане произведения Георга Филиппа Гарсдерфера и его последователей, среди которых Зигмунд фон Биркен, Иоганн Клай, Катарина Регина фон Грайфенберг, Иоганн Рист и многие другие.

Многие из них опирались в своем творчестве на опыт культистов и маринистов и, желая «поразить читателя» обилием риторических фигур, редких слов и выражений, звукописи, смысловых пауз и т. д., подчас забывали о проблематике и оставляли без внимания важные темы, лишь поверхностно касаясь их. Однако их виртуозные формалистические эксперименты имели большое зна-

[1] *Гухман М., Семенюк Н., Бабенко Н.* История немецкого литературного языка XVI—XVIII вв. М., 1984.

чение для процесса становления немецкого литературного языка, способствуя развитию его выразительных средств.

Исторические события XVII в. привели к тому, что в стране сосуществовали и параллельно развивались две принципиально разные формы проявления литературы. Одна из них, салонная, испытывала сильное влияние придворной культуры и идеологии и видела свою задачу в том, чтобы развлекать читателя, попутно пропагандируя абсолютистский порядок и устремления знати. Сюда прежде всего относятся поэты, принадлежавшие ко Второй силезской школе (Кристиан Гофман фон Гофмансвальдау, Даниэль Каспер фон Лоэнштейн), члены Нюрнбергского «Общества пегницких пастухов» (Георг Филипп Гарсдерфер, Иоганн Клай и др.), а также создатели первых немецких прециозного и галантно-героического романов Филипп фон Цезен и Антон Ульрих Брауншвейгский.

Представители другой затрагивали в своих произведениях более широкий круг тем, выдвигая различные концепции человека и его места в мире и обществе. Эта немногочисленная передовая бюргерская интеллигенция обращалась к таким наболевшим вопросам, как страдания отчизны в годы войны, развращенность нравов, упадок культуры. Она мечтала спасти и возродить страну, вернуть ей былое величие. Кроме того, в это время активно развивалась и литература религиозного характера. К ней относится и жанр протестантской песни (Пауль Герхард), и теологическая литература дидактического характера (Абрагам а Санта Клара), и литературные произведения мистиков, развивавших идеи своих средневековых предшественников.

Распространение мистических настроений было весьма характерным явлением для немецкой духовной жизни XVII в. Наиболее заметной фигурой, оказавшей существенное влияние на творчество целого ряда мыслителей и поэтов того времени, был **Якоб Бёме** (1575—1624), религиозный философ и пантеист. В своих трудах («Аврора, или утренняя заря в восхождении», 1612; «Истинная психология, или сорок вопросов о душе», 1620; «Описание трех начал божественной сущности», 1620) он охватывает широкий круг вопросов: космогония и космология, антропология, этика, психология, учение о Софии, проблема Добра и Зла и т. д.

Центром его учения стал тезис о тождестве в одном предмете двух противоречивых начал, находящихся в постоянной борьбе. Любая вещь становится ощутимой только в своей противоположности, без нее она неведома сама себе. Один принцип проникает в другой, чтобы через отрицание самого себя проявить свою сущность. Добро и зло, плюс и минус, положительное и отрицатель-

ное присущи одному и тому же началу, они лишь две стороны одной медали. Всякое добро нуждается во зле, чтобы стать заметным. Добро не может быть добром без относительного зла. Чем острее борьба против зла, тем явственней проявляется добро. «Одно живет в другом, создает другое, но не есть другое». Лишь в Боге противоречия приходят к единству. Он сам есть «coincidentia oppositotum», т. е. единство противоположностей. Хотя, как полагает один из современных немецких исследователей[1], именно эта вечная борьба добра и зла и есть бесконечно динамичный процесс самопорождения Бога.

Царство Божие и ад, по мнению Якоба Бёме, не являются какими-то потусторонними состояниями. Существуя в Боге, человек обретает и рай, и ад в себе самом. Эта идея Бёме вызывала бурное негодование со стороны лютеранской церкви. Получалось, что человеку для обретения Бога в себе совсем не обязательна опека духовенства. Спасение верующего возможно и без посреднической роли служителей культа.

Как и многие религиозные мыслители того времени, Якоб Бёме не оставил логически стройной философской системы. В основе его концепции лежат и учения, близкие неоплатонизму и пантеизму, и мистико-кабалистические тезисы, и натурфилософские идеи XVI в., и теория о микро- и макрокосмосе и их единстве, с которой он познакомился еще по трудам Теофраста Бомбаста фон Гогенгейма, известного под именем Парацельса. Но у его философии есть внутренняя целостность, последовательность и единство темы: Бог и мир, самораскрытие Бога в природе и человеке. Все его мировоззрение пронизывает дух теоцентризма. Прежде всего в проблеме «Бог — природа» его занимает структура божества, раскрываемая в мире, и, анализируя эту проблему, «он исходит из специфически немецкой традиции мистического пантеизма, и прежде всего из самоанализа, рассматривающего духовную и телесную природу человека и ведущего к интуитивному постижению божества»[2].

Произведения Якоба Бёме противоречивы и загадочны. Они наполнены туманными поэтическими образами и иносказаниями, яркими и живыми сравнениями, метафорами и параболами. Однако их красочный слог часто темен. Ф. Энгельс в письме к одному другу

---

[1] *Ingen Ferdinand van.* Die Jungfrau Sophia und die Jungfrau Maria bei Jacob Boehme in: Gott, Natur und Mensch in der Sicht Jacob Boehmes und seiner Rezeption. Wiesbaden, 1994.

[2] *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения. М., 1980.

пишет: «Это — темная, но глубокая душа. Приходится страшно много возиться с ним, если хочешь понять что-нибудь, у него масса поэтических мыслей и он полон аллегорий; язык его совершенно своеобразный: все слова имеют у него другое значение, чем обыкновенно»[1]. Может быть, за этим и стоит недостаток полученного Бёме образования, но весьма вероятно, что в причудливом и замысловатом языке его произведений нашла в какой-то мере отражение противоестественная и хаотичная действительность, окружавшая философа.

Мистицизм заявлял о себе, проникая не только в философию, но и в литературу. Трудами «тевтонского философа» живо интересовались многие поэты-вольнодумцы того времени. К его философским воззрениям близки Андреас Скультетус, Даниель Чепко, Иоганнес Шеффлер, Квирин Кульман, Катарина Регина Грайфенберг, Фридрих Шпее и другие. Наиболее четко влияние Бёме прослеживается в творчестве проповедника и религиозного агитатора Квирина Кульмана и Иоганнеса Шеффлера, выступавшего в печати под псевдонимом Ангелус Силезиус (Силезский Ангел).

Сын бреславльского ремесленника **Квирин Кульман** (1651—1689), последователь идей Якоба Бёме и чешских философов-мистиков, много странствовал паломником по Европе. Приобретя репутацию опасного религиозного фанатика и экзальтированного смутьяна, он подвергался преследованиям со стороны властей, сидел в тюрьмах Германии, Голландии, Англии. Уверовав в то, что Бог поручил ему исполнить на земле важную миссию, в 1678 г. Кульман даже отправляется в Константинополь, чтобы обратить турецкого султана в свою веру. Узнав, что в Москве, в Немецкой слободе, существует кружок поклонников творчества Якоба Бёме, Кульман поехал в Россию[2], но по доносу лютеранского пастора московскому патриарху был схвачен и после ужасных пыток сожжен. Искренне восхищаясь натурфилософскими творениями Бёме, заявляя, что в них «правдиво описана сущность всего сущего», сам Кульман больше внимания уделяет социальному аспекту философии. Его интересуют проблемы свободы совести, всеобщего равенства, причины конфессиональных конфликтов. Особенно близка Кульману мысль Бёме о единстве всего человечества, о том, что Бог живет в сердце каждого человека, независимо от того, какой веры он придерживается:

---

[1] Письмо Ф. Энгельса Фридриху и Вильгельму Греберам от 17 сентября 1838 г.

[2] Кстати, именно с именем Квирина Кульмана связывают появление в России первых переводов работ Я. Бёме.

И очертанье да воспримет плоть!
В один народ сольются все народы.
В своем единстве триедин господь.
В зерне сокрыты триединства всходы...
Не тысячу дробить на единицы,
А в тысяче им воссоединиться!
(перевод *Л. Гинзбурга*)

Другим значительным поэтом Германии XVII в., на которого оказали влияние идеи Якоба Бёме, был Иоганнес Шеффлер. В своих мистических «монодистихах» он подчас далеко отходил от церковных норм в сторону пантеизма. Для него, как и для Бёме, Бог присутствует во всем и вся, а человек есть инобытие своего Творца:

Что смотришь в небеса? Иль ты забыл о том,
Что бог — не в небесах, а здесь, в тебе самом?
(перевод *Л. Гинзбурга*)

Обилие новых, подчас крамольных для той эпохи христианских учений и верований не было случайным. Как справедливо замечает Б.И. Пуришев: «В религиозном экстазе многие искали забвения от ужасов окружающей жизни. Когда все вокруг шаталось, трещало, готово было рухнуть и ниоткуда нельзя было ждать помощи, человек, трагически предоставленный самому себе, порывался к богу, видя в нем единственный надежный оплот. Пытаясь найти кратчайшие пути, ведущие к Спасителю, он искал их в глубине своего пламенеющего сердца»[1]. В то время, когда дотла уничтожались целые города, когда в сражениях гибли тысячи людей, а те, которых пощадила пуля, умирали от чумы и голода, когда человеческая жизнь перестала иметь цену, а вместе с ней и многие духовные ценности отступили на второй план, очень важно было не потерять человеческий облик, сохранить чистоту в сердце. Людям необходимо было что-то, во что еще можно было бы верить, что помогло бы выжить в окружающей их суровой действительности и не сломиться.

...И до чего ж охота
средь бренности найти незыблемое что-то
Что не могло б уйти, рассыпаться, утечь,
Чего вовек нельзя ни утопить, ни сжечь, —
(перевод *Л. Гинзбурга*)

писал в своей знаменитой поэме в четырех книгах «Слово утешения средь бедствий войны» (1620—1621) Мартин Опиц.

[1] История всемирной литературы. М., 1987. Т.4, глава «Немецкая литература».

Если принять во внимание все политические бури, экономические и социальные конфликты, происходящие в стране, становится понятно, почему в Германии на фоне направлений XVII в. явственно доминировало барокко, особенно в поэзии. Классицизм с его верой в гармонию и совершенство мира не мог прижиться в Германии, которая едва оправлялась от ударов, градом сыпавшихся на нее. Борьба литературных направлений развивалась в довольно сложной форме. Воздействие барокко испытали на себе чуть ли не все поэты того времени, даже те, которые считали себя последователями ученого классицизма Опица.

Однако, справедливости ради, надо отметить, что многие из тех поэтов, произведения которых мы рассматриваем сегодня как блестящие образцы *барочной* лирики, стремились ориентироваться в своем творчестве именно на *классицистические* правила и каноны. Все поэтики, созданные в это время, — это классицистические поэтики. Их авторы не случайно так упорно разрабатывали строгие каноны теории литературы, старались достичь единства ясности формы и глубины содержания, познавая мир и систематизируя свои знания о нем, стремились достичь гармонии и приблизиться к высшей истине. Литераторы ощущали себя не просто художниками, они желали быть скульпторами, творить свой мир, гармоничный, упорядоченный, в противовес тому хаосу, который они видели вокруг.

В XVII столетии немецкая поэзия переживала свой расцвет. Об этом свидетельствуют многочисленные литературные кружки, школы, общества, открывшиеся в этот период[1]. Такого обилия поэтических имен, ярких творческих личностей Германия до этого не знала. Их достижения трудно переоценить. Лингвистические исследования, выработка норм поэтического языка, создание собственной, национальной литературы — вот лишь некоторые из заслуг немецких поэтов и ученых перед отечественной словесностью.

МАРТИН ОПИЦ (1597—1639)

Кто со временем поспорит?
Не пытайтесь! Переборет!
Всех и вся в песок сотрет!
Рухнет власть и та и эта.

[1] «Пегницкий орден» в Нюрнберге, основанный в 1644 г. Георгом Филиппом Гарсдерфером и Иоганном Клаем; «Орден эльбских лебедей», учрежденный в 1656 г. Иоганном Ристом; Кенигсбергский кружок во главе с Симоном Дахом, Первая и Вторая силезские школы и др.

Но одно лишь: песнь поэта
Мысль поэта — не умрет!
(перевод *Л. Гинзбурга*)

Мартин Опиц, глава и вдохновитель группы поэтов, получивших название Первой силезской школы, был, пожалуй, одной из самых заметных и влиятельных фигур в немецкой истории XVII в. Поэт и теоретик литературы, исследователь проблем языка, создатель первой национальной поэтики — вот лишь некоторые из граней его многостороннего творчества. Кроме того, Опицу принадлежит историческая заслуга создания блистательных образцов нового немецкого стиха. С его именем связывают введение в немецкий стих силлаботоники, т. е. правильного чередования высоких (ударных) и низких (безударных) слогов. Тонический стих после него стал одной из основных систем немецкого стихосложения. Современники называли его «немецким Горацием», «своим Гомером», намекая на ту роль, которую он сыграл в становлении национальной поэзии.

Родился Мартин Опиц в 1597 г. в небольшом силезском городе Бунцлау (сегодня Болеславец в Польше) в семье мясника. Еще учась в гимназии, пробовал сочинять латинские стихи. В университете он впервые стал задумываться о несправедливой участи родного языка и в 1617 г. издал трактат «Аристарх, или О презрении к немецкому языку», в котором призывал немцев пользоваться родным языком, говоря, что это язык великий и ему уготовано великое будущее. Тот факт, что сам трактат написан на латыни, не покажется парадоксальным, если учесть, что именно латынь была в ту пору языком ученых и поэтов, и, воспользуйся автор родным языком, произведение попросту не было бы замеченным.

Свою учебу Опиц продолжил во Франкфурте и Гейдельберге, а весной 1622 г. ему предложили пост профессора гимназии в Вайсенбурге. Однако все более обостряющаяся военная обстановка и нехватка денег заставили его в скором времени вернуться в родную Силезию, где в 1624 г. он издает «Книгу о немецком стихотворстве» и первый свой сборник стихов на немецком языке. В «Книге» Опиц рассматривает целый ряд вопросов, касающихся профессионального ремесла: стилистические и композиционные приемы, особенности рифмы, метрики. Как писал сам автор, он «далек от мысли и никак не склонен полагать, что можно кого-нибудь сделать поэтом с помощью определенных правил и законов»[1], однако для того

[1] *Опиц М.* Книга о немецком стихотворстве // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 445.

чтобы произведение отличалось изяществом и хорошим вкусом, поэт должен овладеть искусством соизмерять содержание с художественной формой. Опиц, полностью разделяющий классицистические взгляды своей эпохи, справедливо полагал, что соблюдение определенных правил помогает поэтам осваивать новые, незнакомые для них жанры, «а освоив — продвигаться дальше, создавать собственное, оригинальное, свое»[1]. Классицизм предписывал подвести базис под искусство поэзии, поставить его на научную основу, переосмысляя наследие предыдущих поколений, отбирая и объединяя все лучшее, что было у них. Эталоном стала служить уже не только античность, но и достижения современных зарубежных авторов. Опиц, как и многие поэты своего времени, был знаком не только с произведениями античных авторов, но и с современной ему европейской поэзией и с национальными поэтиками. А обращение к литературному наследию своей страны давало ему повод убедиться, что и родной язык пригоден для высокой поэзии.

Опиц высоко ставит место поэта в жизни общества. Убежденный в воспитательном и просветительском назначении поэзии, Опиц отводит ей важнейшую роль среди прочих искусств. Он уверен, что поэзия обладает уникальной возможностью обращать людей «к добру и благочестивым деяниям»[2]. Но для этого поэт должен быть «человеком с богатым воображением, с изобретательной фантазией, обладать великим и смелым духом»[3]. Опиц рекомендует молодым поэтам вначале изучить античных авторов, «научиться у них правильным приемам»[4] и усвоить «все правила, которые относятся к поэзии»[5].

Опиц подробно останавливается на том, что подобает тому или иному жанру, о чем должны повествовать трагедия и комедия, в какой манере следует писать эклóги и элегии. Особое внимание он уделяет языку художественного произведения. «Для того чтобы говорить чисто, — пишет Опиц, — нужно постараться как можно лучше освоить тот язык, который мы называем *верхненемецкий,* а не примешивать в свои сочинения язык тех местностей, где говорят неправильно... Наш язык очень засоряется и когда мы вводим в

---

[1] *Курилов А.С.* О сущности понятия «классицизм» и характере литературно-художественного развития в эпоху классицизма // Русский и западноевропейский классицизм. М., 1982. С.22.

[2] *Опиц М.* Указ. соч. С. 446.

[3] Там же. С. 448.

[4] Там же. С. 453.

[5] Там же.

текст различные латинские, испанские и итальянские слова»[1]. Свои рассуждения Опиц подкрепляет примерами, взятыми из немецкой литературы, и в частности из собственных произведений. Он объясняет, как необходимо располагать слова в предложении, чтобы они не казались втиснутыми «в стих грубо и насильственно»[2], как следует пользоваться эпитетами, чтобы они звучали правдоподобно и точно.

Кроме того, в своем труде Опиц сформулировал принципы силлабо-тонической системы для немецкого языка, что потом было названо «реформой Опица», и претворил их в жизнь[3]. До этого немецкая поэзия была либо чисто силлабической, либо основанной на счете одних ударений. Соизмеримость ритмических единиц силлабо-тонического стиха очень четкая. Необходимо учитывать не только число слогов в строфе, но и число ударений, а также правильно чередовать высокие (ударные) и низкие (безударные) слоги. Опиц полагал, что из пяти основных размеров силлаботоники для немецкой поэзии пригодны лишь два — ямб и хорей, трехсложные же размеры — дактиль, анапест и амфибрахий — гораздо меньше соответствуют ритмике немецкого языка. Он обращал внимание поэтов и на то, что естественное ударение и ударение слова в стихе должны совпадать, для того чтобы речь поэзии звучала естественнее.

Кроме теории метрики Опиц разработал теорию рифм, которые, по его мнению, должны быть «чистыми» и соответствовать орфоэпической норме того времени. Большое внимание Опиц уделяет также возможностям опускания отдельных звуков для придания стиху большей звучности и ритмичности. По его мнению, элизии, синкопы и апокопы не всегда идут на благо поэзии, часто делая ее напыщенной или искусственной. Укорачивать или удлинять слово можно лишь в том случае, если это делает его мягче и приятнее для слуха и не меняет его значения.

Поэтика Мартина Опица стала программной и долгое время служила учебным пособием для ряда поколений поэтов и ученых.

---

[1] *Опиц М.* Указ. соч. С. 459.

[2] Там же. С. 462.

[3] Справедливости ради надо заметить, что отдельные случаи использования ямба и хорея встречались в немецкой поэзии еще до Опица, например у Теобальда Хека, Эрнста Швабе фон дер Гайде или в ранних стихах Георга Рудольфа Веккерлина, однако эти случаи носили единичный и, вполне вероятно, случайный характер.

В 1626 г. Опиц поступает на службу к графу Ганнибалу Донскому, но через 6 лет, когда шведские войска подошли к Бреславлю, граф, ревностный католик и противник Реформации, вынужден был бежать, и Опицу пришлось сменить патрона. Лишь в 1637 г., когда польский король Владислав IV предложил поэту место придворного историографа, у Опица, наконец, появилась возможность продолжить свои долгожданные занятия наукой. Это время, однако, продлилось недолго. В 1639 г. в Данциге (Гданьск) разразилась эпидемия чумы, и 20 августа после непродолжительной болезни Опиц умер. «Пал мститель, пал певец, пал праведник и воин», — писал в своем сонете «На смерть господина Мартина Опица» один из учеников и последователей поэта, Пауль Флеминг. — «Так в Елисейские ушел и ты поля,/ Ты, кто был наших дней Гомером и Пиндаром,/ Кто, наделенный их необычайным даром,/ Жил, с ними славу и бессмертие деля».

Творческое наследие Мартина Опица охватывает довольно широкий круг жанров, многие из которых он сам ввел в немецкую литературу. Его перу принадлежат многочисленные сонеты, поэмы, пасторали, несколько драм. Кроме того, указав на целый ряд замечательных литературных памятников на родном языке, нуждающихся в изучении, Опиц сам перевел и снабдил примечаниями некоторые из них.

Ранние стихи Опица посвящены любви, молодости и простым земным радостям. Он восхищается красотой своей возлюбленной, страдает от безответного чувства, молит богиню любви, чтобы она соединила его с прелестницей, похитившей его сердце. Лишь будучи «рабом и пленником Венеры», можно быть по-настоящему счастливым, заявляет автор. В его стихах часто появляются античные мотивы и персонажи, исполняя роль своеобразного изящного декора. Даже любимую он называет то Флавией, то Филлидой, то Астеридой. Сетуя на себя за то, что так много времени потратил на изучение книг, Опиц торжественно провозглашает, что в «многомудрой учености» нет абсолютно никакого проку, что дни безвозвратно уходят, и нельзя упускать ни мига жизни:

Отвратить никто не смог
Мировую обреченность.
Роем взмыленных гонцов
Дни бегут, мелькают числа,
Чтобы нам без чувств, без смысла
В землю лечь в конце концов.

Обращаясь к любимой, Опиц зовет ее наслаждаться «соком жизни» сейчас, пока они молоды, пока не поблекла «алость ланит» и не «отзвенела» страсть:

Все то, чем мы богаты
С тобой сейчас,
В небытие когда-то
Уйдет от нас.

Так пей, вкушай веселье!
Тревоги прочь,
Покуда нас отселе
Не вырвет ночь.

В более зрелом возрасте поэт обращается к другим темам. Он восхваляет науку и человеческий разум, призывает людей к труду, к дальнейшему освоению природы и окружающего мира.

Однако подлинной своей силы поэзия Мартина Опица достигает в стихах, посвященных войне («Слово утешения среди бедствий войны», «Везувий», «Средь множества скорбей», «Жалоба»). Поэт не может и не должен «петь песни о любви, о благосклонном взоре, изяществе манер, пленительности уст», когда родина гибнет. Нет оправдания тому, кто смеет не замечать страданий отчизны, кто не видит, что «вокруг лишь пепел, кровь и мгла». Это уже не поэты, а «жалкие рифмоплеты», достойные того, чтобы от них навек отвернулась муза. В XX в. к этому же жестокому выводу придет ведущий немецкий философ и социолог Теодор Адорно, безоговорочно отрицавший существование культуры после Второй мировой войны. Символом «негативного абсолюта» для него стал Освенцим — воплощение краха всей человеческой цивилизации, после которого литература просто не имеет морального права на существование.

Опиц с горечью повествует о том, что стало с его любимой страной, которая «издавна была достойнейшей ареной для подвигов ума, для мысли вдохновенной»:

Прошелся по стране — от края и до края —
Безумный меч войны. Позорно умирая
Хрипит Германия. Огонь ее заглох.
На рейнских берегах растет чертополох.
Смерть перекрыла путь к дунайскому верховью.
И Эльба, черною окрашенная кровью,
Остановила бег своих угрюмых вод.

Германия превратилась в арену для битв, стала военным трофеем иноземцев, хозяйничавших в разоренной и опустошенной стране:

С нашествием врага из всех разверстых врат
К нам хлынули разбой, распутство и разврат.

Ни одно стихийное бедствие, ни одна природная катастрофа не наносят миру такого урона, как это делает человек.

Мы злее, чем вулкан, коварней во сто крат:
Мы громы бередим и с молниями шутим,
Пугаем небеса и море баламутим,
Мы — смерти мастера. Нам славу принесло
Уменье убивать, смерть — наше ремесло, —

в ужасе заявляет Опиц. Поэт призывает своих современников остановить кровавую бойню, унять «вулкан войны», иначе потомки проклянут их имена.

В своей знаменитой поэме «Похвальное слово богу войны» (1628) Опиц пытается выявить причины, породившие войны и насилие. Пребывая в блаженном первобытном состоянии, человек ничего не имел и был счастлив. С приходом цивилизации все изменилось: люди сделались жадными, жестокими. Жажда наживы охватила их, заставляя завоевывать и грабить все новые и новые земли. Обращаясь к Марсу, Опиц зло иронизирует по поводу того, сколько «благ» принес бог войны людям: лишенные всего, они ничего не боятся, над ними уже не властвуют материальные ценности, они становятся более нравственными и добродетельными. Но грозный бог не приходит один, за ним всегда следует его свита: голод, жажда, чума, пожар и т. п. Убитый горем поэт молит Марса пощадить его родину, не причинять ей более страданий. И все же для поэта в большей мере ужасна не сама война, а тот нравственный упадок, который она повлекла за собой:

Злодейская война растлила мысль и чувство.
Так вера выдохлась, в грязи гниет искусство,
Законы попраны, оплеваны права,
Честь обесчещена и совесть в нас мертва.

И тем не менее Опиц верит в то, что люди, наконец, одумаются и смогут противостоять злу и насилию. Даже у лишившегося всего человека остаются разум, душа, надежда и добродетель.

Бедствия, постигшие родину, нашли широкий отклик в гневных стихах поэта. Его гражданская лирика принадлежит к лучшим образцам немецкой поэзии XVII в. Опиц умер, так и не дождавшись окончания войны, наложившей тяжелый отпечаток на его жизнь, мировоззрение, на все его творчество.

ПАУЛЬ ФЛЕМИНГ (1609—1640)

Пауль Флеминг родился в 1609 г. в небольшом городе Гартенштейн в семье священнослужителя. Начальное образование мальчик получил в городской школе, а когда ему исполнилось двенадцать лет, отец отправил его в Лейпциг. С 1628 по 1633 г. Пауль изучал в Лейпцигском университете философию и медицину. Тогда же он впервые начал писать, отчасти из-за гонорара, а отчасти и потому, что сочинительство в то время считалось неотъемлемой частью занятий образованного человека. Кроме того, на молодого Флеминга произвело огромное впечатление его знакомство с Мартином Опицем, творчество которого было для юноши критерием и образцом подлинной поэзии.

В 1633 г. Флеминг отправился с дипломатическим посольством в Персию и Россию. Его друг Адам Олеарий, секретарь посольства, должен был описывать их путешествие в прозе, задачей же Флеминга было создание путевых заметок в стихах. Вернувшись из поездки, которая длилась чуть менее шести лет, в Лейдене Флеминг получил степень доктора медицины и направился в Ревель (Таллин), где его ожидала невеста, но по дороге заболел и скоропостижно скончался в Гамбурге 2 апреля 1640 г.

Свою литературную деятельность Флеминг начал со стихотворений на случай (поздравления, рождественские стихи, эпиталамы и т. п.). Как и многие поэты своего времени, он писал на латыни, опираясь на традиции Овидия, Катулла, Проперция и Петрарки. Однако уже через несколько лет Флеминг обращается к родному языку и приходит к убеждению, что его выразительные возможности ничуть не уступают возможностям древних языков. Будучи учеником и последователем Опица, Флеминг стремился к тому, чтобы усовершенствовать и обогатить немецкую поэзию, придать ей звучность и образность, сочность и колорит. От классицизма он унаследовал четкость построения своих произведений, ясный слог и простоту словаря. От барокко — любовь к причудливым формам стиха, к необычному ритму, к игре размерами.

Поэтическое наследие Флеминга весьма обширно. Он — автор духовных гимнов, од, поэм, посланий, сонетов. Наибольший интерес представляет его любовная лирика, написанная в традициях петраркизма. Ей свойственны особая сила чувств, выразительность и непосредственность («Верное сердце», «Как бы он хотел, чтобы его целовали»).

Любовь для поэта — «источник радости и боли», болезнь и исцеленье, наслаждение и мука. Однако в отличие от ренессансных стихов Петрарки, у которого радость и боль сливаются в чувстве в равных пропорциях, равновесие счастья и муки у Флеминга нарушается в пользу страданий. Барочный драматизм берет верх над ренессансной гармонией. Влюбленный человек уже не свободен, он всецело подчинен «крылатому тирану» Купидону. Он бежит от самого себя и нигде не может найти пристанища («Обида»).

Часы покоя даром трачу,
На ложе сна в огне горю
И сам не знаю, что творю:
То засмеюсь, то вдруг заплачу.
В моих поступках смысла нет,
Мои слова — бессвязный бред.
(перевод *О.Б. Румера*)

И все же для него нет ничего прекрасней любви. Когда любовь взаимна, весь мир наполняется солнечным светом, все вокруг веселится и ликует вместе с поэтом («Пляс»). Природа радуется его счастью: под песню ветра танцуют горы, резвятся стада, пенятся морские волны. «Под музыку сфер кружатся» планеты, поют нимфы, реки плетут венки для влюбленных, наяды ставят им «шалаш из молодой листвы».

Рядом с близким и верным сердцем человеку все по плечу. Оно никогда не предаст и не обманет, оно всегда будет рядом в нужную минуту:

Для него твоя удача —
Всех отраднее удач.
Загорюешь, горько плача,
И его услышишь плач.

И свиданье и разлуку —
Все оно перенесет.
Загрустишь — развеет скуку,
А отчаешься — спасет.
(здесь и далее перевод *Л. Гинзбурга*)

Стихи Пауля Флеминга, озорные, задорные, чувственные, всегда полны жизни, внутренних переживаний. Для него важно не только обрисовать окружающую действительность, но и выразить свое отношение к ней.

Путешествуя по России и Персии, он с неподдельным интересом повествует о жизни и культуре мало известных в то время в Европе стран. Он подробно описывает быт народов и встречающиеся на пути города. Именно ему мы обязаны первым поэтическим изображением Самары и Жигулей, Девичьей Горы и Царева Кургана. Русская природа не могла не привести в восхищение, а местные легенды и предания вдохновляли поэта на создание изящных стихотворных образов. Несколько сонетов он посвятил Москве, красота и величие которой привели Флеминга в восторг:

Краса своей земли, Голштинии родня,
Ты дружбой истинной, в порыве богоравном,
Заказанный иным властителям державным,
Нам открываешь путь в страну истоков дня.

Поэт искренне восхищен тем, что увидел в России, и от всей души надеется, что эта великая держава станет другом Германии и союз их будет «прочен, как броня».

Наблюдая мирный труд русских крестьян, их спокойную, размеренную жизнь, поэт, разумеется, не мог не вспоминать о тех событиях, которые происходили в это время у него на родине. Вместе с искренней симпатией к русским людям в его душе пробуждается боль за свою истерзанную отчизну. Он не может не скорбеть о невзгодах, которые ей приходится выносить. Поэт просит Германию простить его за то, что в эту страшную для нее годину он далек от нее, что, повинуясь «жару любопытства», «вечно странствуя», он не исполняет ее велений.

Я лодка малая, привязанная к судну.
Хочу иль не хочу, а следую за ним.
И все же навсегда я остаюсь твоим.

Могу ли я тебя отвергнуть безрассудно?
И в поисках пути, в далекой стороне,
Я смутно сознаю: я дома — ты во мне...

И Россия ему мила еще и потому, что ее голубое небо не тронуто войной, что здешним людям неведом тот ужас, который пришлось пережить ему самому.

Наши села сожжены,
Наши рати сражены,
Наши души гложет страх,
Города разбиты в прах.

Поэт призывает немцев прекратить враждовать и сложить наконец оружие. Солдатская каска более подходит для того, чтобы птицы свили в ней гнездо, а клинки и кольчуги вполне можно переплавить на лемех и плуг. «Разве столько страшных бед / Стоят несколько побед?» — изумленно вопрошает Флеминг.

Жестокая реальность вплетает в его жизнелюбивую, страстную лирику тревожные мысли и мрачные предчувствия. Мир утратил прежнюю устойчивость. Нарушено исконное равновесие между макро- и микрокосмосом. Человек потерял опору в жизни, а вместе с ней и ощущение самого себя.

Так я с самим собой безмолвный спор веду.
С самим собой мирюсь и снова в бой вступаю,
Себя себе продав, себя я покупаю.
И мой заклятый враг в сей призрачной войне
То валит с ног меня, то поддается мне...

Флеминг силится понять противоречивость человеческой натуры, которая содержит в себе все и ничто, жизнь и смерть, смысл и бессмыслицу. Чем обладает человек? Что у него есть? «Тень призрака. Конец, таящийся в начале. Шар, полный пустоты. Жизнь, данная вам зря. Звук отзвука. Ничто, короче говоря». В страданиях и сомнениях он обретает христианскую мудрость:

Я жив. Но жив не я.
Нет, я в себе таю
Того, кто дал мне жизнь
В обмен на смерть свою.

Вечна в человеке лишь душа, искра божья. Следует освободиться от всего суетного, преходящего. Лишь тогда можно постичь высшую идею.

Пауля Флеминга не случайно называют одним из талантливейших поэтов своего времени. Как писал впоследствии немецкий романтик, историк и критик литературы Август Вильгельм Шлегель, в нем уживались «душа, тянущаяся к богу» и «романтические дифирамбы», «немецкое сердце и восточная фантазия»[1].

[1] *Schlegel.* Kritische Schriften und Briefe. 7 Bde., Stuttgart. 1962—1974. Bd4. S.62.

За несколько дней до своей смерти, на смертном одре, Флеминг сам сочинил себе эпитафию. Да и вряд ли кто-нибудь другой сделал бы это лучше него:

Я процветал в трудах, в искусствах и в бою,
Избранник счастия, горд именитым родом,
Ничем не обделен — ни славой, ни доходом.
Я знал, что звонче всех в Германии пою.

Влекомый к странствиям, блуждал в чужом краю.
Беспечен, молод был, любим своим народом...
Пусть рухнет целый мир под нашим небосводом,
Судьба оставит песнь немецкую мою!

Прощайте вы, господь, отец, подруга, братья!
Спокойной ночи! Я готов в могилу лечь.
Коль смертный час настал, то смерти не перечь.
Она зовет, себя готов отдать я.

Не плачьте ж надо мной на предстоящей тризне.
Все умерло во мне... Все... Кроме искры жизни.

АНДРЕАС ГРИФИУС (1616—1664)

Андреас Грифиус (латинизированная им самим форма немецкого имени Грайф) родился в 1616 г. в силезском городе Глогау, в семье лютеранского архидьякона. Во время Тридцатилетней войны он потерял почти всех своих близких и долгие годы вынужден был скитаться, чтобы избежать гонений со стороны католических властей, преследовавших протестантские семьи. С 1634 по 1636 г. он учился в академической гимназии в Данциге, где получил отличное образование. После окончания гимназии Грифиус поступил гувернером в семью имперского советника Георга Шенборнера. С 1639 по 1644 г. он вместе со своими учениками, сыновьями Шенборнера, посещал в Лейденском университете лекции по природоведению, медицине и гражданскому праву. Последующие несколько лет Грифиус путешествовал по Франции, Италии и Голландии, знакомясь со знаменитыми юристами, теологами, писателями своего времени. В 1647 г. он вернулся на родину, в Глогау, и принял там пост синдика. В 1664 г., во время заседания земского представительства, Грифиус умер. Незадолго до смерти он был принят в «Плодоносящее общество», где получил прозвище «Бессмертный».

Свою литературную деятельность Грифиус начал с латинских стихов. Когда поэту был 21 год, в польском городе Лисса вышел его первый сборник сонетов на немецком языке[1]. В 1639 г. за ним последовал еще один — «Воскресные и праздничные сонеты». В этих сонетах отразились и горести народа, и скорбь поэта по поводу упадка родины, и надежда на лучшее будущее. Грифиус написал огромное количество стихов, посвященных военной тематике. Война отняла у него все, чем он дорожил: дом, семью, друзей. Он своими глазами видел, как рушится родная Силезия, как превращаются в пепел и развалины города, в которых он рос, учился, где жила его семья. Ему чудом удалось избежать чумы, но к 1656 г., когда он вернулся в Глогау, из всех жителей города лишь триста человек остались в живых после эпидемии «черной смерти». Слово «война», в отличие от многих других понятий, не является в лирике Грифиуса метафорой. Война конкретна настолько, что живые завидуют мертвым, которым уже не придется страдать и видеть, как страдают другие.

Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе.
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,
Ревущая труба, от крови жирный меч
Похитили наш труд, вконец нас одолели.
(перевод *Л. Гинзбурга*)

Сонет «Слезы отечества» (1636), пожалуй, самый знаменитый из своих сонетов, Грифиус написал, когда ему было всего двадцать лет. Само слово «слезы» в названии сонета указывает на то, что он имеет много общего с фольклорным жанром причитания. Это тоже своеобразное причитание, плач о судьбе родины, о ее страданиях.

В руинах города, соборы опустели.
В горящих городах звучит чужая речь.

Для лирики Грифиуса характерны короткие фразы, маленькие зарисовки, воссоздающие своей динамичностью всю картину происходящего, весь хаос реальности. Поэзии барокко свойственна манера составлять художественное произведение как мозаику, из множества деталей. Барочные поэты пытаются охватить весь окружающий мир, во всем его богатстве и многообразии. Лишь сплавив воедино все, даже самые мельчайшие части, можно говорить, по их мнению, о стройном единстве целого.

[1] «Лисские сонеты», 1637г.

Война длится уже восемнадцать лет. «Три раза по шесть лет», как пишет сам автор. Он не случайно раскладывает число «18» именно таким образом. Согласно Откровению Иоанна Богослова, число «666» имеет определенное значение, символизируя зверя, вышедшего из земли: «Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть»[1]. Очевидно, что в Откровении нашла выражение иудаистская мистика чисел, ведь по представлению иудаистов числа «3» и «7» были святыми. Отсюда тройная семерка как выражение святая святых. Если от каждой семерки отнять по единице, получается «666» — воплощение зла, безбожия, самого Антихриста. Таким образом, Грифиус в своем сонете указывает на главного, по его мнению, виновника войны и всех несчастий, приключившихся со страной, и предсказывает грядущий конец света и полное уничтожение всего святого на земле.

В произведениях немецких поэтов первой половины XX в. тема страданий отчизны оказалась печально созвучна поэтическому наследию периода Тридцатилетней войны. В 1937 г. писатель и теоретик искусства Иоганнес Роберт Бехер пишет свой сонет «Слезы отечества», а в 1954 г. издает антологию немецкой поэзии XVI—XVII вв. с тем же названием. Аналогия современных событий с этой скорбной эпохой в истории Германии была для него очевидна. Как и триста лет назад, страна утратила разумный порядок, как и тогда, она была ввергнута в пучину злобы и хаоса.

Потрясение родины, измученной опустошительной войной и общей неустойчивостью жизни, выливается у Грифиуса в идею «Vanitas» — суетности и непостоянства мира. Война, нужда и смерть приводят двадцатилетнего юношу к мысли о ничтожности всего земного: «Куда я ни взгляну, все бренно на земле». Сонету, начинающемуся с этой строчки, сам автор дал название «Vanitas vatitatum, et omnia vanitas» — известные слова Соломона. Его личные страдания и заботы — страдания всей страны, и поэтому через несколько лет он решает изменить начало сонета: «Куда ты ни взглянешь...» Благодаря этому «ты» читатель становится не просто собеседником, которому поэт поверяет страдания своей души, а другом, товарищем по несчастью.

Пройдут, что сон пустой, победа, торжество:
Ведь слабый человек не может ничего
слепой игре времен сам противопоставить.
Мир — это пыль и прах, мир — пепел на ветру.
Все бренно на земле. Я знаю, что умру.
Но как же к вечности примкнуть себя заставить?!

---

[1] Откровение святого Иоанна Богослова, 13, ст. 18.

В мире, который окружает поэта, ничто не вечно, а человеческая жизнь еще более мимолетна и быстротечна, чем дуновение ветра, чем дым, чем хрупкий цветок. В своем стихотворении «Мертвец говорит из своей могилы» Грифиус заявляет, что между живым и мертвецом нет в сущности никакой разницы:

Ты жив. Я мертв. Но ты и я —
Почти одно и то же.
Я — твой двойник, я — тень твоя.
Во всем с тобой мы схожи.

Человек лишь гость на земле. Его пребывание на ней мимолетно в сравнении с вечностью. В других сонетах Грифиус сравнивает свою жизнь с быстро тающим снегом, догорающей свечой, сном, который исчезает после пробуждения. В сонете «К Евгении», сравнивая свою возлюбленную с чудесной розой, восхищаясь ее прелестью и очарованием, поэт тут же вспоминает, что ничто так не кратковременно, как красота, ничто так быстро не увядает, как молодость. Грифиус часто обращается к типичной для барокко теме непостоянства счастья, шаткости жизненных ценностей. Идея недолговечности всего земного обесценивает мир. Бренность — доказательство ничтожности. И то, что сотворила природа, и то, что создал человек, — все имеет свой конец. Блеск земного недолговечен. Разрушительный закон времени не знает исключений:

Ах, самый пышный цвет завянет непременно.
Шум жизни сменится молчанием гробов.
И мрамор и металл сметет поток годов.
Счастливых ждет беда... Все так обыкновенно!

К антитезам Грифиус, как поэт барокко, питает особое пристрастие, мир в его представлении наполнен трагически контрастными противоречиями. На смену одной власти приходит другая, рушатся непобедимые империи, увядает красота, удача сменяется бедами и несчастьями. Автор пытается донести до своего читателя мысль, что вся земная тщета бессмысленна:

Ты брал, шагая напролом,
услады жизни с бою,
Но титул, славу, двор и дом
Ты не возьмешь с собою...
Как ни молись, как ни постись —
Нельзя от смерти упастись!

Эмблемно-аллегорическое изображение реальности, свойственное поэзии барокко, получает в произведениях Грифиуса особую поэтическую силу и проникновенность. Образы, к которым он обращается, известны мировой литературе, однако творческую индивидуальность автора составляют не они, а та моральная проблематика, которая определяет выбор тем и образов. Грифиус не просто оплакивает свою эпоху, он стремится отыскать в ней то, что вечно, ради чего стоит жить. Красота и молодость любимой со временем уйдут, но останутся любовь и верность, которые придают жизни смысл, наполняют ее надеждой. Человек смертен, но, если он прожил свою жизнь честно и достойно, после него останутся доброе имя и память потомков. Постоянное напоминание о Страшном суде также должно, по мнению Грифиуса, заставить людей задуматься о том, как они должны жить, чтобы избежать мук ада.

Религиозные мотивы занимают особое место в поэзии Грифиуса. Библия для него — не только основной источник вероучения, это единственная несомненная истина, свет во тьме, дарующий утешение и надежду на лучшее будущее. Грифиус противопоставляет небесного творца всему земному: в мире все имеет свой конец, все суетно и тленно. Создатель же вечен, прекрасен и безгрешен, он — сама добродетель, сама истина, само благо. Воспевание творца занимает огромное место в лирике поэта.

О, огнь истинной любви! О, источник прекрасных даров!
О, мастер всех искусств! О, высшее святейшество!
О, трижды великий Бог! О радость, которая изгоняет все страдания!
О, целомудренный голубь!
(перевод мой. — *О.Р.*)

Эти строчки не случайно и по форме, и по содержанию напоминают молитву, поскольку непосредственная духовная связь человека с Богом в протестантизме основана именно на молитве. Через беседу с создателем человек приближается к нему, ощущает свою ценность для него, доверяет ему себя. Поэт молит, чтобы Господь дал ему способность воспринимать себя как утешение, как помощь в трудные минуты. «Огнь истинной любви». Огонь. Свет. Сияние. Этот символ часто используется Грифиусом и взят им непосредственно из Библии: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»[1]. Бог — это и есть прекрасный и неиссякаемый источник света, который облегчает человеческие страдания, утешает в бедах и дарит

[1] Евангелие от Иоанна, 1, ст. 5.

радость. В нем нет ничего темного, злого, греховного. Грех состоит как раз в отсутствии этого света. Ночь, темнота, мрак являются для Грифиуса символами одиночества, страха, потерянности человека. Не случайно поэт почти всегда называет ночь «темной», «мрачной», «черной». Вот как выглядит у него описание полуночи:

Ужас, безмолвие и темные страхи,
мрачный холод окутывают землю.
Спят все, кто устал от работы и боли.
Это часы скорбного одиночества.
(перевод мой. — *О.Р.*)

Однако не все ночи для поэта одинаковы:

Ночь, более чем светлая ночь! Ночь, которая светлее, чем день.
Ночь, в которую родился свет, светлее, чем солнце.
(перевод мой. — *О.Р.*)

Так поэт восхваляет ночь, когда Сын Божий появился на свет. Именно эту необыкновенную ночь Грифиус ставит в центр своего стихотворения о чуде рождения Иисуса Христа, именно к ней он обращается в начале и в конце своего сонета. Гиперболы, к помощи которых прибегает автор, призваны подчеркнуть ее особенность, значимость. Оксюморон «светлая ночь» парадоксален: ночь обычно связана с темнотой, а свет — атрибут дня. В других своих стихотворениях Грифиус действительно противопоставляет божий свет всему темному, мрачному, внушающему страх и ужас. День и ночь находятся у него в непримиримой оппозиции, но ночь, когда родился Иисус, важнее всех дней и ночей. Во мраке родился свет, благодаря которому исчезнут страх и боль, несчастья и горести, свет, который дает людям надежду, свет, который есть доказательство божьей любви к людям. В четырнадцати строчках этого сонета слово «ночь» повторяется 15 раз. Кроме природной темноты, есть еще и другая, духовная тьма: страдания, боль, грех, смерть. Эту темноту и должна уничтожить ночь Рождества Христова. Для Грифиуса ее важность заключается в том, что Творец подарил людям свой свет, озарив им ночь, сияние которой затмило все остальные дни и ночи.

«Ночные» стихотворения у Грифиуса — еще одно свидетельство пристрастия барокко к символам ночи, времени, когда глубже всего открывается внутреннее «я» человека. В одном из своих стихотворений Грифиус обращается к звездам, называя их факелами, которые светят сквозь ночь и черные тучи, цветами, которые украшают огромный небесный свод, вечно сверкающими алмазами. Их свет идет

сверху, он спокойный, ровный. Это уже не лучи яркого солнца, не быстрая молния, не огонь, но это тот же божий свет. Свет, созерцание которого наполняет поэта ощущением блаженства. Это чуть ли не единственное стихотворение Грифиуса, которое изображает природу в позитивном смысле. Как правило, если поэт и описывает природу, то только для того, чтобы на ее примере продемонстрировать недолговечность всего земного. Везде в природе Грифиус видит отцветание, угасание, бренность, смерть. Звезды же — единственное, что остается постоянным и неизменным, несмотря на бег времени. Однако и в этом стихотворении поэт не преодолевает разделения земного и небесного, временной темноты и вечного света. Звезды сияют на небе, а это — место пребывания самого творца. Благодаря звездам ночь только на мгновение перестала внушать ужас и неприязнь поэту, но и за это краткое мгновение Грифиус благодарен им. Благодарен за то, что они, эти маленькие искорки, являют человеку милость божью, дарят утешение в суровые и жестокие годы.

Основной поэтической формой, которую разрабатывал Грифиус, был сонет, строгая ренессансная форма, требующая большого технического мастерства. Однако построение сонетов Грифиуса, как справедливо замечает одна из отечественных исследовательниц его творчества, весьма существенно отличается от обычного построения классицистического сонета.

В традиционном сонете содержание катренов должно было противопоставляться содержанию терцетов, а пуанта — разрешать этот конфликт. У Грифиуса же «первый катрен в образной форме показывает тему, второй — раскрывает ее более глубоко, указывает на ее символическое значение. В терцетах это углубление продолжается, сопровождаясь повышением эмоциональности стиха, и, наконец, в самых последних строках открывается подлинный смысл темы»[1]. Большинство сонетов Грифиуса написаны александрийским стихом, однако зачастую автор сознательно меняет метрику внутри одного стиха, чтобы придать ему бóльшую эмоциональность и динамику. Таким образом, «сонет лишается той строгости, которая всегда была для него характерна»[2]. Барочные сонеты Грифиуса — явление необычайно интересное, сочетающее и в своей форме, и в содержании черты обоих литературных направлений.

В своих произведениях Грифиус старается следовать стилистическим идеалам, соответствовать нормам, предписанным поэтиками того времени.

---

[1] *Заездная Т.А.* Сонеты Андреаса Грифиуса. Автореф. канд. дисс. Л., 1972. С. 19.

[2] Там же. С. 18.

Однако желание произвести впечатление на читателя, затронуть его душу заставляет автора интенсивно использовать риторические фигуры. Параллелизмы, антитезы, гиперболы и восклицания несколько утяжеляют его речь, хотя сам автор изо всех сил стремился сделать ее как можно более приятной для слуха, умышленно избегая иностранных слов, простонародных выражений, неточных или неравносложных рифм.

У нас в стране творчество Грифиуса изучено недостаточно глубоко. На русский язык переведено лишь несколько его сонетов, переводов драм не существует вообще. А между тем у себя на родине он известен прежде всего как один из создателей «высокой» немецкой трагедии. Именно с его творчеством связывают возникновение в Германии национальной драмы.

Политические события XVII в., религиозные конфронтации, многочисленные открытия в сфере естественных наук подняли театр на другой уровень, придали ему новый социальный статус. Появление профессионального театра требовало от немецких авторов создания качественно новой драматургии, самобытной, национальной.

В сороковые годы Грифиус обращается к жанру трагедии и создает целый ряд блестящих произведений. Его трагедии «Лев Армянин, или Цареубийство» (1646—1647), «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость» (1648), «Убиенное величество, или Карл Стюарт» (1649), «Кардении и Целинда» (1649) и другие можно смело отнести к лучшим образцам немецкой драмы. Написанные стихами, они также являют собой одну из важнейших страниц поэтического творчества Андреаса Грифиуса. При написании своих трагедий автор опирается на опыт античной литературы: он делит их на пять актов, вводит хор, аллегорические фигуры (Месть, Вечность, Человек и т. д.), которые поясняют события, происходящие на сцене. Он исходит из аристотелевского принципа, что предметом трагедии должны быть важные, подчас роковые события, а ее героями — сильные люди, яркие индивидуальности.

В поисках сюжета для своих произведений автор обращается и к византийской истории начала IX в. («Лев Армянин»), и к трагическим событиям совсем недавнего прошлого («Карл Стюарт», «Екатерина Грузинская»). Осмысляя этические проблемы современной ему действительности, он ставит перед собой и перед читателем такие извечные вопросы, как «Что стоит человеческая жизнь?», «Может ли быть убийство во благо?», «Когда добро становится злом?» и др. Проблема борьбы за власть, к которой Грифиус неод-

нократно обращался в своих трагедиях, дает ему прекрасную возможность высветить людские пороки и добродетели с различных сторон, продемонстрировать, что один и тот же поступок в разных ситуациях может оказаться грехом и благом.

Огромное влияние, как на мировоззрение, так и на творчество поэта оказали идеи христианского стоицизма. Страх перед бренностью и разочарованность заставляли его смотреть на жизнь с некоторой долей безразличия, как бы со стороны. И все же, как любой человек, он не мог до конца отречься от земных радостей и закрыть глаза на несправедливость, не мог презрительно относиться к жизни. Он высказывался не против любых ее проявлений, а лишь против страшного мира зла, насилия и жестокости.

В отличие от трагедий, которые не часто ставились на сцене при жизни поэта, его комедии («Absurda comica, или Господин Петер Сквенц» (1658), «Хоррибиликрибрифакс» (1663) и двойная комедия «Влюбленный призрак»/«Возлюбленная Розочка» (1660)) пользовались огромной популярностью. Материал для них Грифиус черпал из реальной действительности, в которой его было больше чем достаточно. Грифиус не случайно обращается к уродливым, отталкивающим сторонам жизни. Анализируя состояние общества, он стремится понять и объяснить его. Многосторонняя критика быта и нравов, насмешливые, злободневные пьесы находили у уставшего от войны народа широкий отклик, поскольку были близки и понятны зрителю.

Слава и общественное признание пришли к Грифиусу еще при жизни, но в XVIII в. он, как и многие другие поэты барокко, был незаслуженно забыт, и лишь в начале XX в. интерес к его творческому наследию возник вновь. После Второй мировой войны, когда в Европе возникла обстановка сродни той, что Андреас Грифиус описывал в своих произведениях, читатели как бы заново открыли для себя его гневную, пронизанную болью лирику, бичующие нравственные пороки общества комедии, глубоко философские трагедии.

Грифиус жил в эпоху великих событий и грандиозных перемен. На его глазах менялся мир, менялась родная Германия, менялся привычный уклад жизни. Будучи одним из образованнейших людей своего времени, он не мог не откликнуться на насущные проблемы. Талантливый, своеобразный поэт, он открыл перед читателем одну из важных страниц жизни своей страны и всей Европы, сумел критически осветить многие вопросы своего времени.

ФРИДРИХ ФОН ЛОГАУ (1605—1655)

Мой стих, он не всегда по правилам составлен
И в рамки строгие мной не всегда оправлен,
Что записной рифмач искусством и зовет:
Та строчка коротка, та чересчур плывет.
Не спорю, я пишу и в спешке, и в скитаньях,
Иной раз от тоски, иной раз по желанью,
Но смысл всегда живет в сознании моем,
Ему вверяю власть над рифмой и стихом.
(перевод *А.А. Гугнина*)

Так писал о своих стихах выдающийся немецкий поэт-сатирик XVII в. Фридрих Логау. О его жизни мало что известно. Родился Логау в 1604 г. в старинной дворянской семье в княжестве Бриг. Мальчик рано осиротел и его взяла под свое покровительство княжеская чета. С 1614 по 1625 г. Логау обучался в гимназии, а в 1625 г. начал изучать право в академии города Альтдорф. Затем его след теряется, а в 1634 г. он вновь появляется при дворе своего бывшего покровителя, где получает влиятельный пост советника. В год подписания Вестфальского мира (1648) Логау был принят в «Плодоносное общество». В «Плодоносном обществе» Логау получил прозвище «Уменьшающий»[1]. Образ этот связан с представлением о необычных целебных свойствах растения «селезеночник», якобы способного уменьшать размеры печени, раздувшейся от депрессии и уныния. Задачи, которые ставили перед собой члены общества, были очень близки поэту:

И я в сей круг мужей достойнейших вступил,
Единый замысел на труд нас вдохновил:
Союз создать и добрый плод взрастить —
Язык немецкий заново открыть,
Достоинство и блеск ему вернуть,
Чтоб, как ничтожный раб, не смел он спину гнуть
Пред болтовней чужой...
Я буду день за днем без устали трудиться,
От цели избранной нельзя мне отступиться,
Я — Уменьшающий, но честь не умалю,
Что вдруг на долю выпала мою.
(перевод *А.А. Гугнина*)

[1] Все члены «Плодоносного общества» имели свои прозвища, смысл которых подробно и детально разрабатывался на заседаниях. Эта традиция ставила своей задачей подчеркнуть отсутствие сословных границ в «Обществе» и всеобщее равноправие.

В 1654 г. Логау вместе с новым патроном, сыном своего покровителя, переезжает в Лигниц, где вскоре и умирает. Первый сборник стихов поэта был опубликован лишь в 1648 г., а незадолго до его смерти в Бреслау вышел второй. При жизни Фридриха Логау его лирика не пользовалась широкой популярностью, но в XVIII в. Г.Э. Лессинг и К.В. Рамлер заново открыли читателям его творчество, опубликовав в 1759 г. книгу эпиграмм незаслуженно забытого поэта.

Всего Логау написано более трех с половиной тысяч эпиграмм, содержание которых охватывает огромный круг тем: религиозные верования, спесь и заносчивость дворянства, развращенность нравов, бедствия простого народа и т. д. По совершенно справедливому замечанию Л.В. Пумпянского, «слово «эпиграмма» не совсем точно передает немецкий термин «Sinngedicht», под которым подразумевается умная мысль или меткое наблюдение, выраженное в кратком стихотворении, заостренном неожиданной антитезой или эпиграмматической формулой»[1]. Мартин Опиц дает «Sinngedicht» следующее определение: «Краткость — его неотъемлемое свойство, а остроумие является одновременно душой и обликом»[2].

В своем творчестве Логау опирается на традиции античных мастеров эпиграммы (Катулл, Марциал) и старинных немецких шпрухов. Однако его рифмованные изречения нельзя назвать ни эпиграммами, ни шпрухами. Это искрометный сплав и того и другого, а также народных песен, прибауток, поговорок. Преклоняясь перед гением Мартина Опица, называя его «немецким Вергилием», Логау тем не менее не мог принять те строгие правила, которые тот предлагал в своих произведениях. Соблюдая все правила, считал Фридрих Логау, рискуешь превратить стих в схему, в клише. Заботясь о форме, можно легко позабыть о содержании, а ведь поэту важно донести до своих читателей именно мысль, идею. Однако тот факт, что для своих произведений Логау выбрал именно классицистический жанр эпиграммы с его общественно-воспитательной функцией и склонностью к обобщению и типизации, говорит о том, что классицистические тенденции оказывали определенное влияние даже на тех авторов, которые сознательно от них отказывались.

В эпиграммах Логау нет длинных рассуждений и поучений. Его стихия — сатирические миниатюры. Краткость эпиграммы апеллирует к разуму читателя, заставляя его задуматься о тех или иных

[1] *Пумпянский Л.В.* История немецкой литературы: В 3 т. М., 1962. Т.1. С. 374.

[2] *Opitz M.* Buch von der deutschen Poeterey (1624). Hrsg. Von C. Sommer. Stuttgart, 1970. (перевод мой. — *О.Р.*)

вопросах, а не просто механически воспринимать то, что сочтет нужным предложить ему автор. Логау не желает брать на себя роль проповедника, наставляя и вразумляя. Он стремится к тому, чтобы читатель думал сам и сам делал выводы.

Что касается содержания его стихов, то оно, как писал сам поэт, «по большей части относится к тому, что происходит в обыденной жизни, поэтому в них часто идет речь об обычных заблуждениях и низменных натурах». Предметом его сатиры становятся изъяны придворной жизни, кичливость дворян, деспотизм попов, бездумное подражание всему иностранному (à-la-Mode-Torheit). «Единственная моя цель — высмеять грех, а не одобрить и поощрить его», — объяснял Логау. Героями его эпиграмм становятся подкаблучник-муж и хитрая жена, горький пьяница и завистливый буржуа, марионетки-придворные и жадный ростовщик. Он иронизирует над современными нравами, позволяющими подобным, например, образом экономить время:

Нынче времени нехватка,
вот его и берегут:
Только свадьбу отыграли —
И крестить дитя бегут!
(перевод *А. Сидорова*)

Поэт сетует на то, что душами и умами людей завладели алчность и страсть к наживе:

Деньгами стали плоть и дух людей в наш век
Тот, чья мошна пуста, — мертвец, не человек.
(перевод *О.Б. Румера*)

Если бы о Боге люди думали столько, сколько они думают о деньгах, заявляет Логау, на них давно уже снизошла бы божья благодать.

Логау часто противопоставляет жизнь в городе жизни в деревне, причем город, как правило, выступает у него носителем всех возможных пороков, деревня же, напротив, предстает последним прибежищем добродетели и душевной чистоты. Во время войны крестьяне вынуждены были расхлебывать ту кашу, которую заварили князья и бароны:

Мужик свой крест несет, чтоб лился дождь наград
На тех, кто о своих деяниях шумят.
(перевод *О.Б. Румера*)

После войны они должны пахать и сеять, чтобы прокормить своих кровопийц — «придворных вшей и блох», замечает поэт. Логау обрушивает свой гнев на тех, кто печется только о своей выгоде, о том, чтобы потуже набить карман, не думая при этом о тех, кого он грабит и обирает. Чем хвастают дворяне? Вереницей предков? Многоколенной родословной? Но разве родословная заменит честь и достоинство? «В чем-то, впрочем, все едины: Все — от матери-земли», — заявляет поэт.

Весь опыт своей жизни при дворе Логау умещает в двух кратких строчках:

Кто правде при дворе дать прозвучать сумеет?
Сей мог бы, да молчит, — тот хочет, да не смеет.
(перевод *О.Б. Румера*)

«Сидящие на креслах» являются часто бóльшими преступниками, чем те, кто томится в кандалах. Долгая жизнь при дворе обеспечена лишь тому, кто умеет казаться глухим, кто не прекословит своему хозяину, кто научился «лгать только по нужде, а без нужды не лгать». Двор терпит лишь притворщиков и лицемеров, способных называть черное — белым, а белое — черным.

Как и многие немцы, Логау не мог не скорбеть о несчастьях, обрушившихся на его многострадальную родину. Целый цикл его стихов посвящен войне и ее последствиям. Для него нет правых и виноватых в этой бойне. Армия ли кайзера, шведские ли солдаты, католики или протестанты, завоеватели или освободители — все они убивали, грабили, насиловали.

«Сколько стоит мир?» — спрашивает в одном из стихотворений Логау. И отвечает сам себе: долгие годы, седые волосы и бесконечные потоки крови...

«Рубищем покрыты, / Только горем сыты, / Без гроша в кармане, / С болью в каждой ране, / С духом сокрушенным — / К оскверненным женам, / К чужеродным детям, / К опустевшим клетям» возвращаются с войны истинные герои. На тех же, кто развязал войну, кто разорял и жег страну, Германия — горестно сетует Логау — по-прежнему смотрит с восторгом. «Целая страна обезьянничает!» — возмущается поэт. Исконно немецкое незаслуженно забыто. Уважением пользуется лишь все иностранное. Родной язык заимствует слова из других языков, как будто у него не хватает своих:

В слабеющую речь, что теплится едва,
Испанские ползут и шведские слова.
Как признак тяжкого и злого нездоровья,
Немецкий сохранил одни лишь славословья.
(перевод *Л. Гинзбурга*)

Кроме того, мишенью его насмешек становятся также отцы церкви с их неистовым желанием искоренить в умах людей всякое вольномыслие, всякую попытку думать самостоятельно:

Церкви и ее попам вы беспрекословно верьте,
И тогда не нужно вам мыслить вплоть до самой смерти.
(перевод *О.Б. Румера*)

Однако не всем стихам Логау присуща ирония или злая сатира. Многие из его произведений окрашены в светлые тона нежности и глубоко лиричны:

Я не боюсь смерти, которая приходит забрать меня.
Мне страшнее смерть, которая отнимает у меня моих близких.
(перевод мой. — *О.Р.*)

Необыкновенно трогательны его стихи о материнской любви, сильнее которой нет ничего на свете. Мать носит свое дитя *под* сердцем три четверти года, а *в* сердце — всю жизнь.

Эпиграммы Логау часто построены на каламбурах, контрастах, игре слов, что позволяет поэту наглядней демонстрировать своему читателю дисгармонию и двойственность мира. Бытие и видимость, иллюзия и действительность — такова барочная тематика, объединяющая все произведения Фридриха Логау.

В речи же поэта ясно прослеживается влияние классицизма. Ей присущи емкость и сжатость. Его язык прозрачен, понятен и по-своему музыкален. Логау был одним из первых, кто начал выступать за то, чтобы в основе рифмы лежало не схожее написание букв, а сходство звуков при произнесении стиха. Речь Логау «выразительна и сильна, когда он поучает; патетична и громозвучна, когда он бичует; нежна, вкрадчива, мелодична, когда он говорит о любви; весела и наивна, когда он шутит; забавна и игрива, когда он просто хочет заставить людей смеяться», — писал о Фридрихе Логау великий немецкий просветитель Готхольд Эфраим Лессинг[1]. Он называл Логау «одним из крупнейших поэтов» Германии, отдавая дань его патриотизму, мужеству и таланту.

Поэтический стиль не может не отражать стиль и дух эпохи, в которой он формируется. Немецкая поэзия XVII в. противоречива, так как в это время противоречиво, разорвано, расщеплено мироощущение общества. Ее смыслом и сущностью становится синтез

[1] *Lessing G.E.* Briefe, die neueste Literatur betreffend. In: *Lessing G.E.* Gesammelte Werke, Bd4. Hrsg. von P. Rilla. Berlin, 1955.

противоположностей, поскольку весь мир находится в постоянном напряжении, колеблясь от одной крайности к другой. Антиномичное мировосприятие, породившее оба литературных течения, по-разному нашло в них свое выражение. Если барокко видело свою задачу в том, чтобы как можно более полно, детально и красочно запечатлеть жизненные противоречия, то для классицизма характерно преодоление этих противоречий путем создания своего, гармонично устроенного и разумно организованного мира.

Среди мотивов, особенно широко разрабатывавшихся как классицистическими, так и барочными немецкими поэтами, ведущее место занимает военная проблематика. Неугасающую популярность этой темы на протяжении нескольких десятилетий объясняет ее сверхактуальность. Лучшие годы жизни большинства авторов пришлись как раз на период Тридцатилетней войны, поэтому нет ничего удивительного в том, что многие образы в их творчестве навеяны именно картинами народных бедствий. Другими, не менее популярными темами были темы любви и наслаждения земными радостями, тема иллюзорности земного бытия и тема смерти.

Из жанров, заимствованных ими у античной или современной европейской литературы, немецкие поэты отдавали предпочтение сонету, песне, оде и эпиграмме.

И классицисты, и поэты барокко много времени и сил уделяли вопросам внешнего вида художественного произведения. Но если для классицистических авторов важнейшими требованиями, которым должен был соответствовать облик безупречно построенного стихотворения, были умеренность в использовании выразительных средств, простота и строгая композиция, то в поэзии барокко обилие всевозможных риторических фигур было одним из характерных признаков стиля. Эти фигуры служили поэтам не только для украшения речи, но и для передачи их собственного необычного видения мира. Антитезы и анжанбеманы создавали у читателя ощущение дисгармонии всего происходящего. Перифразы и перечисления отражали стремление к детализации, к сведению воедино всех полученных знаний о предмете. Метафоры давали возможность увидеть скрытый смысл явления, а эмблемы указывали на взаимосвязь всего сущего.

В своем творчестве немецкие поэты XVII в. ориентировались не только на античность, но и в первую очередь на доступные им европейские образцы. Испанская, итальянская, английская и, разумеется, французская литературы — именно их пример сыграл важнейшую роль в становлении немецкой поэзии. Однако нельзя недооценивать и достижения самих немецких авторов. Не имея опоры в на-

циональной традиции, художники практически на пустом месте возводили здание отечественной литературы. Совершенствуя свое поэтическое мастерство, они осваивали непривычные правила метрики, пробовали силы в новых для них жанрах и формах. Именно они подняли немецкую поэзию до мирового уровня, открыли новую эпоху в ее развитии.

ЛИТЕРАТУРА

Гердт А. Роль М. Опица в выработке норм немецкого национального языка. М., 1960.

Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980.

Гухман М., Семенюк Н., Бабенко Н. История немецкого литературного языка XVI—XVIII вв. М., 1984.

Заездная Т.А. Сонеты Андреаса Грифиуса. Автореф. канд. дисс. Л., 1972.

История всемирной литературы. М., 1987. Т. 4, глава «Немецкая литература».

Курилов А.С. О сущности понятия «классицизм» и характере литературно-художественного развития в эпоху классицизма // Русский и западноевропейский классицизм. М., 1982.

Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994.

Пумпянский Л.В. История немецкой литературы: В 3 т. М., 1962. Т. 1.

Пуришев Б. Очерки немецкой литературы XV—XVII вв. М., 1955.

Beckmann, Adelheid. Motive und Formen der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts und ihre Entsprechungen in der französischen Lyrik seit Ronsard. Tübingen, 1960.

Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1984.

Ingen, Ferdinand van. Die Jungfrau Sophia und die Jungfrau Maria bei Jacob Boehme in: Gott, Natur und Mensch in der Sicht Jacob Boehmes und seiner Rezeption. Wiesbaden, 1994.

Trunz, Erich. Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. München, 1995.

Французская поэзия

«Великий век», «Век Великих». Так часто называют во французском литературоведении семнадцатое столетие. Однако приход его отмечен соперничеством подлинно великого ренессансного поэта Пьера де Ронсара (1524—1585) и значительно уступающего ему по масштабу придворного поэта Генриха III **Филиппа Депорта** (1546—1606), причем публика в целом склонна была предпочесть последнего. Сознательное стремление поэтов Плеяды к созданию элитарного поэтического наречия, постоянные усилия по обогащению литературного словаря за счет использования неологизмов, архаизмов, заимствований, употребления уменьшительных суффиксов, активное привлечение и сложное философское толкование образов античной мифологии — все это в конце концов сыграло с ними злую шутку, заставив читателя искать более доступной поэзии. За бедностью языка Депорта, особенно заметной в сравнении с ронсаровским, стоит попытка очистить поэзию от непонятного, отсев редких или заимствованных слов, желание сделать античную мифологию пусть более шаблонной и примитивной, но и более системной, не отвлекающей мысль читателя от самого предмета поэтического творчества. Однако, несмотря на видимые творческие расхождения, для литераторов XVII в. Ронсар и Депорт были представителями поэзии одного рода. Не случайно в будущем оппоненты Ф. Малерба, возражая ему, будут апеллировать одновременно к авторитету Ронсара и Депорта, которого он презрительно называл «poetastre» — «скверным поэтом»; да и для самого Малерба Депорт был прежде всего продолжателем Ронсара. Творчество Депорта, так же как и ранняя поэзия Ронсара (в частности, его «Любовные стихи» 1552 г.), и наследие Меллена де Сен-Желе (1491—1558), чьим непосредственным продолжателем считается Депорт, воплощали один и тот же поэтический стиль — неопетраркизм, который сохранит популярность до середины двадцатых годов XVII в. Неопетраркизм представляет собой особый код со своим набором топосов и тем, определенной грамматической организацией поэтического текста, регламентированным лексическим соста-

вом. Однако если уже зрелые Ронсар и Дю Белле (1522—1560) высмеивали «неискренность» неопетраркистской поэзии, то нет ничего удивительного в том, что поколение рубежа веков прекрасно осознавало условность петраркистской поэтической модели, недаром в 50—70-х годах XVI в. появляются своеобразные «словари» неопетраркистского языка — нечто вроде сборников приличествующих поэтических формул, уместных сравнений и метафор. В любом случае очевидно, что Депорт и его последователи тяготеют скорее к ограничению поэтического языка, нежели к его расширению.

ФРАНСУА ДЕ МАЛЕРБ (1555—1628)

Стремление к активному словотворчеству, яркость и полифоничность, свойственные поэзии Плеяды, к началу XVII в. постепенно уходят с вершины французского Парнаса. Светская поэзия Депорта сохраняла популярность лишь до 1615 г., однако тенденция к очищению и сокращению литературного словаря была задана и стала одной из основных в поэзии «великого века». Депорт и его собратья по перу и популярности Берто и Дю Перрон предпринимают первую попытку «очистить» поэтический язык от излишних усложнений раньше, чем это требование было высказано Малербом. **Жан Берто** (1552—1611), издавая в 1601 г. свои сочинения, фигурировавшие до того лишь в коллективных сборниках, тщательно редактировал их, вычищая архаизмы, неологизмы, мифологические перифразы, неясные речевые обороты, повторы, зияния, всячески заботясь как о семантической прозрачности, так и о благозвучии. Еще более строг к себе был **Жак Дави Дю Перрон** (1556—1618), писавший почти исключительно александрийским стихом. Ему принадлежат слова, под которыми вполне мог бы подписаться и Малерб: «Высшая степень совершенства стихов состоит как бы в неделимой степени совершенства, так что если в них может быть вписано хоть одно слово более чистое, более значимое или попросту более приятное для слуха, то совершенство не может считаться достигнутым».

Таким образом, приход Малерба становится закономерным этапом литературной истории. По выражению одного из ведущих специалистов по французскому барокко М. Рэймона, «если бы даже Малерб не пришел, вряд ли ход вещей с конца XVI в. по середину XVII был бы другим».

Франсуа де Малерб — почти ровесник Берто и Дю Перрона. Родился он в Кане. Он начинает писать еще в конце XVI в. и вначале подражает поэтам Плеяды. В 1576 г. он поступает на службу к герцогу Ангулемскому и переезжает вместе с ним в Экс (Прованс), где и проживет до 50-летнего возраста. При дворе герцога процветает мода на религиозную поэзию, стиль и мотивы, а подчас и жанры которой заимствуются у итальянцев. В 1587 г. появляется поэма Малерба «Слезы святого Петра», от которой он впоследствии будет усердно открещиваться. Она написана в стиле барокко, весьма распространившемся во Франции с последней четверти XVI в. под влиянием итальянской культуры. «Слезы...» гораздо богаче гиперболами, антитезами, экспрессивными метафорами, смелыми объединениями конкретного и абстрактного в пределах одной синтагмы, нежели одноименная поэма итальянского поэта Л. Тансилло, написанная в 1560 г., которой вдохновлялся молодой Малерб. Выразительностью, музыкальностью «Слез...» будет в конце XVIII в. восхищаться Андре Шенье.

Свойственное поэтике барокко ощущение нестабильности, изменчивости, бренности, парадоксальности окружающего мира, постоянное балансирование между восхищением возвышенной красотой и страхом перед ее распадом — все это разрешается у Малерба в христианском стоицизме. Он начал исповедовать его в первую очередь под влиянием Воклена де Ла Френе (по чьему совету он переводил Сенеку) и Гильома Дю Вера, с которым познакомился в Провансе. Философия Дю Вера сложилась под воздействием Эпиктета, Сенеки, фламандского гуманиста Юста Липсия. Эстетика Дю Вера во многом предвосхищает доктрину классицизма. Будучи оратором, Дю Вер заботится о доступности текста, отвергая элитарность; форма для него подчиняется содержанию, при этом он отвергает как слишком грубую, так и слишком цветистую речь.

Малерб, проникаясь христианским стоицизмом (который, впрочем, осуждали многие церковные писатели того времени), делает его одним из основных организующих начал своей поэзии. В конце 80-х годов XVI в. он возвращается в свой родной город и там около 1590 г. создает «Утешение Клеофону», которое через восемь лет будет переработано и станет знаменитым «Утешением Дю Перье», сложенным по случаю смерти маленькой дочки адресата. «Утешение» написано в форме стансов; некий Клеофон из первой редакции «Утешения» легко превратился в господина Дю Перье, поскольку уже в первой редакции Малерб сознательно решал тему стансов максимально обобщенно, призывая к христианскому смирению и стоическому самообладанию. В «Утешении» уже присутст-

вует со всей очевидностью движение от частного к общему, характерное для поэзии зрелого Малерба. Именно эта тенденция заставляет Малерба приводить многочисленные исторические и мифологические примеры. Одним словом, «Утешение» взывает не столько к чувствам, сколько к разуму адресата. Некоторые литературоведы склонны усматривать в этих стансах нечто вроде проповеди. «Утешение» пронизано симметрично расположенными контрастами (в этом мире прекраснейшему суждено худшее; если бы девочка прожила дольше, она не получила бы лучшего приема в небесном доме и не подверглась бы меньше воздействию гробового праха и могильных червей). При этом в редакции 1598 г. появляется одна из самых красивых строф во всей французской поэзии: «Но она была из того мира, где прекраснейшему / Суждено худшее, / И, будучи розой, она прожила, как и розы, / Лишь одно утро».

Творческая личность Малерба в целом складывается в 90-х годах XVI в. В это время в его поэзии на первый план выходит философская тематика, а галантная поэзия, которой Малерб в рамках литературной моды прежде отдавал дань, имеет теперь значительно меньший удельный вес. В любовной лирике Малерба в этот период обозначается весьма типичный для него мотив, лучше всего характеризуемый названием стансов — «Намерение покинуть даму, которая удовлетворяла его одними обещаниями». Немалая часть галантной поэзии Малерба (если, конечно, она обращена к его собственной возлюбленной, а не к даме покровителя) будет пронизана именно этой тональностью (фрагмент стихотворения к маркизе де Рамбулье: «Если бы мне довелось увидеть, как Елена, вернувшись на землю...»), в которой его лирика звучит значительно искреннее, нежели в жалобах на разлуку и одиночество (сонет «Прекрасные и величественные здания...»).

В это же время Малерб начинает активно пробовать свое перо в политической тематике и слагать оды; этот жанр использовал еще Ронсар в 50-х годах XVI в. Малерб (очевидно, невольно) перенимает у постоянно критикуемого им вождя Плеяды порывистые и возвышенные одические зачины и семи- и восьмисложные десятистишия.

В конце века Малерб уже приобретает большой авторитет в литературном мире. В 1598 или 1599 г. ему впервые предоставляется случай применить свои литературно-языковые воззрения к чужому сочинению: к нему обращается молодой драматург Монкретьен с просьбой вынести суждение о его только что вышедшей трагедии «Софонисба». Малерб тщательно разобрал «Софонисбу» с точки зрения как грамматики, так и стилистики. Монкретьен воспринял всю эту критику конструктивно, и в 1601 г. «Софонисба» была переиздана в сильно переработанном виде.

Таким образом, в 1600 г., когда появляется знаменитая ода «Королеве по случаю ее благополучного прибытия во Францию», которую принято считать символической точкой отсчета французского классицизма, Малерб — уже полностью сформировавшийся автор с четкой творческой позицией.

Малерб не оставил никакого теоретического трактата. Его доктрину можно восстановить по так называемым «Размышлениям о Депорте» — пометкам и исправлениям, которыми он испещрил экземпляр депортовского сборника «Любовь к Ипполите». В вину автору Малерб ставит прежде всего небрежное обращение с языком, методично «вылавливая» в стихах придворного поэта все зияния, анжамбеманы, скопления сходных слогов, недостаточно богатые рифмы, лишние слова, вставленные для ритма. В дальнейшем формальные требования Малерба будут все больше ужесточаться: при рифмовке он требует опорной согласной, исключает рифмы между долгими и короткими гласными, между однокоренными словами или словами одного происхождения, между двумя именами собственными. Рифмы должны быть не просто благозвучны, но эффектно выделяться в тексте.

Все эти формальные требования вписываются в одну строгую логику, организующую поэтику Малерба: от других, как и от себя самого, он требует строгости, ясности, гармоничности и искренне верит в благодетельное воздействие на поэзию всевозможных ограничений. Не случайно некоторые исследователи отмечают своеобразный стоический аскетизм эстетики Малерба, будто перенесенный им из сферы философии в поэзию. Нужно отдать ему должное: свои сочинения он оценивал так же строго, как и стихи соперников и учеников, постоянно правил уже вышедшие в свет оды, стансы и сонеты. Не случайно он писал медленно и долго и питал недоверие к поэтической импровизации (в 1606 г. сатирик Пьер Бертело, высмеивая Малерба, напишет о нем: «...шесть лет трудиться над одной одой»). Его ученики вспоминали, что, читая свои стихи, он мог остановиться, если вдруг подмечал неудачное выражение и изречь самое нелицеприятное суждение: «Здесь я говорю, как Ронсар»! (Известно, что если сборник Депорта Малерб разукрасил беспощадной критикой, то стихи Ронсара он попросту перечеркнул.)

Стремление к понятной и доступной поэзии рождает знаменитый ригоризм Малерба применительно к поэтическому словарю: изгоняются архаизмы и неологизмы, диалектизмы (борьба с «гасконщиной») и заимствования, технические термины и составные слова, продуктивные и уменьшительные суффиксы — все то, над популяризацией чего так усердно трудилась Плеяда. Подразумева-

ется, что у каждой вещи, понятия, явления, действия есть лишь одно имя, которое может правильно их назвать. Мерилом правильности поэтического словаря, по Малербу, является «обычай» — «usage». Иначе говоря, в отличие от Плеяды, стремившейся к созданию литературного языка, Малерб предлагает использовать язык, уже существующий. Плеяда настаивала на элитарности поэтического койне — Малерб стремится сделать свою поэзию понятной и при дворе, и на городских площадях и с этой целью максимально очищает язык (многие упрекали его в том, что он сознательно его обедняет). Малерб в своей работе над поэтическим языком подчеркнуто синхроничен; этот зачинатель классицизма отвергает как предыдущий опыт, накопленный национальной поэзией, так и опыт древних, т. е. античное наследие. В этом отношении он становится скорее предвестником «новых» в том споре о древних и новых авторах, который разгорится в конце XVII в., причем классицисты — прямые наследники Малерба — примут сторону «древних». Пока же нет более надежного свидетельства ценности поэзии, чем ее доступность разным слоям читающей публики. Именно так следует понимать полуанекдотическое свидетельство одного из учеников Малерба — маркиза де Ракана: «Когда у него спрашивали мнения по поводу какого-нибудь французского слова, он отсылал обыкновенно к крючникам с сенного рынка и говорил, что они являются его учителями в отношении языка». Малерб вряд ли был склонен «идти в народ», однако проверять поэтические сочинения на понятность, доступность за пределами королевского дворца он действительно был готов. При этом, очищая поэтический язык от излишеств, Малерб изгонял из него и то, что считал «низким» и «грязным». Сюда входили, в частности, любые обозначения частей человеческого организма, а также простонародные обороты, которые Малерб клеймил словами «плебейская манера выражаться» и коих он немало отыскал в неопетраркистских сочинениях Депорта.

Ясность и четкость стихотворения не может достигаться только лишь ограничением поэтической лексики. Синтаксис, ритмика, строфика поэтического творения — все подчиняется все той же эстетической аскезе, которая у хорошего поэта послужит только к усовершенствованию сочинения. Так, ритм стихотворения должен полностью соответствовать логическому строю высказывания; ритмическое членение строфы должно совпадать с синтаксическим строем фразы. Отсюда возникает категорический запрет анжамбеманов; отсюда же — единственная возможность цезурирования десяти- или двенадцатисложника строго в середине стиха.

Эта суровая категоричность при выработке языка, этот бескомпромиссный подход к любым поэтическим «излишествам» соотносится также и с определенными изменениями в подходе к поэтическому образу. Если в поэзии, осененной влиянием Плеяды, образ был организующим центром стихотворения, то Малерб и его последователи смещают «центр тяжести» в сторону идеи. Чрезмерная образность помешала бы восприятию того послания, которое закладывается в поэтическое произведение. Именно поэтому ряд литературоведов считают, что если поздние неопетраркисты и понимают образ, вероятно, чересчур расширительно и невнятно, то поэты, «вскормленные» Малербом, выстраивают поэтический текст вокруг абстрактных речевых структур. Для Малерба, чей талант не в последнюю очередь сформировался под влиянием Дю Вера, функции поэзии и ораторской прозы действительно весьма близки. Неслучайно Теофиль де Вио в двадцатых годах столетия во «Фрагментах одной комической истории» будет говорить о поэтах, которые, «не обладая достаточной силой и гибкостью для того, чтобы поставить на службу своему воображению окружающие предметы», «решили, что в поэзии не существует ничего такого, что не было бы достоянием прозы. Они додумались до отрицания тропов и пришли к выводу, что употребление метафор — это экстравагантность».

Однако если образность действительно нельзя назвать сильной стороной Малерба, то его умение сжато выражать самые пространные мысли, находить почти афористичные формулировки для наиболее отвлеченных идей, создавать стройную аргументацию в поддержку своей философской или политической позиции не знает себе равных. Это мастерство постоянно оттачивается Малербом; он старается быть одновременно возвышенным и понятным. Композиция его од («Ода королеве по случаю ее благополучного прибытия во Францию», «Молитва за здравие короля Генриха Великого, направляющегося в провинцию Лимузен», «Ода на счастливое и успешное окончание Седанского похода», «Королеве-матери по случаю успехов ее регентства», «Королеве-матери во время ее регентства» и др.) стройна и логична, основная идея — величие монархии, величие Франции, опасение, что события могут повернуться вспять, а страна — вновь погрузиться в пучину гражданских и религиозных войн — выражена ясно и сжато. То же жесткое композиционное единство характеризует и иную поэзию Малерба: так, трагический по содержанию сонет, написанный в 1627 г. на смерть сына, подчинен все той же строгой организации. Аргументы «за» и «против» возмездия противникам молодого человека, убитого на дуэли, гармонично разнесены по разным катренам сонета: в первом

поэт говорит о естественной смертности всего живого, во втором — о том, что его возмущает то вероломство, с которым был убит его сын. Затем в первом терцете формулируется вывод: «желание отмщения — законное желание», и во втором — обобщенная оценка действий убийц: об их наказании взывает божественное правосудие, ибо они — сыновья палачей, распявших Христа...

Очевидно, что поэт, столь скрупулезно оттачивавший свои стихи, столь часто возвращавшийся к ним, правивший их и требовавший того же от других, вряд ли мог воспринимать поэзию как священное безумие, которое вдохновляло ренессансных жрецов поэзии. Поэт для Малерба — не волшебник и не пророк; он прежде всего мастер, ремесленник, умеющий правильно обращаться со словами; технической стороне поэзии он придает неизмеримо большее значение, чем поэты Плеяды. Однажды в разговоре с Раканом Малерб со свойственным ему сарказмом назвал поэзию «растасовкой слов». В той же манере он определял поэтов как «аранжировщиков слогов». Однако это не мешало ему с гордостью утверждать: «То, что пишет Малерб, живет вечно!»

Роль Малерба в истории французской литературы трудно переоценить: он первым сумел придать четкие очертания, твердую форму новой французской литературе, стремившейся к регулярности, упорядочению, творческой дисциплине, словом, искавшей противовес как изначальной нестабильности барокко, так и мощным, но не всегда достаточно регламентированным творческим усилиям ренессансных литераторов. Однако заслуга Малерба — не только в формальной, но и в идейной базе национальной литературы, которую он заложил. Творческая личность автора «Молитвы за здравие короля...» сложилась в период религиозных войн; всем неприятием ужасов войны, всем стремлением к стабильности и миру, возможным только в сильном государстве, поэтический талант Малерба отброшен от прекрасной, но достаточно хаотичной эстетики предыдущих десятилетий к жестко регламентированной одической поэтике, отражающей строгую сбалансированность сил и власти в едином монархическом государстве. Не случайно в Малербе видят предшественника Корнеля; свойственное поэтике классицизма стремление к обобщению частных конфликтов, к приданию им универсального масштаба было заложено в творчестве Малерба.

Малерб не просто заложил основы новой, классицистической поэзии и задал вектор развития всей французской литературе XVII—XVIII вв. Он был еще и первым после Плеяды, кто основал свою собственную литературную школу, представлявшую собой ограниченный кружок учеников и друзей, самые одаренные из которых — два поэта совершенно противоположного темперамента Менар и Ракан.

Франсуа Менар (1582—1646) относился к поэтическому языку едва ли не более строго, чем его учитель. Он превосходно владел ритмикой и умел добиваться безупречной оркестровки стиха. Как и Малерб, он тщательно редактировал и переписывал свои сочинения; как и он, предпочитал оду, сонет, стансы. Для его поэзии характерны и пронзительный реализм, и элегическая чувствительность, и страстный мистицизм. Однако наряду с серьезной поэзией Менар культивировал непристойную эпиграмму (приезжая в Париж из Оверни, он встречался не только с Малербом, но и с вольнодумцами Теофилем де Вио и Сент-Аманом) и даже называл себя «эпиграмматистом Франции». В истории французской культуры он остался в первую очередь благодаря своим стансам к некоей «Клориде», отвергнувшей его в молодости, состарившейся и овдовевшей, которой поэт снова предлагал руку и сердце. Барочный парадокс «престарелой красавицы», уходящий корнями в итальянскую поэзию, разрешается в классицистическом ключе через неизменность чувств поэта. Стансы к Клориде включают одни из самых красивых строк во всей французской поэзии: «С сердцем, полным любовью и меланхолией, / Распростершись на цветах или под апельсиновыми деревьями, / Я показывал свою рану обоим итальянским морям, / И заставлял чужестранное эхо повторять твое имя...»; «Гляди без страха на конец всех вещей, / Смотри в зеркало довольным взглядом, / Незаметно, чтобы облетели твои лилии и розы, / И зима твоей жизни — твоя вторая весна».

В отличие от Менара **Онора де Бюэйль, маркиз Ракан** (1589—1670) был не столь строг в отношении поэтического языка и иной раз позволял себе употреблять выражения, которые по классификации Малерба относились к плебейским. Последний упрекал Ракана как в «слишком больших поэтических вольностях», так и в недостатке образованности, и принуждал к саморедактированию, однако при этом считал его самым одаренным своим учеником. Ракану присуща большая музыкальность и гармоничность; не случайно он увлекался игрой на лютне. Вслед за Малербом он слагал величественные политические стихотворения, изображая, к примеру, головокружительный апофеоз Генриха IV. Его любовная лирика звучит искреннее стихов его учителя. Однако поэзия Ракана выделяется прежде всего сельской темой, которой пренебрегали и Малерб, и Менар. Ракан же разрабатывает ее не только с редким формальным совершенством, не удивительным, впрочем, для ученика Малерба, но и с искренним чувством. Ракан смотрит на сельскую жизнь как бы изнутри, не случайно многие историки литературы называют его «сельским помещиком», и осмысляет свой не-

посредственно переживаемый опыт на философском уровне. Наиболее характерны в этом отношении «Стансы об уединении», созданные около 1618 г. и признанные бесспорным шедевром Ракана. Поэт, служащий офицером в кавалерии, разочаровывается в карьере и воинской славе и желает удалиться на покой. Ракану около тридцати лет, и он, как прежде Данте, отмечает в стихе стансов: «...ход нашей жизни завершен более чем наполовину». Впрочем, ему была отмерена долгая жизнь. Через двенадцать лет он смог осуществить свою поэтическую мечту и удалиться в свои земли в Турени. Отдельные пассажи его пьесы «Артениса, или Пастушеские сцены» так же содержат прекрасные сельские зарисовки, окрашенные в буколические и элегические тона. Старец Альцидор, один из персонажей «Пастушеских сцен», размышляет о сельской жизни, выражая, очевидно, авторскую позицию относительно несуетности, покоя и беспорочности, присущих деревенскому существованию.

После смерти Малерба в 1628 г. Ракан почти перестает писать. Он снова возьмется за перо только через двадцать лет.

Ошибочно было бы считать, что Малерб, при всей категоричности его мнений и радикальности его литературных реформ, полностью отрешился от наследия предыдущих течений и стилей. В самых строгих одах Малерба, являющихся классицистическими par excellence, можно найти элементы поэтики Ренессанса и барокко, точно так же, как у его оппонентов почти неизбежно обнаруживаются следы его влияния или по меньшей мере сходные тенденции.

Вероятно, в этом одна из причин того, что многие литературные оппоненты Малерба — к примеру, сатирики Бертело и Мотен — имели претензии не к его доктрине в целом, а к определенным ее аспектам. А те, чьи возражения первому классицисту отличались большей системностью, — Воклен де Ла Френе, Клод Гарнье, Мария де Гурне — апеллировали прежде всего к авторитету Плеяды, и в первую очередь — Ронсара, гения, принадлежавшего предыдущему поколению (последний сборник Ронсара «Сонеты к Елене» появился в 1578 г.). Но Ронсар умер в 1585 г. Время, проверяя излишне категоричную доктрину Малерба, должно было дать ему нового достойного оппонента. Им стал Матюрен Ренье.

Матюрен Ренье (1573—1613), племянник Депорта, талантливейший поэт, пылкий и блестящий сатирик, бывший почти на двадцать лет моложе Малерба, но преждевременно ушедший раньше его, стал наиболее ярким и последовательным оппонентом первого классициста. Эта полемика носила для Ренье принципиальный характер в первую очередь в силу его эстетических убеждений, но также и по долгу родственника. Он вступался за честь и литератур-

ную репутацию своего дяди; и притом Ренье искренне почитал Депорта. «Я иду великим путем, который указал мне мой дядя», — говорит он в своих стихах. Однако для него Депорт был безусловным продолжателем Плеяды. Забывая (или желая забыть) о презрении, с которым Ронсар отзывался о его дядюшке, Матюрен Ренье в своей полемике с малербовской концепцией поэтического языка ссылался на авторитеты обоих этих лириков, которые в разное время считались первыми поэтами Франции. Принципиальная «новизна» доктрины классицистов вызывала категорическое неприятие Ренье, что лучше всего резюмирует знаменитая строка из его IX Сатиры, посвященной полемике с Малербом: «En toute opinion je fuis la nouveauté» («В любом вопросе я избегаю новшеств»). Не ограниченное ретроградство, а преклонение перед поэтикой, уже проверенной временем, несущей яркую и многообразную красоту, движет пером Ренье.

Литературный талант Ренье для полной своей реализации требовал несравненно более богатого и многоуровневого языка, чем тот, которым предлагала пользоваться школа Малерба. М. Ренье никогда не принял бы упрек в «плебействе», который Малерб адресовал и соперникам, и ученикам. Для него «низкие» слова составляют необходимую часть его поэтической лексики. Ему свойственно также и определенное многословие; очевидно, что доктрина Плеяды с ее требованием выработки богатого языка, с подразумеваемой взаимозаменяемостью имен и понятий нашла в лице М. Ренье самого горячего сторонника, что он и декларировал в своей полемике с Малербом.

В целом, строгая регламентация стиха, призванная, по Малербу, стимулировать подлинные творческие возможности настоящего поэта, встречает самое горячее неприятие Матюрена Ренье. Если в эстетике Малерба отражаются его стоические убеждения, то в эстетике М. Ренье прочитывается прежде всего его стремление к уважению природы человека и природы вообще, его категорическое нежелание расставлять акценты в заранее условленных местах, его неприятие любых форм неискренности. В своей IX Сатире он хлестко сравнивает Малерба и его учеников с кокетливыми женщинами, вся привлекательность которых — в притворстве, белилах и кружевах. Истинный же поэт, упоенный водами Геликона, говорит Ренье, слагает стихи, полные «естественной красоты».

Его поэзия мыслится как личностная реакция на события. Ю.Б. Виппер называет его сатиры «дневником впечатлений». В отличие от Малерба, его предшественников и последователей Ренье никогда не правил свои уже созданные стихи, пропуская даже оче-

видные погрешности, которые его талант легко позволил бы устранить. «Их мудрости хватает только лишь на то, / Чтобы выскоблить сомнительное слово, / Остеречься, чтобы слово «qui» не натолкнулось на дифтонг, / Пристально наблюдать, долга или коротка рифма в стихах, / Или же следить, чтобы две соединенные гласные / Не утомляли слух, / А достоинство творчества они оставляют в стороне» (Сатира IX, К Рапену, или Рассерженный критик), — пишет он о Малербе и его подражателях, почти нарочито уснащая свою речь плеоназмами и пословицами.

Принципиальному неприятию «плебейского» пласта лексики (к которому нередко относятся, напомним, слова, что на современный вкус звучат вполне нейтрально) Матюрен Ренье противопоставляет активное использование в своей поэзии «низких» слов, народных словечек и поговорок: «...вернись к нашим баранам, / Муза...» (Сатира II, Поэты), «Я не могу <...> / Менять речи как перчатки» (Сатира III, Жизнь при дворе).

В своем понимании поэзии и поэтической образности М. Ренье также возвращается к концепции Плеяды и Депорта. Однако его язык гораздо более конкретен и предметен, нежели в поэзии его почтенного дядюшки. Язык Ренье отличается богатой образностью, обилием метафор. Нередко поэт прибегает к смелым поэтическим приемам, придавая конкретные характеристики абстрактным существительным, говоря, к примеру, об «искалеченной, немощной и параличной чести». Такой прием напоминает свойственное поэтике барокко смелое совмещение планов абстрактного и конкретного, которым увлекался и молодой Малерб. В поэзии Ренье образность вновь приобретает преимущество перед идейностью, связываясь с традициями Плеяды. Ренье едко высмеивает классицистов: «Они униженно пресмыкаются, слабые на выдумку, / И не смеют, в своей трусости, решиться на вымысел, / Они холодны к воображению: ибо если они и могут что-либо, / То это писать стихи прозой, а прозу — стихами...» (Сатира IX).

Поэт для М. Ренье — не оратор и не политик. Он не ремесленник, заботящийся о том, чтобы «искусство вновь и вновь шлифовалось и оттачивалось» (Сатира IX). Вдохновение, поднятое на щит поэтами Плеяды, играет определяющую роль в поэтике Матюрена Ренье. Заботиться о формальной отделке стихов могут лишь те, кого оно не посещает: «И, видя, что прекрасный пламень не охватывает их мозг, / Они наряжают свои слова и приукрашивают фразы...» (Сатира IX). Ренье требует свободы своему вдохновению, возможности выплескивать, адекватно выражать его согласно все тем же законам естества.

В этом «натурализме» угадывается влияние идей Монтеня, чья философия оказала большое влияние на личность Ренье. Философское содержание «Опытов» нередко в поэтической форме отражается в «Сатирах».

Центральную позицию в творческом наследии М. Ренье занимают его сатиры — жанр, вошедший в моду в начале века под влиянием поэзии Горация и Ювенала, а также итальянской «бернески», сочетавшей комический регистр с «благородным» и пародировавшей неопетраркизм. Одна из основных художественных особенностей подобной сатиры — многоплановость: в стихотворениях такого рода может возникнуть как панорамная картина, так и крупный план. В творчестве Ренье возникают то размышления на темы философии и морали, то рассказ о его досуге, то сатирические портреты. Однако какую бы роль ни играли в его творчестве древние, Плеяда, итальянское барокко, Ренье везде остается самим собой. Античный, итальянский, испанский колорит сменяется в его сатирической поэзии подлинно французским; как бы Ренье ни «избегал новшества», его персонажи — это современники поэта. К примеру, в его последней, XIII Сатире «Масетта, или Неудачливое лицемерие» несколько деталей указывают на то, что перед читателем уже не Селестина Рохаса, с которой списана сводня Масетта, а новый, самостоятельный персонаж, читающий Терезу Авильскую, которую героиня Рохаса не знала. Назойливый дворянчик из VIII Сатиры, одетый по моде начала XVII в., разговаривает с поэтом, который в рамках сатиры предстает в роли простачка, в то время как слова надоедливого фата передаются прямой речью. В этом тоже одна из особенностей большого жизнеподобия, которого достигает Ренье.

Ренье был не единственным, кто творил в этом ключе. Его современники Мотен, Сигонь, Бертело также изощрялись в поэтических карикатурах. Однако их творения гораздо более плоски, злы, часто — непристойны. Особенно характерна в этом отношении поэзия Сигоня, чья скромная муза непрестанно пребывает в страшноватом мире, населенном зверьем и демонами. Вероятно, желание продемонстрировать подлинные возможности сатиры и померяться силами с собратьями по перу заставляет Матюрена Ренье в 1608 г., когда выходят первые десять «Сатир», взяться за сложение бернески, задуманной как прямое подражание итальянцам. Пространные описания старух, встреченных в злачных местах, перо Матюрена Ренье сводит к нескольким ярким гротескно-натуралистическим строкам: «У них было на всех только два глаза, / К тому же увядших, красных и гноящихся, / Только половина носа, а во рту — только четыре зуба, / Шатавшихся даже от ветра».

Однако барочная карикатура уступает место зрелой сатире в «Масетте». Это сочинение появляется в 1612 г., когда «Сатиры» уже выдержали первое переиздание. Масетта — не просто старая сводня, а сложный персонаж, куртизанка, решившая стать образцом благочестия, но отнюдь не забывающая о своем ремесле. Ее подлинная суть постепенно раскрывается в беседе с молодой девушкой. Именно эта постепенная «раскрываемость», эта изощренность характера делает Масетту литературной предшественницей Тартюфа. Она — не бытовой персонаж, а литературный тип, поскольку Ренье мастерски сочетает в ней точность повседневных деталей и сатирическое обобщение. Ш.-О. де Сент-Бёв писал о «Масетте»: «В этом шедевре горькая ирония, высоконравственное негодование, высшее поэтическое достоинство вытекают из конкретно очерченных и детальнейшим образом описанных обстоятельств реальной жизни».

Тематика сочинений Ренье складывается также и под влиянием Плеяды. Так, отступление в Сатире, посвященное воспоминаниям юности, явно навеяно поэмой Ронсара «Пьеру Л'Эско». III Сатира («Жизнь при дворе») явно соотносится с «Придворным поэтом» Ж. Дю Белле. Однако Ренье решает поставленную задачу в ином ключе, нежели автор «Защиты и прославления французского языка». У Дю Белле высмеиваемый персонаж предстает как некая обобщенная фигура, льстец par excellence, в то время как М. Ренье рассматривает придворного поэта в определенной динамике, непрестанно сопоставляя его душевные качества со своим характером. Основной «грех» придворного поэта — это его несоответствие все тем же «добрым законам естества», к которым постоянно апеллирует Ренье. Организация стихотворения вокруг контрастов, постоянное «уравновешивание» неестественного естественным, неправильного — правильным — свидетельства того же поиска гармонии, как внешней, так и концептуальной, который был предметом забот Малерба и его учеников.

В целом, совпадение определенных тенденций в поэтике Малерба и Матюрена Ренье показывает, что первые пятнадцать лет XVII в. литературная доктрина находилась еще в стадии становления. Именно так и воспринимала спор между Малербом и Ренье читающая публика. Оба поэта были популярны, а король Генрих IV даже заказывал им обоим стихи для прославления одной и той же дамы, к чему и тот, и другой подходили с одинаковой неискренностью. Творческий поиск Ренье не менее рационален, а его поэтическая речь — не менее убедительна, нежели у Малерба. Матюрен Ренье стал наиболее серьезным оппонентом «аранжировщику сло-

гов», потому что он не просто исповедовал уже не новую поэтическую доктрину Плеяды, но достойно применял ее на практике. В отличие от многочисленных эпигонов Ронсара и Дю Белле, пытавшихся остановить одическую поступь классицизма, Ренье оставил своеобразное, яркое лирическое наследие. Это — не поэзия Ренессанса (недаром Ренье в руки своей музы вместо лиры вкладывал скрипочку); это — динамическое развитие тенденций, заданных Плеядой, в лирике поэта, наделенного своим особым талантом; эту динамику тонко подметил Буало в «Поэтическом искусстве», говоря, что Ренье творит, «красою свежею сквозь ветхий стиль блистая». Не случайно Малерб, не выбиравший средств в полемике с поэтами второго плана, никогда не позволял себе унижать Ренье и признавал в нем достойного соперника и одаренного поэта.

Матюрен Ренье был младшим современником Малерба; он отверг его учение. Наиболее яркий ученик Малерба — Ракан — младше Ренье на шестнадцать лет. К поколению Ракана принадлежит Теофиль де Вио, опубликовавший свои основные произведения в 1621—1623 годах; он умел видеть в доктрине Малерба положительные стороны. Почти ровесник ему — Сент-Аман, начавший печататься с 1627 г., придерживавшийся в вопросе языка настолько «современной» концепции, что можно предположить, что «очистители языка» оказали на него определенное влияние.

И Теофиль, и Сент-Аман относятся к поэтам-либертинам; иначе говоря, с религией их связывали весьма сложные отношения. Однако наивно предполагать, что все литераторы XVII в. были воинствующими антиклерикалами и непрерывно вольнодумствовали, сочиняя непристойные эпиграммы на краешке кабацкого стола.

РЕЛИГИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XVII века

Христианская поэзия первой половины XVII в. представляет собой любопытное явление благодаря не только идейному содержанию, но и особому поэтическому языку. В конце XVI в. на французскую религиозную поэзию большое влияние оказывает итальянское барокко. Ранняя поэма Малерба «Слезы святого Петра» — тому подтверждение. Барочный художественный язык с его яркой, экспрессивной, «безмерной» образностью великолепно отображает мистические порывы христианской души. Достаточно вспомнить, к примеру, известную скульптуру Бернини «Экстаз святой Терезы». В поэзии первых 30 лет XVII в. образ сам по себе постепенно обесценивается. Однако христианская лирика

вдохновляется чтением Библии и мистическими медитациями. Язык, передающий подобные переживания, будет тяготеть к яркой образности и барочной экспрессии.

Примерно в одно время со «Слезами святого Петра» создается и состоящая из 7 «книг» «Трагическая поэма» **Теодора Агриппы д'Обинье** (1552—1630), проникнутая суровым кальвинистским пафосом. Д'Обинье — мощная и своеобразная личность; Р. Сабатье называет его «великолепным поэтом, рядом с которым цензор французской поэзии[1] несколько теряет в масштабе». Поэтический дар д'Обинье характеризует острая чувствительность, редкая эмоциональная сила, яркая экспрессия. «Трагическая поэма» — барочное произведение par excellence. Одна из характерных черт барочной поэтики — смелое совмещение планов абстрактного и конкретного — находит яркое воплощение в «Трагической поэме». Так, в третьей книге, именуемой «Золотая палата» и повествующей о неправедных судах над протестантами, говорится о «палате, что прежде украшалась справедливостью, а ныне — золотом». Сочинение д'Обинье изобилует антитезами, гиперболами, оксюморонами, анаколуфами. Подобный язык весьма уместен в сочинении, возвышающем религиозные войны во Франции до уровня вселенского конфликта между Богом и темными силами, между добром и злом.

Основная идея, пронизывающая все семь «книг» поэмы, — бедствия Франции и ее сынов, в первую очередь протестантов, неправедные гонения и воздаяние за них — как земное, так и окончательное, наступающее во время Страшного Суда.

Язык поэмы отмечен влиянием высокой личной культуры д'Обинье. Так, в его сочинении встречается большое количество гебраизмов — как существовавших ранее, так и созданных автором. Эта языковая «продуктивность» скорее унаследована от поэтов Ренессанса, нежели предвосхищает новые тенденции в поэзии XVII в. В конце первой «книги» поэмы возникает великолепная поэтическая молитва, написанная как подражание Псалмам Давида. Последняя же «книга» — «Суд» перекликается с Апокалипсисом. Картины Страшного Суда приобретают космический масштаб; автор привлекает сложные смелые метафоры: «Как пловец, поднимающийся из самых глубин, / Все выплывают из смерти, как из сна». Явление Бога сначала словно «оглушает» читателя («Обновленное небо гремит от звука похвал, которые Ему поют»), а затем — будто «ослепляет» его («Воздух стал сплошными лучами, так он усеян Ангелами»). Этот приход Господа «во славе» разре-

[1] Имеется в виду Малерб.

шается в... абсолютном молчании поэта: «Восхищенное сердце умолкает, мои уста безмолвны, / Все умирает, душа стремится прочь из тела, и, возвращаясь в него, / В восторге замирает перед своим Господом».

Впрочем, поэма вполне оправдывает свое название, ибо в ней доминируют картины смертей, бедствий, ужасов войны: багрово-черные тона определяют ее основной колорит. Для д'Обинье собственная эпоха становится закатом Истории перед концом времен. Отсюда его знаменитая строка, обращенная к протестантам-«новомученикам»: «Осенняя роза прелестнее любой другой: / Вы озарили радостью осень Церкви...»

Д'Обинье не принял предложенный Генрихом IV компромисс между католиками и протестантами. Он скончался в изгнании, уже в царствование Людовика XIII. Его поэма вышла лишь в 1616 г., когда пафос периода религиозных войн несколько потерял свою актуальность. Да и язык Агриппы д'Обинье казался последующим поколениям недостаточно ясным и простым.

Барочную линию развивает в своих стихах и **Жан де Спонд** (1557—1595), яркий и темпераментный поэт, проживший недолгую, но полную событий жизнь. Барочная лирика трактует тему земных пристрастий страстной натуры, контрастирующих с близостью греха и смерти. Этот контраст словно вновь возникает в названиях единственных стихотворных сборников Спонда, последовавших один за другим: «Любовные сонеты» и «Стансы о смерти».

Среди поэтов-католиков этого времени прежде всего достоин упоминания **Жан де Ла Сеппэд** (1568 — 1623), автор двух книг «Теорем» («видений»), передающих вдохновенные и скорбные размышления автора о смерти Христа. Скупые и точные описания у Ла Сеппэда сменяются великолепными, подлинно барочными образами и метафорами, напоминающими по стилю картины Рубенса.

Жан-Батист Шассинье (1570?—1635?) был франкоговорящим подданным германского императора; поэтому он не попал в гущу событий французских религиозных войн. Однако острое ощущение хаотичности и абсурдности происходящего в мире, чувство хрупкости человеческой жизни и пристальное внимание к таинству смерти, а также незаурядный литературный талант и большая поэтическая музыкальность ставят его в один ряд с лучшими барочными поэтами. Сборник сонетов Шассинье «Презрение к жизни и утешение по поводу смерти» проникнут ощущением близости смерти, чьи признаки поэт улавливает в проявлениях самой жизни. Смерть будто завораживает поэта своей реальностью, в то время как жизнь

иллюзорна: «Есть ли что-либо более суетное, чем лживый сон, / Мимолетный сон, блуждающий и изменчивый? / Жизнь, меж тем, подобна сну...»

Уже в зрелом возрасте вновь обратится к религиозной лирике Малерб, создав, в частности, «Подражание псалму «Величай, душа моя, Господа», в котором исследователи отмечают значительно бóльшую образность, нежели это в целом присуще его поэзии. Ракан, вернувшись к поэзии после двадцатилетнего перерыва, обращается к религиозной тематике (он всегда был глубоко верующим человеком). С 1651 по 1660 г. появляются его «Священные оды» и «Псалмы». Менар в целом редко обращался к теме веры, но тем искреннее звучит, например, его меланхолический сонет «Душа моя, пора уйти...», проникнутый предчувствием смерти и покаянными мотивами: «Если бы я провел всю свою жизнь, вздыхая / В пустыне, под сенью креста!»

В поэзии Матюрена Ренье также встречаются религиозные мотивы. Натуралист и эпикуреец, часто собиравший материал для своих сатир в злачных местах и писавший о любви, подражая Овидию, нередко терзается чувством раскаяния, задумывается о своих грехах, посещает мессу и пишет прекрасные христианские стихи. Он даже задумывает большую поэму на священный сюжет, но бросает ее, едва начав писать. Может быть, наиболее точно его отношение к вере передано в VIII Сатире «Докучный»: «На днях я слушал мессу, стоя на коленях, / Вознося многочисленные молитвы, глядя на Небо, сложив руки, / С сердцем, открытым слезам и пронзенным стрелами, / Которые набожное раскаяние вонзало в меня, / Трепеща от страха перед адом и горя верой, / Когда кудрявый юноша, украшенный усами, / Галошами, сапогами и широким султаном, // Подошел ко мне и сказал, думая, что это остроумно: / Для поэта нашего времени вы чересчур набожны! / ... / Глупая деликатность! Я захотел его уверить, / Что поэт бывает странным и докучливым, только когда выпьет. / Я слегка склонил голову и скромно / Обратился к нему с подобающим моде приветствием...»

Даже Теофиль де Вио, обращенный гугенот, которого церковные и светские власти безжалостно преследовали за «безбожные и развратные» сочинения, умер, по некоторым свидетельствам, искренне верующим католиком. Однако его отношения с верой были действительно драматически сложны. Он был самым дерзким из поэтов-либертинов и самым талантливым из них.

«ПОКОЛЕНИЕ ЛЮДОВИКА XIII»

В период между 1600 и 1630-ми годами, когда складывается французский классицизм, рождается новое поэтическое поколение, не отвергавшее школу Малерба, но и не причислявшее себя к ней, которое будет, по выражению одного французского литературоведа, «задавать тон в течение всего царствования Людовика XIII», т. е. до 1661 г. К нему относятся, в частности, Теофиль, Сент-Аман, Буаробер, Кольте, Тристан Л'Эрмит, Жорж Скюдери, Мальвиль. Теофиль де Вио — самый яркий среди поэтов «поколения Людовика XIII». Он ушел раньше Малерба, хотя и был намного моложе его.

Теофиль де Вио (1590—1626). Взгляды Теофиля де Вио сформировались под влиянием философии Джордано Бруно и жившего в конце XVI — начале XVII в. итальянца Дж. Ч. Ванини, не верившего в бессмертие души. На вольнодумцев повлияло и наследие эпохи религиозных войн, заставившей Францию остро почувствовать границы свободы личности.

Либертинаж, или, говоря по-русски, вольномыслие, в XVII столетии выражалось в желании избавиться от ограничений, налагаемых религией, и перенести акцент с будущей райской (или адской) жизни исключительно на земное существование. Среди либертинов встречались и атеисты, но в основном они верили в существование Бога, не признавая, однако, при этом христианскую веру.

Теофиль де Вио в «Элегии к некоей Даме» пишет о «том великом Боге, что дает душу миру». Поэт верит в Бога, стоящего у истоков всех вещей. Однако роль этого Существа ограничивается «одухотворением» мира: Бог Теофиля недоступен, Он не вмешивается в существование мира, который со своей стороны не имеет с Ним никаких отношений. Но идея «мировой души» приводит поэта к мысли о Природе, частью которой являются все люди. Сотворение людей — это бесконечный и слепой выплеск природных форм. Эта идея слепоты и случайности рождений приводит к неверию в Провидение: случайное расположение светил, незрячая судьба правят Вселенной. Теофиль в своей II Сатире пишет: «Необходимость, установленная небом, / Бесчестит одних и возвышает других». Человек, сотворенный, по выражению поэта, «из воздуха и грязи», — лишь одна из многих подобных ему форм. Однако Теофиля нельзя назвать материалистом. Он верит в своеобразную эманацию «мировой души», или, как он говорит, в «небесный светоч», «flambeau céleste» — божественный элемент, присутствующий в человеке. Этот «небесный светоч», по Теофилю, более или менее силен в че-

ловеке от рождения, но его можно и пробудить, совершенствуясь в «благородстве». Однако со смертью человека вечные элементы, составлявшие его, возвращаются к своему изначальному состоянию, а «небесный светоч» бесследно исчезает. Это неверие в бессмертие души порождает реакцию, предвиденную еще апостолом Павлом: «Какая мне польза, если мертвые не воскресают? Станем есть и пить, ибо завтра умрем!»[1] Так обычно и поступали вольнодумцы, практикуя не только чревоугодие, но и иные плотские излишества.

Распространение либертинажа вызвало мощную католическую реакцию, которая отнюдь не всегда направлялась «сверху». В начале века вольнодумцы проповедовали свои идеи практически открыто. Однако в 1619 г. в Тулузе был сожжен по обвинению в колдовстве упоминавшийся выше Дж. Ч. Ванини. После этой казни либертины стали собираться тайно. В начале 20-х годов XVII столетия на одном из таких собраний — «клик» — встречались поэты Теофиль де Вио, Буаробер и, возможно, Сент-Аман. Поэты-либертины сочиняли эпиграммы и непристойные стихи, которые — в зависимости от одаренности автора — могли стать или небольшими шедеврами сатирической поэзии, или неудобопечатаемой литературой.

В этот период Теофиль перешел из протестантизма в католичество и в 1621 г. опубликовал свои сочинения, имевшие большой успех. Тогда же поставили его пьесу «Пирам и Тисба», восхитившую зрителей. Однако читатели других поколений и эпох считают ее излишне вычурной; ростановский Сирано даже будет ее пародировать. Спустя год Теофиль был обвинен в организации кружка вольнодумцев и заодно — в разврате, безбожии и содомии. Виной тому был поэтический сборник «Сатирический Парнас» (1622—1623), в публикации которого обвинили Т. де Вио. Суд Парижа заочно приговорил его к сожжению на костре. После смерти Ванини с этим стоило считаться, и 33-летний поэт бежал. При попытке перебраться из Франции в Голландию его арестовали и поместили в парижскую тюрьму Консьержери, в ту же камеру, где раньше сидел убийца Генриха IV Равальяк. Однако после долгого расследования суд пришел к выводу, что Теофиль все же менее опасен, чем его предшественник по камере, и приговорил его только к изгнанию. С этим самым мрачным эпизодом жизни Т. де Вио связана одна из лучших его од — «Королю о своем изгнании». Уже в следующем году ему разрешили вернуться в Париж, но поэт сильно болел после долгого заключения, да и бурно проведенная юность давала себя знать. Вскоре он скончался.

---

[1] Первое послание к коринфянам, 15, ст. 32.

Биография Теофиля словно составляет часть его поэтики; во всяком случае, иногда складывается впечатление, что основные творческие принципы де Вио отражаются не только в лирике, но и в недолгой жизни. Его творческий путь составил всего пятнадцать лет, как потом у Байрона; однако в его наследии иногда прослеживается влияние доктрин Плеяды и Малерба, а временами его стихи звучат так, будто их автор не имел предшественников в творчестве. Талант Теофиля де Вио ярок и своеобразен; специалисты отмечают, что если бы он прожил дольше, история французской литературы могла бы пойти иначе.

Несмотря на то что во многих основных чертах поэтика Теофиля противопоставляется доктрине Малерба, он умел оценить вклад «растасовщика слов» в литературу. Его отношение к Малербу блестяще сформулировано в знаменитых строчках: «Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui» («Малерб сложил прекрасные сочинения, но они хороши для его пера»). В отличие от Теофиля, признававшего возможность писать иначе, чем он сам, Малерб не был к нему столь объективен. Он писал Ракану во время преследований де Вио, что молодой поэт не виноват ни в чем, кроме того, что «занимался не своим делом».

Эстетика Т. де Вио складывалась под влиянием его философско-религиозных идей, предписывавших ему слушаться только своих желаний, пока они не иссякнут или пока не закончится его жизнь. Творческая мысль Теофиля не столько управляется вдохновением свыше (едва ли ему хватило бы смирения дождаться, пока оно на него снизойдет), сколько «скользит по небольшим замыслам» самого поэта. Тематика его любовной лирики часто подчиняется логике его собственной страсти и чувственности. В его одах, стансах и сонетах действие нередко разворачивается не до или после, а во время любовных свиданий. Таковы, например, ода «Уединение» и стансы «Когда ты видишь, как я целую твои руки» («Quand tu me vois baiser tes bras»). Иным, меланхолическим и тревожным, настроением проникнуты «Сонеты об изгнании» Теофиля, обращенные к возлюбленной или друзьям и написанные уже во время преследований, которым он подвергся.

Теофиль де Вио писал также и оды вполне официозного характера, в которых ясно чувствуется влияние Малерба. В целом в творческой доктрине Теофиля есть немало точек соприкосновения с «аранжировщиком слогов». Он также заботился о благозвучии своих стихов, правда, возможно, понимал его несколько иначе. Его лирике присуща особенная, характерная музыкальность; он охотно играет с аллитерациями, с удовольствием находит богатые рифмы.

Однако Теофиль не признает никакой регламентации, тем более навязанной другими. «Я хочу писать стихи без принуждения», — заявляет он. Он может сочинять долго, но будет тратить время совсем не так рационально, как зачинатель классицизма. Если Малерб «шесть лет писал одну оду», то Теофиль может «целый час смотреться в воду, / Прерываться, замолкать» — словом, всячески отвлекаться от процесса оттачивания стихов. Правда, его поэзия выигрывала от этого — он создавал живые и зрелищные пейзажные и анималистические зарисовки. Так, в оде «Утро» он пишет: «Солнце, утомившееся пить воды волн, / Начинает свой наклонный путь. / Его кони, выйдя из волны, / Покрытые пламенем и светом, / Широко раскрытыми губами и ноздрями / Выхрапывают свет мира. / Пылая, они скачут в наши ручьи, / Истомленные жаждой от орской соли и пены, / Чтобы испить влаги, которая задымится, / Лишь только они коснутся вод». В оде «Уединение» поэт рисует не менее прекрасную картину: «В том темном и уединенном доле / Олень, кричащий при шуме воды, / Склонясь над ручьем, / Забавляется, глядя на свое отражение / ... / Холодная и мрачная тишина / Спит в тени тех вязов, / И ветра встряхивают ветви / В своей любовной ярости».

Впрочем, Теофилю де Вио свойственно критическое отношение к своему языку. Переиздавая свои первые произведения, он отредактировал их во вполне малербовском духе, сняв неологизмы и архаизмы, пришедшие из поэзии Плеяды. Он был в этом вопросе так же современен, как и Малерб, порицал бездумное подражание древним и считал, что можно писать, как Гомер, но не то, что́ он писал. При этом если Малерб всегда знает, что и зачем он пишет, и четко определяет свою цель, Теофиль желает, медитируя на лоне природы, «не думая, сложить катре́н», т. е. вновь свободно следовать своим замыслам, отливать их в словесную форму едва ли не бессознательно.

В этом — очевидное совпадение поэтики Теофиля с доктриной Матюрена Ренье и Плеяды. Пусть его вдохновение проистекает не свыше, а скорее изнутри, однако налицо общая тенденция к спонтанности поэзии, приобретающей черты барочной «неправильности», «причудливости». Теофиль говорит: «Я не люблю правил, я пишу беспорядочно, / Ясный ум может творить только свободно».

Тематика лирики Теофиля традиционна: это его любовь к неким «Филиде», «Клориде» или «Калисте». Поэт воспевает собственное одиночество, красоту спящей возлюбленной, свою ревность к ее волосам, глазам и рукам в посланиях, написанных александрийским стихом, которые он называл элегиями, воскрешая таким образом

несколько подзабытый его современниками жанр. Одна из лучших его элегий — «Я сделал все, что мог...» Он прибегает к мифологии, чтобы проиллюстрировать свою мысль. Его эстетика, несмотря на все воздействие Малерба, испытывает влияние барокко. Однако страстное стремление Теофиля быть самим собой, оставаться свободным, избежать любого посредничества между своими ощущениями и их поэтическим отображением, придает его стихам необыкновенно личностное звучание. Одно из самых оригинальных выражений поэтической индивидуальности Теофиля — это строки, передающие его кошмарные сновидения (они встречаются, в частности, в оде «Уединение»). В XX в. они будут иметь большой успех у сюрреалистов.

Де Вио умер в 1626 г., а в 1627 начинают публиковаться стихи Сент-Амана — поэта, с которым Теофиль был знаком с 1618 г.

Марк-Антуан Жирар, господин де Сент-Аман (1594—1661) в будущем споре о древних и новых авторах, несомненно, был бы еще «новее» Теофиля. Он не просто отвергал подражание древним: он и не мог им подражать, ибо не знал латыни, что в его время было скорее редкостью. Отсутствие знакомства с классической культурой ему компенсировало знание точных наук и владение живыми языками — итальянским, испанским, английским. Будучи в Италии, он даже нанес визит Галилею. Его гуманитарная культура зиждилась в основном на «новой» итальянской поэзии на манер Дж. Марино, вдохновлявшей французскую прециозность. Эта поэзия требовала от стихотворца изобретательности и виртуозности, элегантного употребления галантных сравнений, метафор, гипербол, каламбуров, перифраз и «кончетти», или, на французский манер, «pointes» — усложненных формул поэтического выражения, связанных, как правило, с игрой слов или неясными намеками. Творческий метод маринистов был весьма близок Сент-Аману. Впрочем, он любил порой вывернуть свой маринизм «наизнанку»: в его поэзии встречаются и бурлескные произведения.

Сент-Аман, как и Теофиль, был обращенным протестантом. Бóльшая часть его жизни протекла невероятно активно. Сын моряка и сам моряк, он путешествовал по всему свету, был в Америке и Африке. Из своего последнего путешествия он вернулся, когда ему было уже за пятьдесят.

В 1617 г. в поездке по Бретонским островам Сент-Аман вдохновился морским и прибрежным пейзажем и сложил свою первую маленькую поэму — «Уединения», название которой было навеяно книгой Гонгоры. Само появление подобной поэмы доказывает, что в вопросе вдохновения он скорее разделял позицию Теофиля, а че-

рез него — Ренье. В «Уединениях» уже проявляются многие характерные черты поэтики Сент-Амана: описательность, яркая образность, глубокое ощущение своей сопричастности ко всем формам жизни. Впрочем, эта сопричастность может порождать как сильные эмоции и порой даже метафизические размышления («Созерцатель»), так и желание жить максимально активно, вкушая все радости человеческого бытия.

Эта жажда жизни и чувства, этот избыток энергии определяют и поэтику сонетов, од, поэм, эпиграмм, застольных песен Сент-Амана, которые сам он объединял единым названием — «капризы», напоминающие, по мнению многих литературоведов, «капризы» знаменитого современника Сент-Амана — рисовальщика Жака Калло. Исследователи отмечают одинаково острое ощущение жизни, ее барочно-гротескное восприятие.

«Созерцательная» тенденция в лирике Сент-Амана делает его одним из лучших лирических пейзажистов XVII в.; порой даже Теофиль меркнет перед ним. Его жизнерадостность, его открытость всему новому и необычному (неудивительная для путешественника) позволяют ему создавать пейзажи с такой яркостью и непосредственностью, что они оставляют у читателя впечатление моментальных зарисовок, сложенных под влиянием минутного вдохновения. Красоты канарской осени и альпийской зимы, невыносимая жара римского лета и наслаждение от долгожданного летнего дождя во французской деревушке — все описывается ярко и выразительно. Поэт стремится передать цвета, запахи, звуки. В его «экзотических» видах («Осень на Канарских островах») исследователи видят предвосхищение поэтики «Современного Парнаса»: «Там тростник со сладким соком не на болоте, / А на склонах утесов растет купами, / Золото, полное амброзией, брызжет из них и устремляется к небесам. / Апельсины там в один день и цветут, и плодоносят, / И каждый месяц в этих местах можно увидеть / Весну и лето, слившиеся в осени».

В «горных» зарисовках («Зима в Альпах») можно увидеть ноты, предвещающие предромантические пейзажи: «Эти огненные атомы, блестящие на снегу, / Эти золотые, лазурные и хрустальные искры, / Которыми зима на солнце с восточной роскошью / Украшает свои седые волосы, развевающиеся от ветра...» «Это время года мне приятно, я люблю его холодность, / Его одеяние невинности и чистой белизны / Покрывает хоть отчасти земные преступления».

Барочная поэтика Сент-Амана включает одновременно свежесть взгляда, наблюдательность, умение с помощью нескольких деталей создать многомерную картину. Его жанровые сцены напоминают полотна Караваджо. Сам поэт в своих «капризах» предстает веселым обжорой и пьянчужкой, не столько эпикурейцем, сколько «дионисийцем», певцом, охваченным безумным вакхическим весельем. Достаточно прочесть названия некоторых его стихотворений — «Обжорство», «Обжоры», чтобы понять их стилистическую принадлежность. Одним словом, если Сент-Амана трудно назвать либертином в теории (он не искал философских обоснований своему «вольнодумству»), то он всячески стремился создать себе образ либертина в жизни. Очевидно, он перестарался, ибо следующие поколения слишком быстро забыли, что «обжора» бывал в отеле Рамбулье, в самом сердце салонной культуры, был принят во Французскую академию, пробовал свое перо не только в бурлескном эпосе («Переход через Гибралтар», 1640, «Забавный Рим», 1643), но и в героическом («Спасенный Моисей», 1653).

Поэтика Сент-Амана во многом противопоставляется поэтике Малербовой школы. Зато его можно назвать достойным преемником Ренье и де Вио, ибо он пробовал себя в сатире. Судя по тому, что его «Триолеты о современных событиях» стоили ему палочных ударов, они были действительно злободневны, а осмеянные персонажи — узнаваемы. Его позднее творчество все еще отмечено сильным маринистским влиянием. Последний прижизненный сборник Сент-Амана вышел в 1655 г.

Сент-Аман пережил славу своего поколения. Буало обречет обоих вольнодумцев — Теофиля и Сент-Амана — на забвение. Их «реабилитирует» Теофиль Готье в своих «Гротесках» (1844). В лирике Сент-Амана есть некоторые точки соприкосновения с романтической эстетикой — это неожиданно возникающий в его поэмах фантастический колорит, культ разрушенных замков, духи и привидения, блуждающие вокруг них. Почти романтический мир, напоминающий атмосферу немецких баллад, неожиданно возникает среди ярких пейзажей этого жизнелюбца. Романтики были поистине обязаны вернуть Сент-Аману добрую славу.

Талант Сент-Амана ярко раскрылся как в маринистской, так и в бурлескной поэзии. В этих же двух регистрах звучит по-своему поэзия даровитого, но не оцененного современниками Тристана Л'Эрмита.

Франсуа Тристан Л'Эрмит (1691—1655) начал публиковать свои сочинения почти одновременно с Сент-Аманом. Его сборники — «Любовные стихи», «Лира», «Героические стихи» — выхо-

дили до 1648 г. Единственное его сочинение, имевшее большое успех, — это классицистическая трагедия «Мариамна», поставленная в 1636 г.

Как и Сент-Аман, Тристан испытывал большое влияние маринизма. Он также был талантливым пейзажистом; он не так ярок и динамичен, как Сент-Аман, однако его элегическая мечтательность, ощущение глубокой общности между чарующим пейзажем и грезами влюбленной души — это, бесспорно, признаки большой творческой индивидуальности: «Возле этого темного грота, / Где воздух так сладостен, // Волна борется с галькой, / А свет — с тенью. / Тот поток, уставший / От бега по тому гравию, / Отдыхает в том пруду, / В котором некогда умер Нарцисс».

С другой стороны, музыкальность сочинений Тристана, совершенство его стиха, богатство рифм и разнообразие жанров, в которых он применял свою высокую поэтическую технику, заставляла последователей Малерба признавать его своим. Среди его бесспорных творческих удач — поэма «Море», а также стансы «Прогулка двух влюбленных». Одна из строф «Прогулки...» звучит почти по-символистски: «Кажется, что тень того алого цветка // И тень висячих тростников // — Там, внутри, // В снах той дремлющей воды».

Маринизм с его стремлением разработать свой особый поэтический язык оказал серьезное влияние на формирование светской поэзии барокко во Франции. В поэзии Тристана Л'Эрмита встречаются элементы салонной эстетики. Крупнейший поэт светского барокко — Венсан Вуатюр — принадлежал к поколению Теофиля, Сент-Амана и Тристана.

ПОЭЗИЯ СВЕТСКОГО БАРОККО

Венсан Вуатюр (1597—1648) был основным вдохновителем жизни отеля Рамбулье в период его расцвета. Сын торговца, из тех, кого называли простолюдинами, он с немалой целеустремленностью добивался успеха в дворянских кругах. Малербовские подражания псалмам, публикация сочинений Теофиля и Сент-Амана, становление творческой индивидуальности Вуатюра — все это приходится на конец 20-х годов XVII в. Завершается первый этап развития французской поэзии в этом столетии, осененный доктриной Малерба, с одной стороны, и постренессансной поэтикой барокко — с другой. Малерб умирает в 1628 г. Его доктрина в той или иной степени признана подавляющим числом литераторов — идет

ли речь о его прямых преемниках, Менаре, Ракане и Гомбо, или о «поколении Людовика XIII». Прециозная поэзия, несмотря на то что ее непосредственным предшественником считается Депорт, также развивается в русле тенденций, заданных реформами Малерба. Не случайно престарелый зачинатель классицизма с удовольствием наведывался в салон отеля Рамбулье.

В 1625 г. Вуатюр только начинает приобретать популярность; Арамис обладал большой прозорливостью, если в 1626 г. уже называл его «великим человеком»[1]. Салонная поэзия этого периода пользуется тем очищенным от «лишних» слов языком, который выработала школа Малерба. Однако стремление к творческой свободе, заданное его оппонентами, также находит у светских сочинителей свое отражение, поскольку они принципиально отвергают всякий педантизм. Их эстетика изначально строится на любви к «естественному». Отсюда — стремление, с одной стороны, высвободить подлинную личность человека, а с другой — ограничить ее проявления рамками хорошего вкуса. В салоне маркизы де Рамбулье — «Артенисы» (анаграмма ее имени «Catherine») от посетителей требуется элегантная простота языка; не допускаются ни чрезмерная возвышенность, ни излишняя вольность.

Элегантность и простота прекрасно согласуются с Малербовыми требованиями чистоты языка. Посетители отеля Рамбулье отвергают авторитет древних и безжалостно изгоняют архаизмы. В 1640 г., когда мода на них вернется, большинство сторонников светского барокко воспротивится этому. Вслед за Малербом они запрещают употребление слов, которые в начале века включены в «низкий» регистр, в частности физиологических терминов. Когда уже после смерти Вуатюра разгорится литературное соревнование между его сонетом «Урания» и сонетом Исаака де Бенсерада «Иов», то «уранисты» будут ставить в вину «иовистам» то, что их фаворит позволил себе сказать об Иове «нищ и гол».

Однако светские поэты не просто повторяют вслед за Малербом тезисы об очищении языка, но пытаются создать свой собственный литературный код. «Материалом» для него становится уже очищенный язык Малербовой школы — отсюда затем возникают в речи прециозниц конца 40-х — начала 50-х годов знаменитые перифразы для описательного обозначения «низких предметов», чьи прямые названия уже изгнаны из литературного словаря (гла-

[1] *Дюма А.* Три мушкетера. Глава XXVI «Диссертация Арамиса». Ее действие происходит в 1626 г.: Арамис рассказывает, что «в прошлом году» он показывал свое рондо Вуатюру и заслужил одобрение «этого великого человека».

за — «зеркало души», метла — «орудие чистоты» и т. д.). Изгоняя устаревшие слова, салонные литераторы тем не менее сознательно создают немало неологизмов. Даже если большинство из них светские сочинители сами и не применяли, определенная их часть вошла в современный французский литературный язык. Кроме того, посетители салона маркизы де Рамбулье, а позже — салона М. Скюдери принимали участие в серьезных лингвистических дискуссиях. Так, известно послание Вуатюра в защиту союза «саг», отвергнутого Малербом.

Создавая свой собственный литературный код, литераторы светского барокко прекрасно понимали его условность, и бурлескные стихотворения Вуатюра («Стансы мадемуазель де Бурбон, которая приняла слабительное») — тому доказательство. В целом салонная поэзия станет пресной, жеманной, пошловатой — словом, такой, какой ее принято считать в наше время, — только после смерти Вуатюра. Поэт необычной для своего времени культуры, он интересовался средневековой литературой, собирал старинные книги, подражал языку Клемана Маро и воскресил в поэзии жанр рондо. Он зачитывался испанскими романами и привил любовь к ним посетителям отеля Рамбулье; в какой-то момент во всех салонах Парижа с его легкой руки циркулировали стихотворные послания, сложенные на «старом языке» и подписанные именами персонажей «Амадиса Гальского». Позднее в литературе распространилась тенденция к приданию сердечным делам платонического характера и «любовному янсенизму» (Нинон де Ланкло). Вуатюр же обладал пылким темпераментом, который с очевидностью отражается в его сонетах, мадригалах, экспромтах и прозаических посланиях. Среди его бесспорных творческих удач — сонет «Красавица, просыпающаяся рано утром», стансы к Анне Австрийской. Он мог вдохновляться народными песнями — таковы его «Бретонские мосты» и «Мольские кюре». Он затрагивал и весьма серьезные темы, например в «Послании принцу Конде», победителю при Рокруа, ненадолго вернувшемуся в Париж. С серьезностью, необычной для салонного остроумца, Вуатюр советует молодому полководцу не уезжать больше на войну — ведь он не Амадис в заколдованных латах и беззащитен перед смертью. И какой бы славной ни казалась гибель на поле брани, в могилу нельзя забрать ни почет, ни толпу поклонников, ни всю эту «суетную видимость». «Мертвый полубог — это такая малость», — гласит заключительная строка этого послания, проникнутого барочным драматизмом мироощущения. Нарочитое противопоставление принца салонной «маске» Амадиса обнажает всю условность салонной игры.

Творчество Вуатюра с его игрой, многочисленными «личинами», которые он примеряет на адресатов своей лирики (жанры метаморфоз и галантных сонетов), составляет, по мнению ряда исследователей, своеобразный «противовес» риторичности, которую сообщали французской поэзии как эстетика Малерба, так и маринизм. Однако в основном наследие Вуатюра вполне вписывается в тенденцию развития французской поэтической истории XVII столетия. Классицисты были того же мнения; не случайно Вуатюр — единственный поэт светского барокко, избежавший в конце века праведного гнева Буало. В 1634 г., сразу после создания Французской академии, Вуатюр был принят в ряды ее членов вместе с Менаром.

Как можно увидеть на примере некоторых стихотворений Вуатюра, художественный вкус французской читающей публики был во многом подготовлен для восприятия еще одного феномена итальянской культуры XVII в. — бурлеска. Бурлескное начало вписывается в рамки барочной эстетики, в которой пародия и насмешка часто возникают параллельно с возвышенным модусом, подчеркивая его относительность и преувеличенный характер. Отель Рамбулье с его шутками в «маротическом» стиле, «капризы» Сент-Амана, созданные до 1642 г., свидетельствуют о наличии бурлескных тенденций во французской литературе. В 1640 г. Сент-Аман в предисловии к «Переходу через Гибралтар» обосновал смешение героического и шутовского. Однако жанр бурлескной эпопеи был все же во многом заимствован у итальянцев. Провозвестниками французской бурлескной поэмы стали П. Браччолини и Дж.Б. Лалли.

Поль Скаррон (1610—1660). В 1644 г. Скаррон, «больной королевы»[1], выпускает первую французскую бурлескную поэму «Тифон». Успех сочинения вдохновляет его, и с 1648 по 1652 г. появляется поэма «Вергилий наизнанку» в семи книгах. Скаррон «выворачивает» первые семь книг «Энеиды». Его герой — Эней, «несущий на спине папашу, болтающегося, как дохлая коза», прибывающий в Карфаген к «толстухе Дидоне» и рассказывающий ей о своих приключениях. Скаррон нарочито многословен и «низок» по сравнению с языком латинского эпоса. Текст изобилует анахронизмами, простецкими шуточками, и, разумеется, многочисленными анатомическими терминами, которые так усердно изгоняли из поэтического языка ученики Малерба и прециозные литераторы.

[1] Пораженный параличом и страдавший от сильных болей, Скаррон пытался выхлопотать у Анны Австрийской пенсион и испросил у нее разрешения именоваться «больным Ее Величества». Анна Австрийская не возражала, но регулярного пенсиона Скаррон так и не добился.

Скаррон может позволить себе срифмовать не просто два однокоренных слова, но и закончить две строки одним и тем же словом. Таким образом, тот поэтический и языковой материал, который «вытесняется» доктринерами и салонной культурой за рамки литературы, с неизбежностью архимедова закона заполняет пространство бурлеска. Забавный эффект Скарроновой эпопеи достигается за счет придания благородному и серьезному эпосу нарочито сниженного, грубого, шутовского характера. Читателя XVII в. поражал неожиданный контраст: чем лучше он знал подлинную «Энеиду» и чувствовал красоту ее языка, тем смешнее ему казалось то «выворачивание наизнанку», которое проделывал Скаррон. Важно отметить, что с 1603 по 1639 г. во Франции вышло не менее двенадцати (!) переводов «Энеиды» на французский язык. Из всех античных поэтов, таким образом, Вергилий во времена Скаррона был наиболее читаемым. Таким образом, читатель Скаррона, даже и не знавший латыни, хорошо ориентировался в тексте и содержании поэмы и мог по достоинству оценить эффект «травестирования» Вергилия.

Французский бурлеск уходит своими корнями в так называемый «галльский», вольный до непристойности юмор, вдохновлявший Маро и Ронсара. Кроме того, бурлескный юмор испытывает сильное влияние не только итальянской поэзии, но и испанской пикарески. Однако сам по себе бурлеск не имеет аналогов ни в античной, ни в средневековой, ни в ренессансной культуре. Ж. Женетт называет его «подлинным нововведением барочного века». Специфика бурлеска заключается в том, что он не является пародией, поскольку не *подражает* исходному тексту, а *переписывает* его заново. Скаррон «переделывает» величавый латинский гекзаметр «Энеиды» в «бурлескные стишки», т. е. во французский восьмисложник. Возвышенный стиль полностью переходит в вульгарный, «благородные» детали заменяются сниженными, современными читателю. Таким образом, бурлескное «травестирование» максимально актуализирует античный текст. Однако это подразумевает постоянную дальнейшую актуализацию. Нет ничего удивительного в том, что подражания Скаррону не заставили себя долго ждать. «Суд Париса», «Овидий в веселом настроении»... Одну только «Энеиду» с 1649 по 1653 г. «вывернули» пять раз. Памфлеты Фронды нередко писались бурлескными стихами. Однако поэтическим «травестированием» пресытились очень быстро. Скаррон первым осудил бурлескный стиль. Уже в 1652 г., когда закончилась Фронда, прециозный поэт Пеллисон писал о «невыносимой чрезмерности» «бурлескного исступления». Век, в котором с 30-х по 60-е годы формировалась поэтика классицизма с основами, заложенными Малербом,

переболел барочной «чрезмерностью» бурлеска: классицистическая поэтика не могла долго терпеть присутствие жанра, основанного на решении возвышенных конфликтов в «сниженном» регистре. В конце 50-х годов некоторые поэты пытались воскресить бурлеск, находя в нем своеобразную чистоту и беспримесность языка и даже некую мистическую таинственность. Однако эти попытки потерпели неудачу. В 70-х годах с первыми песнями поэмы Буало «Налой» появится другое явление — пародийная эпическая поэзия, но ее эстетика будет носить иной характер, обусловленный трансформациями, произошедшими во французской поэзии во второй половине столетия.

С 50-х годов XVII столетия французская салонная поэзия, превалировавшая в обществе, по крайней мере в количественном отношении, постепенно превращается в ту самую «смешную прециозность», которая так раздражала Мольера и Буало. Поэзия рассматривается как искусство нравиться и развлекать и апеллирует к салонным «уму и изяществу», которые герой Э. Ростана назовет «пошлостью одной». Своеобразная «реакция» на этот упадок наступает в середине 50-х годов. Некоторые салонные поэты (большинство которых — женщины) начинают рассматривать поэзию не как упражнение «ума» и «изящества», а как выражение чувств, дарованных природой. Искусство как подражание природе, поэтические правила как продолжение естественной красоты и простоты — эти принципы поэтики классицизма вновь возникают в поэтической эстетике 60-х годов, чтобы с особенной силой и своеобразием воплотиться в творчестве Лафонтена.

ЖАН ДЕ ЛАФОНТЕН (1621—1695)

Лафонтен в определенном смысле стоит особняком в истории поэзии XVII столетия. Многие литературоведы считают его одним из самых личностных интерпретаторов классицистической эстетики. Его талант столь многогранен, а поэтика столь своеобразна, что Буало, к примеру, не счел нужным даже упомянуть его в своем «Поэтическом искусстве». В творчестве Лафонтена отражен огромный пласт французской культуры. Он был наследником Ренессанса: его творчество отмечено серьезным влиянием Рабле, Клемана Маро, Маргариты Наваррской, Монтеня, Матюрена Ренье (правда, при этом он плохо относился к Ронсару и, почти не зная его, обращал к нему упреки, ставшие во второй половине XVII в.

весьма расхожими). Он считал своими учителями Малерба и Ракана, умершего, когда Лафонтен уже выпустил первый том «Басен». При этом он умел ценить прециозную литературу, объявляя своим учителем также и Вуатюра и зачитываясь «Астреей». Кроме того, в творчестве Лафонтена прослеживается влияние Теофиля, Сент-Амана и Тристана Л'Эрмита. Лафонтен хорошо знал латынь (возможно, он выучил ее в Париже, где его однокашником, по некоторым свидетельствам, был Фюретьер) и итальянский. Он искренне восхищался античностью, читал Гомера, Платона, Горация, Вергилия, Овидия. Это сыграло свою роль в выборе им позиции в «споре о древних и новых авторах». В целом чтение с юных лет стало его страстью.

Жизненное и литературное кредо Лафонтена может быть сведено к одной его строке: «Разнообразье — мой девиз». Его жизнь в каком-то смысле вобрала в себя противоречия его века. В 1641 г. он вступил послушником в ораторианский коллеж; через полтора года он ушел оттуда. В это время, по свидетельству Шарля Перро, Лафонтен создавал свои первые поэтические опыты. Через несколько лет он выучился на адвоката, затем женился. Его первое сочинение — комедия в стихах «Евнух», написанная в подражание Теренцию, — прошло незамеченным. Но в 1657 г. Лафонтен был представлен всесильному министру Фуке, которому прочел игривое стихотворное послание к некоей аббатисе, имевшее огромный успех. Госпожа де Севинье высоко оценила его. В 1658 г. Лафонтен по собственной инициативе посвятил Фуке поэму «Адонис», написанную как подражание Овидию и еще отмеченную серьезным влиянием барочной поэтики и маринизма. «Адонис» появился в разгар увлечения эпическим жанром, господствовавшим среди классицистов. Большими поэмами увлекались Жорж де Скюдери, Шаплен и др. Лафонтен с первых же стихов «Адониса» декларировал недостаточную «эпичность» своего дарования: «Я только тень лесов и зелень воспою». Эта особенность творчества Лафонтена — всегда идти вразрез с конъюнктурой — проявляется уже в то время.

Фуке пришел в полное восхищение и предложил Лафонтену ежегодную пенсию с обязательством сочинять не менее четырех стихотворений в год. Среди наиболее интересных сочинений Лафонтена того времени — драматическая эклога «Климена». Ее действие разворачивается на Парнасе: Аполлон делает удивительно актуальное для того времени заявление, что хорошие стихи о любви почти исчезли, а музы начинают соревноваться в рассказе о любви Аканта и Климены, встретившихся на берегу Гиппокрены. Каждая

муза воспевает любовь согласно своей «специализации». К примеру, Мельпомена и Талия представляют любящих в лицах. Дань литературной моде? Бесспорно. Но еще и дань тому самому «разнообразью», которое Лафонтен сделал своим девизом; еще и доказательство того, что Лафонтен принципиально отказывался определить свои жанровые предпочтения.

Затем Фуке заказал Лафонтену стихотворно-прозаическое прославление не завершенного еще замка в Во-ле-Виконт. Лафонтен начал большое аллегорическое сочинение «Сон в Во» (1658 — 1661), из которого до нас дошли три отрывка. «Сон...» так же, как «Адонис» и «Климена», еще отмечен влиянием эстетики барокко. Он характеризуется пестротой, определенной асимметричностью, «открытой формой». В первом из отрывков «Сна в Во» происходит спор между феями и полубогами об искусстве. Побеждает фея Каллиопа, говорящая, что поэзия долговечнее всех других искусств — и садоводства, и архитектуры, и живописи. В этих отрывках поражает все то же «разнообразье» тонов и модусов: галантная поэзия смешивается с серьезной, лирическая — с героической.

В целом Лафонтен ревниво оберегал свою творческую свободу. Нужно отдать должное казнокраду и меценату Фуке: он и не пытался ее стеснить. Лафонтен отнюдь не чувствовал себя связанным строгими обязательствами; его никто не заставлял безвыездно жить во владениях министра. Поэт бывал в различных литературных салонах — у поэта и академика Гильома Кольте и в отеле Невер, где госпожа де Севинье познакомила его с госпожой де Лафайет и Ларошфуко. Лафонтен встречается с молодым Расином, смотрит первые комедии Мольера, которые воспринимает с восторгом. Он возвращается в поместья Фуке к какому-либо празднеству, ставит комические балеты и, памятуя о своем обязательстве складывать для министра четыре стихотворения в год, нередко отделывается от него небольшими сочинениями под названием «К первому сроку», «Ко второму сроку» и т. д. Но даже в этой «продукции» стремление Лафонтена к поэтической независимости очевидно. Он обыгрывает различные события (Пиренейский мир, обручение короля, приезд королевы в Париж, преждевременные роды госпожи Фуке) в различных регистрах. Во владениях Фуке была в ходу галантная поэзия; однако Лафонтен обратился к ней всего один раз — в «Сне в Во». Из всех фиксированных поэтических форм он предпочитает самую сложную — балладу.

«Сон» Лафонтена в Во закончился 5 сентября 1661 г.: Фуке был арестован по приказу Людовика XIV; в 1680 г. он умрет в тюрьме. Лафонтен сохранил верность своему опальному покровите-

лю: после его ареста он сложил «Элегию к нимфам Во», списки с которой ходили в обществе по рукам. В ней Лафонтен умолял короля о милости к тому, кто ныне несчастен и уже поэтому — невиновен. Ода звучит трогательно и волнующе, но на политические решения и волю Кольбера, стоявшего за арестом Фуке, она повлиять не могла. Однако Лафонтен продолжал вести себя на редкость достойно; он ценил доброе отношение Фуке и по мере сил выплачивал ему долг благодарности и дружбы. В 1663 г. появилась «Ода королю в защиту Фуке», снова взывавшая к милосердию короля, которого, по уверению поэта, иноземцы должны бояться, а подданные — любить. Тогда же Лафонтен, проезжая Тур, где содержался Фуке, напишет жене: «Я долго смотрел на дверь камеры и попросил рассказать мне, как содержат заключенного... Если бы не наступила ночь, меня не смогли бы оторвать от этого места». Одна из характерных черт личности Лафонтена — «милость к падшим» — будет и в дальнейшем отличать его жизненную и творческую позицию.

Произведения Лафонтена объединяются (за исключением «Сна в Во») заимствованным характером сюжета или темы — словом, той канвы, по которой он затем пускает собственное воображение. Овидий, Эзоп, Федр, ренессансная новеллистика служат ему своеобразной «точкой отсчета», с которой начинаются сюжеты его ранних произведений, басен, сказок.

«Сказки» Лафонтена начали выходить в конце 1664 г. В первой книжечке их было всего две: «Джокондо» и «Побитый и довольный рогоносец». Первая из них написана вольным стихом и подчеркнуто «новым», современным языком. Она вызвала большую литературную полемику, поскольку являлась вольным переложением эпизода из «Неистового Орландо» Ариосто, а незадолго до того вышел стихотворный перевод всей поэмы на французский язык. Вторая же была сложена архаизированным «маротическим» десятисложником. В предисловии Лафонтен обращался к читателю с просьбой разъяснить ему, какой «характер» должны иметь подобные произведения. Его склонность к «разнообразью» не могла не отразиться и в «Сказках». В 1665 г. появился сборник «Сказки и новеллы в стихах», в котором помимо двух первых «сказок» и восьми новых содержались еще и любовные баллады. Через год появилась вторая часть сборника, написанная «благородным» стилем, скрадывающим, по выражению одного французского исследователя, «однообразную гривуазность». Однако тогда же в обществе получили хождение три гораздо более откровенные «сказки» о непристойном поведении монахов и монахинь. В 1669 г. эти сказки были включены

в переиздание обеих частей сборника. В 1671 г. выходит третья часть «Сказок» — и снова «разнообразных». «Волшебный кубок» и «Собачка» переносят читателя в мир магии; в «Соколе» и «Влюбленной куртизанке» звучат ноты подлинной нежности. Сюда же относятся несколько эпиграмм, два «подражания Анакреону» и «Климена», сложенная в Во. В целом, фривольность этого сборника находится вполне в границах допустимого. Но в 1674 г. Лафонтен, не получив разрешения, выпускает «Новые сказки», куда более вольные, нежели предыдущие. Они сразу были запрещены. Отвечая на упреки в непристойности, посыпавшиеся на него со всех сторон, Лафонтен ссылался на специфику новеллы, унаследовавшей от Ренессанса фривольность сюжета и языка. Однако он вскоре практически перестал сочинять сказки, как будто этот жанр был для него исчерпан. В 80-х годах он еще сложит несколько стихотворных новелл. В 1684 г., избираясь в Академию, Лафонтен был вынужден торжественно пообещать, что он откажется от сочинения сказок. Судя по всему, он серьезно отнесся к этому обещанию. После его смерти в бумагах нашли рукопись только одной неизданной сказки, явно относившейся к раннему периоду творчества.

Современному читателю достаточно тяжело воспринимать «Сказки» Лафонтена. Художественный мир автора в них условен от начала до конца. Исследователи постоянно подмечают эту странную разнонаправленность в поэтике Лафонтена: если в баснях он стремился сделать правдоподобными Эзоповы вымыслы, то в «Сказках» он будто стремился убрать из новеллистических сюжетов любые черты реальности. Чтобы воспринимать сказки именно так, как их задумывал автор, нужно помнить, во-первых, о специфике «сказочного» языка: это своеобразный код, подразумевающий наличие непристойного подтекста у самых невинных слов и маскирующий некую литературную игру. Во-вторых, «Сказки» рассчитаны на чтение вслух. Поэтому автор не спешит с развязкой, пускается в многочисленные отступления, словно размышляя вслух. Нередко самое яркое и интересное во всей сказке — это пролог, как, например, в «Паштете из угрей» или «Бельфегоре».

Власти и церковь осудили «Сказки» в самых сильных выражениях. В 60 — 70-х годах одновременно со «Сказками» из-под пера Лафонтена выходит множество религиозных стихотворений, большинство которых отмечено влиянием янсенистов (известно, что он общался со многими из них). Лафонтен создает французские стихотворные переложения латинских цитат. из «Града Божьего» блаженного Августина, слагает «Балладу» и «Стансы об Эскобаре», в которых звучат мотивы паскалевских «Писем к провинциалу». Ла-

фонтен также руководит изданием сборника «Христианские и иные стихотворения». За два года до публикации наиболее фривольных сказок выходит «Поэма о пленении святого Малха», начинающаяся с молитвенного обращения к Богоматери. Таким образом, поэтическому янсенизму «Гимнов» и «Духовных песней» Расина хронологически и концептуально предшествовали стихи Лафонтена.

Этот христианский пласт в творчестве Лафонтена достаточно сильно контрастирует со сказками и баснями. Ни в одной из них не возникает тема покаяния. Напротив, основная идея автора «Басен» сводилась к тому, что достаточно жить без забот, чтобы умереть без сожалений. Но, вероятно, его недолгая учеба в монастырском коллеже и общение с Пор-Роялем, оплотом янсенизма, оказали на него свое влияние. Во всяком случае, религиозность Лафонтена проявляется не только на тематическом уровне. Склонность к уединению и самоанализу, понимание тщеты всего земного, которое не могло не прийти к нему после ареста Фуке, осознание условности фривольных жанров, в которых он пробовал перо... Все это характеризует того же человека, что распространял сказочки пасквильного характера о монахах и не понимал покаяния. «Пленение святого Малха» трактует проблему целомудрия — и об этом пишет тот самый автор, который увлекался гривуазными сюжетами у других писателей, воспроизводил их в своем собственном творчестве и упрямо не желал признавать непристойными. Творческая личность Лафонтена как будто содержит «возвышенный» и «низовой» аспекты. Он знал, о чем говорит, когда произнес: «Разнообразье — мой девиз». Однако на художественном уровне этот девиз, вероятно, ярче всего воплотился в обессмертивших его баснях.

Первый сборник «Басен», содержащий книги с I по VI, вышел в 1668 г. и был написан в то же плодотворное десятилетие, на которое пришлись религиозная поэзия и сказочки, однако исследователи относят их появление к более раннему периоду. Басни Эзопа вошли в моду во Франции около 1660 г., тогда же появились его прозаические переводы. Само повествование, заключенное в басне, считалось ее «телом», а «душой» была мораль. Лафонтен заявил при публикации первого сборника, что полностью разделяет эту точку зрения, однако он не мог не понимать, что его творческая позиция отличается от позиции современников. В его поэзии коротенький рассказ, имевший вторичный характер иллюстрации к дидактическому изречению, приобретал отдельную художественную значимость. Его басни постепенно освобождаются от Эзоповой строгости и сдержанности, персонажи — от невыразительности и

безжизненности. Л.С. Выготский замечает, что, в то время как прозаическая басня «всячески противополагает себя поэтическому произведению и отказывается привлекать внимание к своим героям и вызывать какое-нибудь эмоциональное отношение к своему рассказу и хочет пользоваться исключительно прозаическим языком мысли», басня поэтическая «обнаруживает противоположную тенденцию к музыке» и «самое логическую мысль, лежащую в ее основе, склонна употреблять только либо в виде материала, либо в виде поэтического приема».

Однако Лафонтен заявил свой первый сборник как «Басни Эзопа, переложенные в стихи Лафонтеном». Подход к басням был так строг, что даже их стихотворный характер приветствовался далеко не всеми: этот жанр должен был не развлекать, а наставлять. Уже в следующем столетии в таком же наставительно-прозаическом ключе будет рассматривать басню Лессинг. Вероятно, поэтому Лафонтен избирает для своих басен тот самый вольный стих, который, как он говорил, «во многом похож на прозу». (Очевидно, не случайно Лафонтен числил среди своих учителей Малерба, которого Матюрен Ренье в начале века обвинил в том, что он «пишет прозу стихами».) Однако поэтический гений Лафонтена с его склонностью к «разнообразью» находит свое выражение в ритме вольного стиха, который он может изменять по своему усмотрению. Впрочем, в сборнике встречаются и басни, написанные регулярным стихом. По выражению одного французского исследователя, «склонность к разнообразию у Лафонтена такова, что самое разнообразие его утомляет». Именно в первом сборнике появились хорошо знакомые русскому читателю «Ворона и Лисица» и «Стрекоза и Муравей», переложенные впоследствии И.А. Крыловым.

«Разнообразье», постоянные перемены, вечный поиск новизны («Мне нужно новое, даже если его больше не осталось в мире») ... В V книге «Басен» Лафонтен, наконец, открыл секрет своих басенных картин, которые он, казалось бы, набрасывает хаотично. Они, как мозаика, слагаются в некое грандиозное полотно, «вселенскую комедию», представляющее весь мир: «Иногда в двойном изображении я сталкиваю друг с другом / Порок и добродетель, глупость и здравый смысл, / Ягнят с похитителями-Волками, / Стрекозу с Муравьем, создавая из этого сочинения / Обширную Комедию из ста разнообразных Актов, / Подмостки которой — сама Вселенная. / Люди, боги, животные — все играет здесь какую-то роль», — говорит поэт в начале V книги.

Такая «всеохватность» влечет за собой невероятное художественное разнообразие внутри самого корпуса «Басен». Создав жанр поэтической басни, Лафонтен сразу вслед за этим вводит в него черты других жанров: басня не то объемлет их все, не то сама растворяется в них. Черты сказки («Мужчина средних лет и его две возлюбленные»), послания («К тем, кому трудно угодить»), эпиграммы («Пьяница и жена его»), элегии («Филомела и Прокна»), иронического стихотворения, относящегося к регистру «черного юмора» («Утопленница»), — все это заставляет трактовать басню так широко, что только лафонтеновским «разнообразьем» можно объяснить столь размытые жанровые контуры.

И только этим «разнообразьем» можно объяснить уникальный язык басен Лафонтена, начиная с самого первого сборника. Во всех остальных своих произведениях, как отмечают многие исследователи, Лафонтен скорее обозначает силуэты предметов и героев; и только в баснях создается иллюзия живости, непосредственности, осязаемости изображаемого. Язык Лафонтена невероятно выразителен и звучен. Поэт черпает его элементы из сельских диалектов, заимствует технические термины, употребляет те выражения, которыми пользовались новеллисты предыдущего века. Он как будто снова возвращается к ренессансной языковой доктрине, создавая своеобразный «противовес» ригоризму классицистической поэзии. Тем не менее поэт в своем творческом поиске предельно рационален. Он строго соблюдает логику характеров своих персонажей, каждый из которых ведет себя согласно своей натуре и сословию, будь то несчастный и боязливый Олень из «Похорон львицы», смиренный Осел из «Мора зверей», прямодушный Крестьянин с Дуная, сознательно вызывающий на себя смертельную угрозу, или мудрый Пустынник, избирающий уединение, дабы «познать себя» («Третейский судья, брат милосердия и пустынник»).

Лафонтен как поэт-классицист исповедует подражание природе, а значит, и древним, которые достигли в этом подражании совершенства. Однако, по его словам, «мое подражание — не рабство». Уже в первом сборнике басни, написанные, как явствует из исследования рукописей, в более зрелый период, отличаются от ранних. Лафонтен уходит от изящного подражания, стремясь обрести свой собственный голос. Самые скептические басни проникнуты тонким юмором, специфика которого коренным образом отличается от бурлескной пародийности пятнадцатилетней давности. Если Скаррон заставлял эпических героев изъясняться на шутовском языке, то Лафонтен наделяет юмористических героев языком возвышенным. Пройдет шесть лет, и такая же комическая специфика возникнет в поэме Буало «Налой».

В «Баснях» обычно поражает некоторая «аморальность» морали. Лафонтен не учит соблюдению кодекса жизни того «воспитанного человека», который в целом был центральной фигурой в культуре классицизма; здравый скептицизм поэта резюмируется одним простым словом: «остерегайся». Остерегайся людей и животных, выше- и нижестоящих, друзей и врагов, окружающих и себя самого. При всей высокой и своеобразной поэтичности басен в их основе — достаточно прозаическое искусство жить, извлеченное из универсального осмысления жизни. Та же общая тональность будет характеризовать и басни русского поэта И.А. Крылова, для которого Лафонтен нередко служил образцом. Творчество Лафонтена и Крылова подверглось серьезной критике — в частности, со стороны соответственно Г.Э. Лессинга и А.А. Потебни, критиковавших именно неназидательный, непрозаический характер их басен. А Руссо и Ламартин будут, каждый в свой черед, прямо обвинять Лафонтена в «безнравственности». И действительно, Лафонтен и Крылов, хотя их и разделяют во времени полтораста лет, словно состязаются в веках именно в поэтичности своих басенных шедевров. Так, в «Море зверей» (в лафонтеновском оригинале эта басня называется «Животные, больные чумой») Крылов вместо недалекого лакомки Осла рисует смиренного Вола, в чьей речи слышится и искреннее покаяние в ничтожно малом грехе, и приговор, который он словно выносит себе сам, искренне считая себя по меньшей мере таким же грешным, как и окружающие его хищники. Крыловская звукопись заставляет читателя словно «услышать» мычание Вола: «Смиренный Вол им так мычит: «И мы / Грешны. Тому лет пять, когда зимой кормы / Нам были худы, / На грех меня лукавый натолкнул: / Ни от кого себе найти не могши ссуды, / Из стога у попа я клок сенца стянул»...

В целом случается, что басни, известные русскому читателю по творчеству Крылова, не вызывают у него в трактовке Лафонтена особенного восхищения. Так, Л.С. Выготский, анализируя знаменитую «Ворону и Лисицу» (как исходный античный сюжет, так и басню Лафонтена и ее русские варианты у Сумарокова и Крылова), утверждает, что один лишь Крылов добивается великолепного эффекта неожиданности, рисуя Лисицу: вместо плоской фигуры «гнусного и вредного» льстеца — а льстит обычно проситель или побежденный — перед нами «господин положения», который не только льстит, но и издевается. Эта «двойственность», четкая сбалансированность лести и издевательства постоянно поддерживает интерес читателя. Поэтому Крылов может позволить себе отбросить лафонтеновский финал, в котором лисица, убегая, смеется над вороном, а тот клянется более не верить льстецам. У Лафонтена,

по словам Выготского, «одна из двух черт издевательства вдруг получает явный перевес» и «басня пропадает».

Разумеется, необходимо делать скидку на разницу между французской и русской поэтической традицией. Об этом говорил и А.С. Пушкин: «Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться. Лафонтен и Крылов — представители духа обоих народов».

Первый же сборник «Басен» Лафонтена имел между тем большой успех у читателей. В 1669 г. Лафонтен издает игривую сказку «Любовь Психеи и Купидона», сочиненную на сюжет из Апулея и не имевшую никакого успеха. Игривость ее казалась читателям весьма вымученной — Лафонтен и сам признавался, что ему стоило больших усилий написать эту вещь. В ней содержится большое количество аллюзий на другие литературные произведения, в частности на «Освобожденный Иерусалим» Тассо. В прозаический текст сказки вплетены многочисленные стихотворные вставки: описания, элегические стансы, сонеты, гимн Любви. Среди четырех героев рамочного сюжета сказки присутствует некий Полифил — «многолюб», в котором исследователи почти единодушно усматривают черты самого Лафонтена. Поэтика «разнообразья» кратко формулируется в знаменитых словах Полифила: «Я люблю игру, любовь, книги, музыку, город и деревню — словом, всё; нет ничего, что не казалось бы мне высшим благом, не исключая даже мрачных наслаждений печального сердца». Впрочем, если современники не оценили «Любовь Психеи и Купидона», то последующие поколения вспомнили о ней — и не только во Франции, но и далеко за ее пределами. Так, в России сказку Лафонтена перевел в 60-х годах XVIII в. Ф.И. Дмитриев-Мамонов, а в 1773 г. появилась поэма И.Ф. Богдановича «Душенька», вдохновленная сочинением Лафонтена.

Игра, любовь и мрачные наслаждения — все это вновь сочетается в творчестве Лафонтена в 1671 г., когда вскоре после публикации третьей части «Сказок» появляется его стихотворный сборник «Новые басни и другие стихотворения», восхитивший госпожу де Севинье. Среди стихотворений сборника — четыре довольно необычные элегии о страданиях любви к Климене, хранящей верность умершему возлюбленному, в которых угадывается влияние поэтики Теофиля де Вио.

В 1672 г. Лафонтен был представлен госпоже де Ла Саблиер. Она стала его другом и покровительницей на двадцать лет, сразу

же дав ему понять, что их отношения никогда не выйдут за рамки дружбы. В ее доме Лафонтен знакомится с философом Ф.Бернье — учеником Гассенди, а также с различными учеными — математиками, астрономами, физиками. Во втором сборнике «Басен», который выйдет в двух томах в 1678—1679 годах, ясно ощущается это расширение горизонтов; «разнообразье» и «многолюбие» охватывают в творчестве Лафонтена все новые области человеческого знания и бытия: «Я постарался вместить в эти две последние части все разнообразие, на какое я был способен», — пишет сам поэт. Источниками сюжетов, помимо Эзопа и Федра, становятся Плиний Старший, Сенека, Плутарх, новеллисты XVI в., путешественники, прибывающие из далеких краев, современные события. В предисловии к сборнику Лафонтен ссылается на «мудрого индейца Пильпея», или Бидпая, легендарного древнеиндийского брахмана, которому приписывался сборник басен, изданных во французском переводе в 1644 г. Басни усложняются, ожидание читателя нередко обманывается. Лафонтен настаивает на относительном характере той информации и идей, которые он почерпнул из своих источников, оспаривает мораль Эзопа, обвиняет «мудрого индейца» в софизме. Поэт сталкивает в пределах сборника различные, нередко взаимоисключающие доктрины. В некоторых произведениях, бесспорно, присутствует влияние Гассенди («Мыши и Сова»), но в других — влияние лукрецианского детерминизма («Мышь, превращенная в девушку», «Свеча», «Куропатки и петухи»). Человек — царь природы, но при этом ему стоило бы поучиться у животных («Человек и Уж»). Миром управляет Провидение, но периодически поэт ссылается на слепой случай. «Разнообразье» не позволяет ему навсегда принять какую-либо доктрину. Он возмущается картезианским тезисом о механической жизни животных, но некоторое время спустя, вернувшись к басням об уме животных, он и не вспомнит об этой полемике. Без конца исследуя различные доктрины, задаваясь многочисленными вопросами, поэт изучает также и самого себя — в этом отличие второго сборника басен от первого, где проблема собственной личности была еле намечена. Подобное самосозерцание, самоанализ, скептическое отношение к себе, к своему непостоянству и несовершенству заставляют вспомнить об «Опытах» Монтеня и усмотреть в баснях его влияние.

Во втором сборнике, как и в первом, басня как жанр растворяется в других жанрах; Лафонтен вновь «размывает» ее грани до полной жанровой неопределенности. Так, «Сон монгола» — скорее лирическое стихотворение, «Тирсис и Амаранта» — ироническая пастораль, «Мыши и Сова» — натуралистическая зарисовка, «Крестья-

нин с Дуная» — маленькая историческая поэма, «Лев» — политическое эссе, «Пастух и Король» — назидательная новелла, «Желания» — волшебная сказка.

Лафонтен конца 70-х годов — зрелый мастер художественного диссонанса. Он не бывает чересчур возвышен. Если «Мор зверей» начинается картиной бедствия едва ли не гомеровских масштабов («Лютейший бич зверей, природы ужас — мор / Свирепствует в лесах. Унылы звери...»), то несколько слов превращают эту масштабную фреску в трагикомедию («Сбрелись, и в тишине, царя вокруг обсев, / Уставили глаза и приложили уши...). Любая возвышенная деталь сразу же «уравновешивается» непринужденными словами или юмористическим замечанием. Такие же семантические «диссонансы» возникают и на уровне стиха: обличительная речь дунайского крестьянина, к примеру, начинается возвышенным зачином, но поэт тут же «разбивает» его на короткие фразы: «Сенат и римляне! Взываю я к богам, / Пусть мне пошлют они свое благословенье, / Пусть в сердце вложат вдохновенье, / И силу придадут моим словам...» Александрийский стих сменяется прерывистым ритмом: «Чему, когда б вы покорили, / Германцев, вы их научили? / Они храбры, ловки, сильны, / Ах, если бы у них была и жадность ваша, / Они бы всем владеть должны, / Была иной бы участь наша!» Окончание речи Крестьянина почти прозаично: «Я кончил. И готов к тяжелой смерти я, / Ее я заслужил по праву!»

В 1684 г. Лафонтен был избран членом Академии. Король согласился на это только при условии, что будет принята и кандидатура Буало. Во время церемонии Лафонтену было строго указано на необходимость серьезного продвижения «по пути добродетели». Поэт отвечал весьма смиренно. Однако, признавая греховность легкомысленных удовольствий и непостоянство своей души, он все же утверждал: «...не блуждать — выше моих сил». Впрочем, Лафонтен был горд своим избранием в Академию и быстро проникся ее корпоративным духом. В 1685 г. он высказался за исключение из Академии своего давнего друга Фюретьера. Лафонтен, этот блестящий новатор в области языка, стал на сторону тех, кто не простил Фюретьеру публикацию его «Словаря», который к тому же еще и был закончен раньше, чем академический. Очевидно, дружба обоих писателей прекратилась до 1685 г. Зная исключительную порядочность Лафонтена в вопросах дружбы и благодарности, в этом можно почти не сомневаться.

Именно в силу своего трепетного отношения к дружбе он занял весьма умеренную позицию в «споре о древних и новых авторах». Его симпатии были, бесспорно, на стороне «древних». Но он относился настолько же тепло к «новому» Шарлю Перро, насколько

недолюбливал «древнего» Буало. Именно поэтому Лафонтен обозначил свою позицию в послании, адресованном третьему лицу. Это послание исходит из преклонения перед «простой природой» и без большого гнева взывает к скромности «новых авторов».

В 1692 г. Лафонтен опасно заболел. Госпожа де Ла Саблиер, обратившаяся к вере еще в 1680 г., прислала ему духовника-янсениста. После беседы с ним Лафонтен сжег только что законченную театральную пьесу и отрекся от своих «Сказок», о чем и объявил перед депутацией Академии в 1693 г., обещая «впредь употреблять свой поэтический талант только к написанию христианских сочинений». Он действительно сложил религиозные гимны, из которых до нас дошел только «День гнева», проникнутый апокалиптическим ощущением. В конце 1693 г. вышел последний сборник «Басен» (книга XII). Не все новые басни были удачны: поэту было уже 72 года. Но одну из них, написанную после покаяния — «Третейский судья, брат милосердия и пустынник», — можно назвать одной из лучших во всем его поэтическом наследии. В ней звучит хвала одиночеству, самопознанию, самосовершенствованию, словом, тому, что всегда определяло поэтику Лафонтена: «Познать самих себя — вот в чем / Долг смертных пред Верховным Существом, / Познали ль вы себя средь суетного света? / Лишь в царстве тишины доступно это нам, / Иначе труд потратим мы напрасно, / Взмутите этот ключ, увидите ль вы там / То, что сейчас в нем отражалось ясно?» В этой же басне Лафонтен с большой нежностью и скорбью вспоминает Фуке — своего первого «благодетеля»: «Вы, чью заботливость вдыхаем мы везде, / О сильные земли! Вас, средь тревог обычных, / Смущают тысячи случайностей различных: / В дни счастья гордые, дрожащие в беде...»

«Разнообразье» характеризовало всю жизнь Лафонтена. Оно определило и его творчество. Страшась однообразия, он сделал свою басню средоточием всех малых жанров своего времени. А большие жанры, по собственному признанию, его «пугали»: он не мог долго оставаться привязанным к одним и тем же персонажам, сюжетам, стилю, идеям.

Искусство Лафонтена в каком-то смысле подытожило развитие французской поэзии XVII в. Оно одновременно и отражало эстетику классицизма, и развивало ее, подготавливало выход за ее пределы. Его поэзия *нравилась*. Она нравилась его современникам, литературный вкус которых, начиная с 60-х годов, окончательно влился в русло классицизма. Однако эта поэзия плохо вписывалась в рамки литературной доктрины. Второй сборник «Басен» — бесспорный шедевр Лафонтена — вышел через четыре года после по-

явления «Поэтического искусства» Буало. Время Лафонтена — это время попыток унификации форм искусства в рамках, предписанных разумом и здравым смыслом. Однако у великого баснописца самой сутью его поэзии стало «разнообразье».

«Великий век» блестяще справился со всеми задачами, стоявшими перед национальной поэзией, выработав новый поэтический язык и доктрину, создав богатую поэтическую традицию, вобравшую в себя многое из наследия Ренессанса и придавшую стройность и завершенность французскому стихотворчеству. Завершаясь, он подарил мировой культуре гений Лафонтена и «Поэтическое искусство» Буало. В отличие от грядущего XVIII столетия «Век Великих» был поистине веком поэтическим: он испытывал потребность рифмовать даже прозу, и его великих драматургов можно назвать и великими поэтами.

В самом конце XVII столетия, в 1690 г., госпожа де Севинье написала в одном из писем к своей дочери относительно воспитания маленькой внучки: «Пусть она ограничивается поэзией; дочь моя, я не люблю прозы».

ЛИТЕРАТУРА

Виппер Ю. О рубеже между литературой Возрождения и «Семнадцатого века» во Франции // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. М., 1970. С. 151—174.

Виппер Ю. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967.

Михайлов В. Философская традиция платоновской разумности и парафраз-трактат «О бессмертии души, или Смерть Сократа» Теофила де Вио (1590—1626) // *Вио Т. де.* О бессмертии души, или Смерть Сократа. СПб., 2001. С. 5—55.

Чекалов С. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001.

Лансон Г. История французской литературы XVII века. СПб., 1899.

Сент-Бёв Ш.-О. Лафонтен // Сент-Бёв Ш.-О. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 83—98.

Сент-Бёв Ш.-О. Матюрен Ренье и Андре Шенье // Сент-Бёв Ш.-О. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 67—82.

Chaillou M. et M. La fleur des rues. P., 2000.

Guth P. Histoire de la littérature française. 2 vv. P., 1967, v.1: Dès origines au siècle des Lumières.

Littérature française. 14 vv. P., 1968, v. 6: Adam A. L'âge classique. 1624—1660.

Magne E. Voiture et l'Hôtel de Rambouillet. Les années de la gloire. 1635—1648. P., 1930.

Raymond M. Baroque et renaissance poétique. P., 1955.

Английская поэзия

ДЖОН ДОНН
(1572—1631)

Джон Донн — один из самых известных поэтов в истории английской литературы, смелый новатор, своим талантом повернувший традицию в новое русло, и вместе с тем художник — очень сложный, а подчас и немного загадочный. Его стихи совершенно не умещаются в рамках готовых определений и словно нарочно дразнят читателя своей многозначностью, неожиданными контрастами и поворотами мысли, сочетанием трезво-аналитических суждений с всплесками страстей, постоянными поисками и постоянной неудовлетворенностью.

Донн прожил бурную и яркую жизнь, полную взлетов и падений, удивительных поворотов и неожиданных превращений. Будущий поэт родился и был воспитан в католической семье, и это воспитание давало о себе знать в течение почти всей жизни Донна, хотя он впоследствии и сменил вероисповедание (для католиков в Англии тогда были закрыты все двери). Донн учился и в Оксфорде, и в Кембридже, но как католик не получил диплома. Учился он также и в лондонской юридической школе, которая считалась в те годы третьим университетом, не менее известным, чем два первых. Поэт изучал языки, юриспруденцию и богословие. Он также весьма активно интересовался поэзией и театром. В молодости Донн путешествовал по Европе и принял участие в двух военно-морских экспедициях. В 1598 г. он получил пост секретаря влиятельного вельможи сэра Томаса Эджертона, что предоставило честолюбивому молодому человеку шанс сделать карьеру при дворе. Казалось бы, все складывалось вполне удачно, пока в 1601 г. Донн не вступил в тайный брак с племянницей своего покровителя Анной Мор. Молодые люди бежали, вызвав скандал в обществе. После этого все надежды поэта на светскую карьеру рухнули, и около десяти лет его семья жила в крайней бедности. Еще в

1602 г. Донн перешел в англиканскую церковь, а в десятые годы XVII в. он привлек к себе внимание памфлетами, направленными против католиков, прежде всего иезуитов. В 1615 г. поэт не без настояния короля Иакова принял сан священника и вскоре прославился как один из лучших проповедников во всей Англии. В 1621 г. он стал настоятелем собора апостола Павла, к тому времени уже давно отвергнув, по его собственным словам, «возлюбленную моей юности Поэзию» ради «жены моей зрелости Богословия». Настоятелем собора Донн оставался вплоть до самой смерти.

Донн был всего на восемь лет моложе Шекспира, но он принадлежал уже к иному поколению. Если верить словам могильщиков, Гамлету в последнем акте шекспировской трагедии 30 лет; таким образом, возраст датского принца очень близок возрасту Донна. Исследователи часто подчеркивают этот факт, обыгрывая гамлетические моменты в творчестве поэта. И действительно, для Донна, как и для шекспировского героя, «вывихнутое время» вышло из колеи, и место стройной гармонии мироздания занял неподвластный разумному осмыслению хаос, сопровождающий смену эпох истории. В ставшем хрестоматийным отрывке из поэмы «Первая годовщина» поэт так описал свой век:

Все новые философы в сомненье,
Эфир отвергли — нет воспламененья,
Исчезло Солнце, и Земля пропала,
А как найти их — знания не стало.
Все признают, что мир наш на исходе,
Коль ищут меж планет, в небесном своде
Познаний новых... Но едва свершится
Открытье — все на атомы крушится.
Все — из частиц, а целого не стало,
Лукавство меж людьми возобладало,
Распались связи, преданы забвенью
Отец и сын, власть и повиновенье
И каждый думает: «Я — Феникс-птица»,
От всех других желая отвратиться...
(перевод *Д. Щедровицкого*)

О себе же самом в одном из сонетов Донн сказал:

Я весь — боренье на беду мою
Непостоянство — постоянным стало...
(перевод *Д. Щедровицкого*)

Болезненно чувствуя несовершенство мира, распавшегося, по его словам, на атомы, поэт всю жизнь искал точку опоры. Внутренний разлад — главный мотив его поэзии. Именно здесь причина ее сложности, ее мучительных противоречий, сочетания фривольного гедонизма и горечи богооставленности, броской позы и неуверенности в себе, неподдельной радости жизни и глубокого трагизма. Как и большинство поэтов эпохи, Донн не предназначал свои стихи для печати. Долгое время они были известны лишь по спискам, которые подчас сильно отличались друг от друга (проблема разночтения отдельных мест до сих пор не решена специалистами). В первый раз поэзия Донна была опубликована только после его смерти, в 1663 г. Поэтому сейчас достаточно трудно решить, когда было написано то или иное его стихотворение. Тем не менее текстологи, сличив сохранившиеся рукописи и изучив многочисленные аллюзии на события эпохи, доказали, что Донн стал писать уже в начале 90-х годов XVI в. Его первую сатиру датируют 1593 г. Вслед за ней поэт сочинил еще четыре сатиры. Все вместе они ходили в рукописи как «книга сатир Донна». Кроме нее из под пера поэта в 90-е годы также вышло довольно много стихотворений в других жанрах: эпиграммы, послания, элегии, эпиталамы, песни и т. д. Донн писал их, как бы намеренно соревнуясь со Спенсером, Марло, Шекспиром и другими поэтами-елизаветинцами, что делает его новаторство особенно очевидным.

В сатирах Донн берет за образец не национальную, но древнеримскую традицию Горация, Персия и Ювенала и преображает ее в духе собственного видения мира. Уже первая его сатира была написана в непривычной для елизаветинцев форме драматического монолога — сатирик, условная фигура «от автора», сначала беседует с «нелепым чудаком», а затем рассказывает об их совместном путешествии по улицам Лондона. Отказавшись от знакомой по поэзии Спенсера стилизации под аллегорию или пастораль, Донн обращается к изображению реальной жизни елизаветинской Англии. При этом его интересуют не столько отдельные личности и их взаимоотношения (хотя и это тоже есть в сатирах), сколько определенные социальные явления и типы людей. Зрение Донна гораздо острее, чем у поэтов старшего поколения. Всего несколькими штрихами он весьма точно, хотя и с гротескным преувеличением, рисует портреты своих современников: капитана, набившего кошелек жалованьем погибших в сражении солдат, бойкого придворного, от которого исходит запах дорогих духов, рядящегося в бархат судьи, модного франта и других прохожих, а едкие комментарии сатирика, оценивающего каждого из них, помогают воссоздать картину нравов столичного общества. Здесь царят легкомыслие и тщеславие, жадность и угодничество.

Особо достается от сатирика его спутнику, пустому и глупому щеголю, судящему о людях лишь по их внешности и общественному положению и за всей этой мишурой не замечающему добродетель «в откровенье наготы». Персонажи, подобные ему, вскоре проникли в английскую комедию, в поэзии же они появились впервые в сатирах Донна. Принципиально новым было здесь и авторское отношение к герою-сатирику. Если в ренессансной сатире он благодаря своему моральному превосходству обычно возвышался над людьми, которых высмеивал, то у Донна он превосходит их скорее в интеллектуальном плане, ибо ясно видит, что они собой представляют. Однако он не может устоять перед уговорами приятеля и, прекрасно понимая, что совершает глупость, бросает книги и отправляется на прогулку. Видимо, и его тоже притягивает к себе, пусть и помимо его воли, пестрый и бурлящий водоворот лондонских улиц. Так характерная для маньеризма двойственность сознания проникает уже в это раннее стихотворение Донна.

В форме драматического монолога написаны и другие сатиры поэта. Во второй и пятой он обращается к судейскому сословию, нравы которого прекрасно изучил за время учения в лондонской юридической школе Линкольнз-Инн. Тема лживости, крючкотворства, продажности и жадности судей, занявшая вскоре важное место в комедиях Бена Джонсона и Томаса Мидлтона, впервые возникла в поэзии Донна. Не щадит поэт и придворных (четвертая сатира). Идеал придворного как гармонически развитой личности в духе Кастильоне и Сидни не существует для него. В отличие от Спенсера не видит он его и в далеком прошлом. Донн всячески развенчивает этот идеал, высмеивая тщеславие, глупость, похотливость, гордость, злобу и лицемерие придворных. Жеманный и болтливый франт, который появляется́ в сатире, словно предвосхищает шекспировского Озрика, а его аффектированная, полная эвфуистических оборотов манера речи начисто отвергается поэтом. В сатирах Донна можно уловить и нотки разочарования в самом монархе. Ведь в реальности всемогущая королева ничего не знает о несправедливости, царящей в Лондоне, а потому и не может ничего исправить. Постепенно объектом сатиры становится вся елизаветинская Англия 90-х годов. В отличие от поэтов старшего поколения, воспевавших это время как новый «золотой век», который принес стране после разгрома Непобедимой армады (1588) счастье и благоденствие, Донн снимает всякий ореол героики со своей эпохи. Он называет ее веком «проржавленного железа», т. е. не просто железным веком, худшей из всех мифологических эпох человечества, но веком, в котором и железо-то проела ржавчина. Подобный

скептицизм был явлением принципиально новым не только в поэзии, но и во всей английской литературе.

Особенно интересна в плане дальнейшей эволюции Донна его третья сатира (о религии), где поэт сравнивает католическую, пуританскую и англиканскую церкви. Ни одна из них не удовлетворяет поэта, и он приходит к выводу, что путь к истине долог и тернист:

Пик истины высок неимоверно,
Придется покружить по склону, чтоб
Достичь вершины, — нет дороги в лоб!
Спеши, доколе день, а тьма сгустится —
Тогда уж будет поздно торопиться.
(перевод *Г. Кружкова*)

Хаос мира затронул и земную церковь. И в этом важнейшем для Донна вопросе душевная раздвоенность дает о себе знать с самого начала.

Радикальным образом переосмыслил Донн и жанр эпистолы. Послания его старших современников обычно представляли собой возвышенные комплименты влиятельным особам и собратьям по перу, ярким примером чему служит целая группа сонетов-посвящений, которыми Спенсер предварил первую часть «Королевы фей» (1590). Донн намеренно снизил стиль жанра, придав стиху разговорно-непринужденный характер. В этом поэт опирался на опыт Горация, называвшего свои эпистолы «беседами».

Известное влияние на Донна оказали и темы эпистол Горация, восхвалявшего достоинства уединенного образа жизни. Так, в послании к Генри Уоттону, сравнив жизнь в деревне, при дворе и в городе, Донн советует другу не придавать значения внешним обстоятельствам и избрать путь нравственного самосовершенствования. В моральном пафосе стихотворения, в его проповеди стоического идеала явно ощутимы реминисценции из Горация.

Среди ранних посланий Донна, бесспорно, лучшими являются «Шторм» и «Штиль» (1597), которые составляют объединенный общей мыслью диптих. Стихотворения рассказывают о реальных событиях, случившихся с поэтом во время плавания на Азорские острова. Описывая встречу с неподвластными человеку стихиями, Донн настолько ярко воспроизводит свои ощущения, что читатель невольно делается соучастником гротескной трагикомедии, разыгравшейся на борту корабля. Стихии вмиг взъярившейся бури и изнурительно-неподвижного штиля противоположны друг другу, и их броский контраст высвечивает

главную тему диптиха— хрупкость человека перед лицом непостижимой для него Вселенной, его зависимость от помощи свыше:

Что бы меня ни подтолкнуло в путь —
Любовь или надежда утонуть,
Прогнивший век, досада, пресыщенье
Иль попросту мираж обогащенья —
Уже неважно. Будь ты здесь храбрец
Иль жалкий трус — тебе один конец,
Меж гончей и оленем нет различий,
Когда судьба их сделает добычей...
Как человек, однако, измельчал!
Он был ничем в начале всех начал,
Но в нем дремали замыслы природны;
А мы — ничто и ни на что не годны,
В душе ни сил, ни чувств Но что я лгу?
Унынье же я чувствовать могу!
(перевод *Г. Кружкова*)

Этими многозначительными строками поэт заканчивает диптих.

Принципиально новыми для английской поэзии 90-х годов XVI в. были и элегии Донна. Как полагают исследователи, за три года — с 1593 по 1596 — поэт написал целую маленькую книгу элегий, которая сразу же получила широкое хождение в рукописи. Элегии Донна посвящены любовной тематике и носят полемический характер: поэт дерзко противопоставил себя недавно начавшемуся всеобщему увлечению сонетом в духе Петрарки. Многочисленные эпигоны итальянского поэта быстро превратили его художественные открытия в штампы, над которыми иронизировал Сидни и которые спародировал Шекспир в знаменитом 130-м сонете:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
(перевод *С.Я. Маршака*)

Очевидно, издержки этой моды очень быстро открылись Донну, быть может, раньше, чем Шекспиру, и в споре с английскими петраркистами он выбрал свой путь.

Поэт и тут обратился к античной традиции, взяв «Любовные элегии» Овидия как образец для подражания. Донна привлекла легкая ироничность Овидия, его отношение к любви как к занятию несерьезному, забавной игре или искусству, украшающему жизнь.

С присущим его эпохе свободным отношением к заимствованию Донн берет у Овидия ряд персонажей и некоторые ситуации. В элегиях английского поэта появляются и неумолимый привратник, и старый ревнивый муж, и обученная героем любовному искусству девица, которая, познав всю прелесть «страсти нежной», изменяет ему. Однако все это переосмыслено Донном и служит материалом для вполне самобытных стихотворений.

Действие элегий Донна разворачивается в современном Лондоне. Поэтому, например, стерегущий дом громадный детина-привратник мало похож на евнуха из элегии Овидия и скорее напоминает персонаж из елизаветинской драмы («Аромат»), а одежды, которые сбрасывает возлюбленная («На раздевание возлюбленной»), являются модными в высшем лондонском свете нарядами. Гладкий и отточенный стих Овидия, плавное движение мысли, обстоятельность повествования у Донна, как правило, заменяет нервная динамика драматического монолога.

Иным, чем у Овидия, было и отношение поэта к чувству. Приняв идею любви как забавной игры, он лишил ее присущей Овидию эстетизации. Надевший маску циника, лирический герой Донна исповедует вульгарный материализм, который в Англии тех лет часто ассоциировался с односторонне понятым учением Макиавелли. Для людей с подобными взглядами место высших духовных ценностей заняла чувственность, а природа каждого человека диктовала ему собственные законы поведения, свою мораль. Шекспировский Эдмунд («Король Лир») с афористической точностью выразил суть этой доктрины, сказав: «Природа, ты моя богиня». Герой же одной из элегий Донна («Изменчивость»), отстаивая якобы отвечающее законам природы право женщины на непостоянство, сравнил ее с животными, меняющими партнеров по первой прихоти, с морем, в которое впадают многие реки. По мнению героя, равным образом свободны и мужчины, хотя он и советует им быть разборчивыми при выборе и смене подруги.

В противовес петраркистам Донн сознательно снижает образ возлюбленной, смело акцентируя плотскую сторону любви. В его элегиях все перевернуто с ног на голову, и неприступная дама, и ее томный воздыхатель предстают в виде сговорчивой ветреницы и самонадеянного соблазнителя. Поэт сознательно эпатировал публику: некоторые строки Донна были настолько откровенны, что цензура выкинула пять элегий из первого издания стихов поэта.

И все же критики, воспринявшие эти элегии буквально и увидевшие в них проповедь свободы чувств, явно упростили их смысл. Лирика Донна, как правило, вообще не поддается однозначному про-

чтению. Ведь в один период с элегиями он писал и третью сатиру, и «Штиль», и «Шторм». Для молодого поэта, как и для большинства его читателей, отрицательный смысл макиавеллизма был достаточно ясен. Ироническая дистанция постоянно отделяет героя элегий от автора. Как и Овидий, Донн тоже смеется над своим героем.

В 90-е годы Донн обращается и к другим жанрам любовной лирики. Стихотворения о любви он продолжал писать и в первые два десятилетия XVII в. В посмертном издании (1633) эти стихи были напечатаны вперемежку с другими, но уже в следующем сборнике (1635) составители собрали их в единый цикл, назвав его по аналогии с популярным в XVI в. сборником Р. Тотела «Песнями и сонетами». В языке той эпохи слово «сонет», помимо его общепринятого смысла, часто употреблялось также в значении «стихотворение о любви». В этом смысле употребили его и составители книги Донна.

Читателя, впервые обратившегося к «Песням и сонетам», сразу же поражает необычайное многообразие настроений и ситуаций, воссозданных воображением поэта. «Блоха», первое стихотворение цикла в издании 1635 г., остроумно переосмысляет распространенный в эротической поэзии XVI в. мотив: поэт завидует блохе, касающейся тела его возлюбленной. Донн же заставляет блоху кусать не только девушку, но и героя, делая надоедливое насекомое символом их плотского союза:

Взгляни и рассуди: вот блошка
Куснула, крови выпила немножко,
Сперва — моей, потом — твоей,
И наша кровь перемешалась в ней.
(перевод *Г. Кружкова*)

Уже стихотворение «С добрым утром» гораздо более серьезно по тону. Поэт рассказывает в нем о том, как любящие, проснувшись на рассвете, осознают силу чувства, которое создает для них особый мир, противостоящий всей Вселенной:

Очнулись наши души лишь теперь,
Очнулись — и застыли в ожиданье;
Любовь на ключ замкнула нашу дверь,
Каморку превращая в мирозданье.
Кто хочет, пусть плывет на край земли
Миры златые открывать вдали —
А мы свои миры друг в друге обрели.
(перевод *Г. Кружкова*)

Затем следуют «Песня», игриво доказывающая, что на свете нет верных женщин, и по настроению близкая к элегиям в духе Овидия «Женская верность» с ее псевдомакиавеллистической моралью. После них — «Подвиг» (в одной из рукописей — «Платоническая любовь»), в котором восхваляется высокий союз душ любящих, забывающих о телесном начале чувства:

Кто красоту узрел внутри —
Лишь к ней питает нежность,
А ты — на кожи блеск смотри,
Влюбившийся во внешность.
(перевод *Д. Щедровицкого*)

«Песни и сонеты» ничем не похожи на елизаветинские циклы любовной лирики, такие, скажем, как «Астрофил и Стелла» Сидни, «Amoretti» Спенсера, или даже на смело нарушившие каноны «Сонеты» Шекспира. В стихотворениях Донна полностью отсутствует какое-либо скрепляющее их сюжетное начало. Нет в них и героя в привычном для того времени смысле этого слова. Да и сам Донн, видимо, не воспринимал их как единый поэтический цикл. И все же издатели поступили верно, собрав эти стихотворения вместе, ибо они связаны многозначным единством авторской позиции. Основная тема «Песен и сонетов»— место любви в мире, подчиненном переменам и смерти, во Вселенной, где царствует «вышедшее из пазов» время.

«Песни и сонеты» представляют собой серию разнообразных зарисовок, своего рода моментальных снимков, фиксирующих широчайшую гамму чувств, лишенных единого центра. Герой цикла, познавая самые разные аспекты любви, безуспешно ищет душевного равновесия. Попадая во все новые и новые ситуации, он как бы непрерывно меняет маски, за которыми не так-то просто угадать его истинное лицо. Во всяком случае ясно, что герой не тождествен автору, в чье намерение вовсе не входило открыть себя. Лирическая исповедь, откровенное излияние чувств — характерные черты более поздних эпох, прежде всего романтизма, и к «Песням и сонетам» они не имеют никакого отношения.

При первом знакомстве с циклом может возникнуть впечатление, что он вообще не поддается никакой внутренней классификации. Оно обманчиво, хотя, конечно, любое членение намеренно упрощает всю пеструю сложность опыта любви, раскрытую в «Песнях и сонетах».

Исследователи обычно делят стихотворения цикла на три группы. Однако не все стихи «Песен и сонетов» вмещаются в них («Вечерня в день св. Люции»), а некоторые («Алхимия любви») занимают как бы промежуточное положение. И все же такое деление удобно, ибо оно учитывает три главные литературные традиции, которым следовал Донн.

Первая из них — уже знакомая традиция Овидия. Таких стихотворений довольно много, и они весьма разнообразны по характеру. Есть здесь и игриво-циничная проповедь законности естественных для молодого повесы желаний («Общность»):

Итак, бери любую ты,
Как мы с ветвей берем плоды:
Съешь эту и возьмись за ту;
Ведь перемена блюд — не грех,
И все швырнут пустой орех,
Когда ядро уже во рту.
(перевод *С. Козлова*)

Есть и шутливое обращение к Амуру с просьбой о покровительстве юношеским проказам героя («Ростовщичество Амура»), и искусные убеждения возлюбленной уступить желанию героя («Блоха»), и даже написанный от лица женщины монолог, отстаивающий и ее права на полную свободу отношений с мужчинами («Скованная любовь»), и многое другое в том же ключе. Как и в элегиях Донна, героя и автора в этой группе «Песен и сонетов» разделяет ироническая дистанция, и эти стихотворения тоже противостоят петраркистской традиции.

Но есть в «Песнях и сонетах» и особый поворот темы, весьма далекий от дерзкого щегольства элегий. Испытав разнообразные превратности любви, герой разочаровывается в ней, ибо она не приносит облегчения его мятущейся душе. Герой «Алхимии любви» сравнивает страсть с мыльными пузырями и не советует искать разума в женщинах, ибо в лучшем случае они наделены лишь нежностью и остроумием. В другом же, еще более откровенном стихотворении, «Прощание с любовью», герой смеется над юношеской идеализацией любви, утверждая, что в ней нет ничего, кроме похоти, насытив которую человек впадает в уныние:

Так жаждущий гостинца
Ребенок, видя пряничного принца,
Готов его украсть,
Но через день желание забыто,

И не внушает больше аппетита
Обгрызанная эта сласть;
Влюбленный,
Еще вчера безумно исступленный,
Добившись цели, скучен и не рад,
Какой-то меланхолией объят.
(перевод *Г. Кружкова*)

Своими горькими мыслями эти стихотворения перекликаются с некоторыми сонетами Шекспира, посвященными смуглой леди. Но по сравнению с шекспировским герой Донна настроен гораздо более цинично и мрачно. Очевидно, ему надо было познать крайности разочарования, чтобы изжить искус плоти, радости которой, игриво воспетые поэтом в других стихах цикла, обернулись здесь своей мучительно опустошающей стороной.

В другой группе стихотворений Донн, резко отмежевавшийся от современных подражателей Петрарки, самым неожиданным образом обращается к традиции итальянского поэта и создает собственный вариант петраркизма. Но неожиданность — одно из характернейших свойств поэзии Донна. Видимо, ему мало было спародировать штампы петраркистов в стихотворениях в духе Овидия, его герой должен был еще и сам переосмыслить опыт страсти, воспетой Петраркой.

Стихотворения этой группы обыгрывают типичную для традиции Петрарки ситуацию — недоступная дама обрекает героя на страдания, отвергнув его любовь. Из лирики «Песен и сонетов», пожалуй, наиболее близким к традиции итальянского мастера был «Твикнамский сад», в котором пышное цветение весеннего сада противопоставлено иссушающе-бесплодным мукам героя, льющего слезы из-за неразделенной любви:

В тумане слез, печалями повитый,
Я в этот сад вхожу, как в сон забытый;
И вот к моим ушам, к моим глазам
Стекается живительный бальзам,
Способный залечить любую рану;
Но монстр ужасный, что во мне сидит,
Паук любви, который все мертвит,
В желчь превращает даже божью манну,
Воистину здесь чудно, как в раю, —
Но я, предатель, в рай привел змею.
(перевод *Г. Кружкова*)

Написанный как комплимент в честь графини Люси Бедфордской, одной из покровительниц поэта, «Твикнамский сад» — вместе с тем и наименее типичное из петраркистских стихотворений Донна. Комплиментарный жанр не требовал от поэта сколько-нибудь серьезных чувств, но он определил собой внешнюю серьезность их выражения. В других стихотворениях Донн более ироничен. Это позволяет ему сохранять должную дистанцию и с улыбкой взирать на отвергнутого влюбленного. Да и сам влюбленный по большей части мало похож на томного воздыхателя. Он способен не без остроумия анализировать свои чувства («Разбитое сердце») и с улыбкой назвать себя дураком («Тройной дурак»). Иногда же привычная ситуация поворачивается вообще совсем непредвиденным образом. Убитый пренебрежением возлюбленной (метафора, ставшая штампом у петраркистов), герой возвращается к ней в виде призрака и, застав ее с другим, пугает, платя презрением за презрение:

Когда убьешь своим презреньем,
Спеша с другим предаться наслажденьям,
О мнимая весталка! — трепещи:
Я к ложу твоему явлюсь в ночи
Ужасным гробовым виденьем,
И вспыхнет, замигав, огонь свечи...
(«Призрак», перевод *Г. Кружкова*)

Наконец, есть здесь и стихи, в которых отвергнутый влюбленный решает покинуть недоступную даму и искать утешение у более сговорчивой подруги («Цветок»). И в этой группе стихотворений мятущийся герой, изведав искус страсти (на этот раз неразделенной), побеждает ее.

Третья группа стихов связана с популярной в эпоху Ренессанса традицией неоплатонизма. Эту доктрину, причудливым образом совмещавшую христианство с язычеством, развили итальянские гуманисты — Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, родившийся в Испании Леоне Эбрео и другие мыслители, труды которых были хорошо известны Донну. Итальянские неоплатоники обосновали весьма сложное учение о любви как о единстве любящих, мистическим образом познающих в облике любимого образ Творца. Английские поэты XVI в. уже обращались к этому учению до Донна, но он идет здесь своим путем. Неоплатоническая доктрина послужила для него исходным моментом развития. Отталкиваясь от него, поэт создал ряд сцен-зарисовок, иногда прямо, а иногда косвенно связанных с неоплатонизмом.

И тут Донн тоже воспроизводит достаточно широкий спектр отношений любящих. В некоторых стихах поэт утверждает, что любовь — непознаваемое чудо. Она не поддается рациональному определению, и описать ее можно лишь в отрицательных категориях, указав на то, чем она не является («Ничто»):

Я не из тех, которым любы
Одни лишь глазки, щечки, губы,
И не из тех я, чья мечта —
Одной души лишь красота;
Их жжет огонь любви: ему бы —
Лишь топлива! Их страсть проста.
Зачем же их со мной равнять?
Пусть мне взаимности не знать —
Я страсти суть хочу понять.
В речах про Высшее Начало
Одно лишь «не» порой звучало;
Вот так и я скажу в ответ
На все, что любо прочим: «Нет».
(перевод *Д. Щедровицкого*)

В других стихотворениях Донн изображает любовь возвышенную и идеальную, не знающую телесных устремлений («Подвиг», «Мощи»). Но это скорее платоническая любовь в обыденном смысле слова, и возможна она лишь как один из вариантов союза любящих. Неоплатоники Ренессанса были не склонны целиком отрицать роль плотской стороны любовного союза. Подобное отношение разделял и Донн. В «Экстазе», одном из самых известных стихотворений цикла, поэт описал занимавший воображение неоплатоников мистический экстаз любящих, чьи души, выйдя из тел, слились воедино. Но хотя таинственный союз и свершился в душах любящих, породив единую новую душу, он был бы немыслим без участия плоти. Ведь она свела любящих вместе и является для них, выражаясь языком Донна, не никчемным шлаком, а важной частью сплава, символизирующего их союз:

Но плоть — ужели с ней разлад?
Откуда к плоти безразличье?
Тела — не мы, но наш наряд,
Мы — дух, они — его обличья.
Нам должно их благодарить —
Они движеньем, силой, страстью
Смогли друг дружке нас открыть
И сами стали нашей частью.

Как небо нам веленья шлет,
Сходя к воздушному пределу,
Так и душа к душе плывет,
Сначала приобщаясь к телу.
(перевод *А. Сергеева*)

В любви духовное и телесное не только противостоящие, но и взаимодополняющие друг друга начала.

Как гармоническое единство духовного и чувственного начал показана любовь в лучших стихотворениях цикла. Назовем среди них «С добрым утром», где герой размышляет о смысле взаимного чувства, неожиданно открывшемся любящим, «Годовщину» и «Восходящему солнцу», где неподвластная тлению любовь противопоставлена бренному миру, «Растущую любовь», где поэт развивает мысль о том, что меняющееся с течением времени чувство все же остается неизменным в своей основе, и «Прощание, возбраняющее печаль», где герой доказывает, что нерасторжимому союзу любящих не страшна никакая разлука.

Благодаря этим стихотворениям Донн сумел занять выдающееся место в английской поэзии. Ни один крупный поэт в Англии ни до, ни после него не оставил столь яркого изображения любви взаимной и всепоглощающей, дающей героям радость и счастье. Однако и на эту любовь «вывихнутое» время тоже наложило свой отпечаток. Сила чувств любящих столь велика, что они создают для себя собственную, неподвластную общим законам Вселенную, которая противостоит окружающему их миру. Само Солнце, управляющее временем и пространством, находится у них в услужении, освещая стены их спальни. Мир любящих необъятен, но это потому, что он сжимается для них до размера маленькой комнатки:

Я ей — монарх, она мне — государство,
Нет ничего другого;
В сравненье с этим власть — пустое слово,
Богатство — прах, и почести — фиглярство.
Ты, Солнце, в долгих странствиях устало,
Так радуйся, что зришь на этом ложе
Весь мир: тебе заботы меньше стало,
Согреешь нас — и мир согреешь тоже.
Забудь иные сферы и пути:
Для нас одних вращайся и свети!
(перевод *Г. Кружкова*)

Знаменательно, что стихотворениям, воспевшим гармонический союз любящих, в «Песнях и сонетах» противостоят стихотворения, в которых сама возможность такого союза ставится под сомнение.

«Алхимия любви» и «Прощание с любовью» с их разоблачением чувственности были направлены против неоплатонической идеи любви, доказывая, что все ее тайны лишь пустое притворство и выдумка. И здесь Донн остался верен себе, обыграв различные ситуации и столкнув противоположности.

В первые десятилетия XVII в., помимо «Песен и сонетов», Донн написал и довольно большое количество разнообразных стихотворений на случай — посланий, эпиталам, траурных элегий. Во всех них поэт проявил себя как законченный мастер, который в совершенстве овладел стихом, способным передать даже самый причудливый ход мысли автора. Но, как справедливо заметили специалисты, все же блестящее мастерство редко сочетается в этих стихах с глубиной истинного чувства. Донн, однако, ставил перед собой иные цели. Сочиняя стихотворения на случай, он платил дань широко принятому обычаю: искавший покровительства поэт посвящал свои строки какой-либо могущественной особе. Подобные стихотворения писали очень многие современники Донна (например, Бен Джонсон). Но и тут он пошел своим путем, переосмыслив традицию. У Донна похвала лицу, которому посвящено стихотворение, как правило, не содержит в себе привычного прославления его нравственных достоинств и не ограничивается чисто светскими комплиментами, но служит поводом к размышлению о высоких духовных истинах. При таком отношении автора восхваляемая им особа теряет свои индивидуальные черты и превращается в отвлеченный образец добра, доблести и других совершенств. Сами же стихотворения носят явно выраженный дидактический характер и при всей отраженной в них игре ума не выдерживают сравнения с «Песнями и сонетами».

Со стихотворениями на случай тесно связаны и поэмы Донна «Первая годовщина» (1611) и «Вторая годовщина» (1612), посвященные памяти юной Элизабет Друри, дочери одного из покровителей поэта. «Годовщины» — сложнейшие произведения Донна, в которых сочетаются черты элегии, медитации, проповеди, анатомии и гимна. Здесь в наиболее очевидной форме проявилась энциклопедическая эрудиция автора, по праву снискавшего славу одного из самых образованных людей начала XVII в. Относительно большие размеры обеих поэм позволили Донну дать волю фантазии, что привело его к барочным излишествам, в целом мало характерным для его лирики (нечто сходное можно найти лишь в поздних стихотворениях на случай). И уж конечно, ни в одном другом произведении Донна причудливая игра ума и пышная риторика не проявили себя столь полно, как в «Годовщинах».

Известно, что Бен Джонсон, критикуя «Годовщины», саркастически заметил, что хвала, возданная в них юной Элизабет, скорее подобает Деве Марии. На это Донн якобы возразил, что он пытался представить в стихах идею Женщины, а не какое-либо реальное лицо. И действительно, кончина четырнадцатилетней девушки, которую поэту ни разу не довелось встретить, служит лишь поводом для размышлений о мире, смерти и загробной жизни. Сама же Элизабет Друри становится образцом добродетелей, которые человек утратил после грехопадения, а ее прославление носит явно гиперболический характер.

«Годовщины» построены на контрасте реального и идеального планов — падшего мира, в котором живут поэт и его читатели, и небесного совершенства, воплощенного в образе героини. Донн осмысливает этот контраст с его привычным средневековым contemptus mundi (презрением к миру) в остросовременном духе. «Годовщины» представляют собой как бы развернутую иллюстрацию знаменитых слов датского принца о том, что эта прекрасная храмина, земля, кажется ему пустынным мысом, несравненнейший полог, воздух, — мутным и чумным скоплением паров, а человек, краса Вселенной и венец всего живущего,— лишь квинтэссенцией праха. И если описание небесного плана бытия у Донна грешит дидактикой и абстрактностью, то реальный распавшийся мир, где порчей охвачена и природа человека (микрокосм), и вся Вселенная (макрокосм), где отсутствует гармония и нарушены привычные связи, воссоздан с великолепным мастерством. Тонкая наблюдательность сочетается здесь с афористичностью мысли. Недаром почти каждый ученый, пишущий о брожении умов в Англии начала XVII в., как правило, цитирует те или иные строки из поэм Донна.

В начале XVII столетия поэт обратился и к религиозной лирике. По всей видимости, раньше других стихотворений он сочинил семь сонетов, названных им по-итальянски «La Corona» («корона, венок»). Этот маленький цикл написан именно в форме венка сонетов, где последняя строка каждого сонета повторяется как первая строка следующего, а первая строка первого из них и последняя последнего совпадают. Донн блестяще обыграл поэтические возможности жанра с повторением строк, сложным переплетением рифм и взаимосвязью отдельных стихотворений, которые действительно смыкаются в единый венок. Но в то же время строго заданная форма, видимо, несколько сковала поэта. «La Corona» удалась скорее как виртуозный эксперимент, где сугубо рациональное начало преобладает над эмоциональным.

Иное дело «Священные сонеты». Их никак не назовешь лишь виртуозным поэтическим экспериментом, а некоторые из них по своему художественному уровню вполне сопоставимы с лучшими из светских стихов поэта. Как и в «La Corona», поэт обратился не к шекспировской, предполагающей сочетание трех катренов и заключительного двустишия, но к итальянской форме сонета, наполнив ее неожиданными после эпигонов Сидни силой чувств и драматизмом и тем самым радикально видоизменив жанр.

Как доказали исследователи, «Священные сонеты» связаны с системой индивидуальной медитации, которую разработал глава ордена иезуитов Игнатий Лойола в своих «Духовных упражнениях» (1521—1541). Написанная в духе характерного для Контрреформации чувственного подхода к религии, книга Лойолы была необычайно популярна среди духовенства и католиков-мирян в XVI и XVII столетиях. По мнению биографов, есть основания полагать, что и Донн в юности обращался к «Духовным упражнениям». Система медитации, предложенная Лойолой, была рассчитана на ежедневные занятия в течение месяца и строилась на отработке особых психофизических навыков. Она, в частности, предполагала умение в нужные моменты зримо воспроизвести в воображении определенные евангельские сцены (распятие, положение во гроб) и вызвать в себе необходимые эмоции (скорбь, радость). Как завершение каждого упражнения следовала мысленная беседа с Творцом.

Некоторые сонеты Донна по своей структуре действительно весьма похожи на медитации по системе Лойолы. Так, например, начало седьмого сонета (октава) можно рассматривать как воспроизведение картины Страшного Суда, а конец стихотворения (секстет) — как соответствующее данной сцене прошение:

С углов Земли, хотя она кругла,
Трубите, ангелы! Восстань, восстань
Из мертвых, душ неисчислимый стан!
Спешите, души, в прежние тела!
Кто утонул и кто сгорел дотла,
Кого война, суд, голод, мор, тиран
Иль страх убил... Кто Богом осиян,
Кого вовек не скроет смерти мгла!..
Пусть спят они. Мне ж горше всех рыдать
Дай, Боже, над виной моей кромешной.
Там поздно уповать на благодать...
Благоволи ж меня в сей жизни грешной
Раскаянью всечасно поучать:
Ведь кровь твоя — прощения печать!

(перевод *Д. Щедровицкого*)

В начале одиннадцатого сонета герой представляет себе, как он находился рядом с распятым Христом на Голгофе, и размышляет о своих грехах. Конец же стихотворения выражает эмоции любви и удивления. Да и сами размышления о смерти, покаянии, Страшном Суде и божественной любви, содержащиеся в первых шестнадцати сонетах, тоже весьма типичны для медитации по системе Лойолы.

Однако и тут Донн переосмыслил традицию, подчинив ее своей индивидуальности. Весь маленький цикл проникнут ощущением душевного конфликта, внутренней борьбы, страха, сомнения и боли, т. е. именно теми чувствами, от которых медитации должны были бы освободить поэта. В действительности же получилось нечто обратное. Первые шестнадцать сонетов цикла являются скорее свидетельством духовного кризиса, из которого поэт старается найти выход. Но и обращение к религии, как оказывается, не дает ему твердой точки опоры. Бога и лирического героя сонетов разделяет пропасть. Отсюда тупая боль и опустошенность (третий сонет), отсюда близкое к отчаянию чувство отверженности (второй сонет), отсюда и, казалось бы, столь неуместные, стоящие почти на грани с кощунством эротические мотивы (тринадцатый сонет).

Душевный конфликт отразился и в трех поздних сонетах Донна, написанных, по всей вероятности, уже после 1617 г. За обманчивым спокойствием и глубокой внутренней сосредоточенностью сонета на смерть жены стоит не только щемящая горечь утраты, но и неудовлетворенная жажда любви. Восемнадцатый сонет, неожиданно возвращаясь к мотивам третьей сатиры, обыгрывает теперь еще более остро ощущаемый контраст небесной церкви и ее столь далекого от идеала земного воплощения. Знаменитый же девятнадцатый сонет, развивая общее для всего цикла настроение страха и трепета, раскрывает противоречивую природу характера поэта, для которого «непостоянство постоянным стало».

Самые поздние из стихотворений поэта — это гимны. Их резко выделяют на общем фоне лирики Донна спокойствие и простота тона. Стихотворения исполнены внутренней уравновешенности. Им чужда экзальтация, и тайны жизни и смерти принимаются в них со спокойной отрешенностью. Столь долго отсутствовавшая гармония здесь наконец найдена. Парадоксальным образом, однако, эта долгожданная гармония погасила поэтический импульс Донна. В последнее десятилетие жизни он почти не писал стихов, правда, творческое начало его натуры в эти годы нашло выражение в весьма интересной с художественной точки зрения прозе, где настроения, воплощенные в гимнах, получили дальнейшее развитие.

Поэтическая манера Донна была настолько оригинальна, что читателю, обращающемуся к его стихам после чтения старших елизаветинцев, может показаться, что он попал в иной мир. Плавному, мелодично льющемуся стиху елизаветинцев Донн противопоставил нервно-драматическое начало своей лирики. Почти каждое его стихотворение представляет собой маленькую сценку с четко намеченной ситуацией и вполне определенными характерами. Герой и его возлюбленная прогуливаются в течение трех часов, но вот наступает полдень, они останавливаются, и герой начинает лекцию о философии любви («Лекция о тени»); проснувшись на рассвете, герой насмешливо приветствует «рыжего дурня»— солнце, которое разбудило его и его возлюбленную («К восходящему солнцу»); собираясь в путешествие за границу, герой прощается с возлюбленной, умоляя ее сдержать потоки слез («Прощальная речь о слезах»); обращаясь к тем, кто будет хоронить его, герой просит не трогать прядь волос, кольцом обвившую его руку («Погребение»), и т. д. Знакомясь со стихами Донна, читатель почти всякий раз становится зрителем маленького спектакля, разыгранного перед его глазами.

Драматический элемент стихотворений Донна часто обозначался сразу же, с первых строк, которые могли быть написаны в форме обращения, либо как-то иначе вводили сюжетную ситуацию. Сами же стихотворения обычно имели форму драматического монолога, новаторскую для английской поэзии рубежа XVI—XVII вв. Беседуя с возлюбленной, размышляя над той или иной ситуацией, герой «открывал себя». И хотя его «я» не совпадало с авторским (известным исключением была, пожалуй, лишь религиозная лирика), поэзия Донна носила гораздо более личностный характер, чем стихи его предшественников.

Драматическое начало определило и новые взаимоотношения автора и читателя, который как бы нечаянно становился свидетелем происходящего. Поэт никогда прямо не обращался к читателю, искусно создавая впечатление, что его нет вообще, как, например, нет зрителей для беседующих друг с другом театральных персонажей. И это способствовало особому лирическому накалу его стиха, подобного которому не было в поэзии елизаветинцев.

Ярко индивидуальной была и интонация стиха Донна, меняющаяся в зависимости от ситуации, но всегда близкая к разговорной речи. Из поэтов старшего поколения к разговорной речи обращался Сидни, который пытался воспроизвести в своем стихе язык придворных. Однако для Донна и его поколения язык придворных казался чересчур манерным. Неприемлем для автора «Песен и сонетов» был и синтез Шекспира, соединившего в своей лирике тради-

ции Сидни с мелодическим стихом Спенсера. Драматические монологи героев Донна, несмотря на всю его любовь к театру, во многом отличны и от сценической речи героев Марло, раннего Шекспира и других елизаветинских драматургов 90-х годов, писавших для открытых театров с их разношерстной публикой, которую составляли все слои населения.

Поэзия Донна имела свой особый адрес, что явственно сказалось уже в первых стихах поэта. Они были написаны для тогдашней культурной элиты, по преимуществу для молодых людей с университетским образованием. С приходом Донна в литературу характерное уже отчасти для поколения Марло и других «университетских умов» (Лили, Грина, Лоджа и др.) отличие интеллектуальных интересов учено-культурного слоя от более примитивных запросов придворных стало вполне очевидным. Поэтическая речь сатир и элегий Донна и воспроизводит характерную интонацию образованного молодого человека его круга, личности скептической и утонченной.

Во времена Сидни английский литературный язык и поэтическая традиция еще только формировались. К приходу Донна поэтическая традиция уже сложилась, и его зоркому взгляду открылись ее издержки. Не приняв возвышенный слог сонетистов и Спенсера, поэт писал стихи намеренно низким стилем. Донн не просто сближал интонацию с разговорной речью, но порой придавал ей известную резкость и даже грубоватость. Особенно это заметно в сатирах, где сам жанр, согласно канонам эпохи Ренессанса, требовал низкого стиля. Но эта резкость есть и в некоторых стихах «Песен и сонетов» (начало «С добрым утром» или «Канонизации») и даже в религиозной лирике (сонет четырнадцатый). Во многих произведениях Донна свободное, раскованное движение стиха порой вступало в противоречие с размером, за что Бен Джонсон резко критиковал его. Но тут сказалось новаторство Донна, который, стремясь воспроизвести интонацию живой речи, ввел в стихи нечто вроде речитатива. По меткому выражению одного из критиков, мелодия человеческого голоса звучала здесь как бы на фоне воображаемого аккомпанемента размера. Для достижения нужного эффекта Донн смело вводил разговорные обороты, элизию, менял ударения и использовал мало характерный для елизаветинцев enjambement, т. е. перенос слов, связанных по мысли с данной строкой, в следующую. Понять просодию Донна часто можно, лишь прочитав то или иное стихотворение вслух.

Вместе с тем Донн прекрасно владел музыкой размера, когда жанр стихотворения требовал этого. В качестве образца достаточно привести песни и близкую к ним лирику «Песен и сонетов». (Некоторые из песен Донн написал на популярные в его время мотивы,

другие были положены на музыку его современниками и часто исполнялись в XVII в.) Но и здесь концентрация мысли, своеобразие синтаксических конструкций, которые можно оценить лишь при чтении, сближают эти стихотворения с разговорной речью и выделяют их на фоне елизаветинской песенной лирики.

Свои первые стихотворения Донн написал в студенческие годы во время занятий в лондонской юридической школе Линкольнз-Инн. Обучавшиеся тут студенты уделяли большое внимание логике и риторике. Чтобы выиграть дело, будущие адвокаты должны были научиться оспаривать показания свидетелей, поворачивать ход процесса в нужное русло и убеждать присяжных в правоте (быть может, и мнимой) своего подзащитного. Первые пробы пера поэта, видимо, предназначались для его соучеников. В этих стихотворениях Донн всячески стремился ошеломить виртуозностью своих доводов и вместе с тем с улыбкой, как будто со стороны, следил за реакцией воображаемого читателя, расставляя ему разнообразные ловушки. Гибкая логика аргументов целиком подчинялась здесь поставленной в данную минуту цели, и вся прелесть веселой игры состояла в том, чтобы с легкостью доказать любое положение, каким бы вызывающе странным оно ни казалось на первый взгляд. (Вспомним дерзкую проповедь вульгарного материализма и свободы сексуальных отношений.) В дальнейшем приемы подобной веселой игры прочно вошли в поэтический арсенал Донна, и он часто пользовался ими в своих самых серьезных стихотворениях, по-прежнему поражая читателя виртуозностью доводов и головокружительными виражами мысли (сошлемся хотя бы на «Годовщины» или «Страстную пятницу 1613 г.»).

Чтобы понять такие стихотворения, требовалось немалое усилие ума. Строки Донна были в первую очередь обращены к интеллекту читателя. Отсюда их порой намеренная трудность, пресловутая темнота, за которую столь часто упрекали поэта (еще Бен Джонсон говорил, что «не будучи понят, Донн погибнет»). Но трудность как раз и входила в «умысел» поэта, стремившегося прежде всего пробудить мысль читателя. Работа же интеллекта, в свою очередь, будила и чувства. Так рождался особый сплав мысли и чувства, своеобразная интеллектуализация эмоций, ставшая затем важной чертой английской поэзии XVII в.

В отличие от поэтов старшего поколения — и прежде всего раннего Шекспира, — увлекавшихся игрой слов, любивших неологизмы и музыку звука, Донна больше интересовала мысль. Конечно, и он виртуозно владел словом, но всегда подчинял его смыслу стихотворения, стремясь выразить все свои сложные интеллек-

туальные пируэты простым разговорным языком. В этом поэт стоял ближе к позднему Шекспиру. Как и в его великих трагедиях и поздних трагикомедиях, мысль автора «Песен и сонетов» перевешивала слово. При этом, однако, поэтическая манера Донна была много проще и по-своему аскетичней шекспировской. В целом для его стихов характерны краткость и точность, умение сказать все необходимое всего в нескольких строках. Недаром Марциал был с юности одним из любимых авторов Донна.

От произведений поэтов старшего поколения стихи Донна отличало также его пристрастие к особого рода метафоре, которую в Англии того времени называли «концепт» (conceit). При употреблении метафоры обычно происходит перенос значения и один предмет уподобляется другому, в чем-то схожему с ним, как бы показывая его в новом свете и тем открывая цепь поэтических ассоциаций. Внутренняя механика концепта более сложна. Здесь тоже один предмет уподобляется другому, но предметы эти обычно весьма далеки друг от друга и на первый взгляд не имеют между собой ничего общего. Поэта в данном случае интересует не столько изображение первого предмета с помощью второго, сколько взаимоотношения между двумя несхожими предметами и те ассоциации, которые возникают при их сопоставлении. В качестве примера приведем уподобление душ любящих ножкам циркуля, скрепленным единым стержнем, сравнение врачей, склонившихся над телом больного, с картографами или сопоставление стирающейся на глобусе границы между западным и восточным полушариями с переходом от жизни к смерти и от смерти к воскресению.

Поэты-елизаветинцы изредка пользовались такими метафорами и раньше, но именно Донн сознательно сделал их важной частью своей поэтической техники. Поражая читателей неожиданностью ассоциаций, они помогали поэту выразить движение мысли, которая обыгрывала разного рода парадоксы и противопоставления. Поэтому метафоры-концепты у Донна и моментальны, как, скажем, у Гонгоры, и развернуты во времени, его сопоставления подробно раскрыты и обоснованы, наглядно демонстрируют «математическое» мышление поэта, его неумолимую логику и спокойную точность:

Как ножки циркуля, вдвойне
Мы нераздельны и едины.
Где б ни скитался я, ко мне
Ты тянешься из середины.

Кружась с моим круженьем в лад,
Склоняешься, как бы внимая,
Пока не повернет назад
К твоей прямой моя кривая.

Куда стезю ни повернуть,
Лишь ты — надежная опора
Того, кто, замыкая путь,
К истоку возвратится скоро.
(«Прощание, возбраняющее печаль»,
перевод *Г. Кружкова*)

Концепт, как и другие стилистические приемы, не был для Донна украшением, но всегда подчинялся замыслу стихотворения. Орнаментальными такие метафоры стали позже, когда они вошли в моду в творчестве некоторых последователей Донна типа Д. Кливленда.

В поэтическом мышлении Донна тонко развитая способность к анализу сочеталась с даром синтеза. Расчленяя явления, поэт умел и объединять их. Тут ему помогало его блестящее остроумие, которое он, предвосхищая более поздние теории Грасиана, понимал как особого рода интеллектуальную деятельность, особое качество ума (wit) и в конечном счете особую разновидность духовного творчества, куда смех, комическое начало входили лишь как один из компонентов. Остроумие давало Донну возможность подняться не только над людской глупостью и пороками, но и над хаосом окружающего мира. Благодаря искусству остроумия поэт, оставаясь частью этого падшего, раздробленного мира, в то же время глядел на него как бы со стороны и скептически его оценивал. Хаос мира стимулировал иронию Донна и двигал его мысль.

Умение столкнуть противоположности и найти точку их соприкосновения, понять сложную, состоящую из разнородных элементов природу явления и одновременно увидеть скрепляющее эти элементы единство — важнейшая черта творчества Донна. Она во многом объясняет бросающиеся в глаза противоречия его поэзии. Некоторые из них уже были названы: обыгрывание взаимоисключающих взглядов на природу любви или создание примерно в одно время гедонистических элегий в духе Овидия и эпистолярного диптиха «Шторм» и «Штиль» с его изображением хрупкости человека перед лицом стихий. В более поздний период творчества Донн создает горько-циничную «Алхимию любви» и религиозную лирику. Используя для создания священных сонетов медитации по системе И. Лойолы, поэт одновременно работал и над сатирическим памфлетом в

прозе «Игнатий и его конклав» (1611). Памфлет был направлен против иезуитов и изображал Лойолу в карикатурном виде, сидящим рядом с Люцифером в центре преисподней. И в эти годы хаос мира давал пищу для скептического ума поэта, стимулировал его воображение, а разнообразные интеллектуальные концепции по-прежнему превращались в поэтические образы, искусно обыгранные Донном.

Хотя Донн всячески отталкивался от елизаветинцев, без них его поэзия была бы невозможна. Они сформировали традицию, в которой он был воспитан, и дали ему главный импульс для поисков нового. Экспериментируя, он всегда оглядывался на своих старших современников. Однако новаторство Донна было столь радикальным, что его творчество уже не умещается в рамки Ренессанса. В ранней и зрелой поэзии Донн самым тесным образом связан с маньеризмом, стилем искусства и литературы, возникшим в период кризиса Возрождения. Как ни один другой поэт эпохи, Донн выразил типичное для маньеризма дисгармоническое ощущение непрочности мира, воплотил присущую этому стилю рефлексию, характерные для него контрасты спиритуализма и чувственности. Поздняя же поэзия поэта, и прежде всего гимны с их спокойствием и более гармоническим мироощущением, связана с барочной поэтикой, которая уравновесила контрасты маньеризма и в противовес ренессансному антропоцентризму создала новый синтез, по-своему определив место человека в необъятных просторах Вселенной. Именно барочные тенденции стали главными в творчестве поэтов следующего за Донном поколения.

ДЖОН МИЛТОН (1608—1674)

Джон Милтон, бесспорно, является одним из самых крупных поэтов в истории английской литературы. Недаром же его соотечественники уже вскоре после смерти поэта поставили его на второе место после Шекспира. Влияние Милтона на английскую поэзию XVIII и XIX вв. было огромным. И хотя в XX в. поэта не раз критиковали за некоторые его идеи и даже за манеру стиха, он и сейчас прочно стоит на поэтическом олимпе, привлекая к себе все новые поколения читателей.

Будущий поэт получил прекрасное образование в духе христианского гуманизма Ренессанса и XVII в. Еще в школе он свободно владел латинским и греческим языками, а позднее и древнееврейским. Великолепно знал он и современные европейские язы-

ки — итальянский и французский. По его собственным воспоминаниям, он с двенадцатилетнего возраста редко ложился спать раньше полуночи, отдавая все свои силы чтению и делая это не только по необходимости, но и ради удовольствия. Уже в 15 лет он попробовал свои силы и в поэзии, написав пока еще малооригинальное рифмованное переложение нескольких псалмов и тем отдав дань протестантской традиции, восходящей в Англии к началу XVI в.

После лондонской школы Милтон продолжил свое образование в Кембридже (1625—1632). Ему мало понравилась схоластическая философия, которую преподавали в университете, и он увлекся идеями платонизма, которые на манер Ренессанса пытался сочетать с христианской доктриной. Так еще в ранней юности начался длительный и упорный поиск собственного пути и в философии, и в религии, и в искусстве.

Свои первые стихи Милтон писал в основном по латыни (лишь одна треть его ранней лирики написана по-английски), опираясь на богатую традицию не только античности, но и Возрождения. Эти латинские стихи, часть из которых, очевидно, представляла собой нечто вроде школьных упражнений, наглядно демонстрируют быстро растущее мастерство поэта. Интересны они и тем, что в них Милтон сразу же занял резко антикатолическую позицию (эпиграммы «На пороховой заговор») и в гораздо большей мере, чем в английских стихах, затронул личные чувства. (Во всяком случае любовной лирики на родном языке поэт никогда не писал.)

Однако постепенно увлечение Овидием и другими римскими мастерами слова сменилось интересом к Данте, Петрарке и Эдмунду Спенсеру. Милтон очень рано осознал свое призвание поэта и понял, что писать он должен на языке Чосера и Шекспира. Его первое дошедшее до нас английское стихотворение «На смерть прекрасного ребенка, умершего от кашля» (1628) еще во многом подражательно. Милтон следует здесь традиции мелодического стиха Спенсера, а оригинальные интонации звучат лишь изредка. Кроме того, юный поэт пока еще не сумел художественно убедительно сплавить античные и христианские элементы эпитафии.

Но зато в следующем стихотворении — оде «На Рождество Христово» (1629) Милтон одержал свою первую творческую победу. В оду вошло написанное чосеровской королевской строфой введение и виртуозно отделанный гимн, состоящий из придуманных автором восьмистрочных строф со строками разной длины (трехстопные, четырехстопные, пятистопные и заключительный александриец) с весьма сложной рифмовкой (aa3, b5, cc3, d4, d6)[1]. Тема

[1] Буквы в этой схеме означают рифмы, цифры — количество стоп.

оды — не столько ставшая уже привычной в подобных стихотворениях трогательная история рождения младенца Христа, сколько размышления автора о смысле Его воплощения. Вся пораженная первородным грехом природа ждет прихода Спасителя, Его рождению сопутствует неожиданно наступивший мир и покой, но само это рождение предвосхищает и день Страшного Суда, за которым последует вечное блаженство праведников. Развивающая традицию мелодического стиха Спенсера, ода искусно обыгрывает контрастные образы света и тьмы, музыки (гармонического порядка) и грубого шума (хаоса). Во всей оде уже видна рука будущего мастера. Написанное поэтом, которому только исполнился двадцать один год, стихотворение поражает цельностью общей панорамы и точной продуманностью каждой детали (в дальнейшем это станет характерной чертой всей поэзии Милтона). В отличие от недавней эпитафии античная традиция теперь уже органично сочетается с христианской. Аллюзия в XIV строфе оды на возвестившую возврат золотого века четвертую эклогу Вергилия, где, как считали в Средние века, было предсказано рождение Христа, получает закономерное развитие в следующей строфе с ее ссылкой на 84-й псалом с его не менее знаменательными строками о том, что «милость и истина сретятся, правда и мир облобызаются» (11), в которых, согласно общепринятому христианскому толкованию, названы добродетели, явленные Христом. В целом же стихотворение — лучшее из написанного ранним Милтоном в спенсеровской традиции. Это блестящий эксперимент в духе барочной эстетики, проба пера, которая отлично удалась юному поэту.

Ища свой путь, Милтон испытал силы в традиции Донна и метафизиков. Под их влиянием он начал писать «Страсти» (1630?), но не закончил стихотворение, признав, что тема страстей Христовых была ему пока еще не под силу. (Впрочем, и позже он также избегал ее.) Кроме того, манера метафизиков в общем-то мало соответствовала своеобразию его таланта. Тем не менее он обратился к ней еще раз, написав еще одно стихотворение, знаменитую эпитафию Шекспиру, которую включили во второе фолио драматурга (1630). Милтон, как и Бен Джонсон, признавая величие Шекспира, видел в нем чудо природы, гения, писавшего спонтанно, по вдохновению и не заботившегося об отделке своих произведений. (Такой взгляд был характерен для большинства критиков XVII—XVIII вв.). Все стихотворение проникнуто неподдельной любовью к автору «Гамлета» и «Лира». Недаром же Милтон называет его «мой Шекспир». В ранней лирике поэта много аллюзий из Шекспира, а в дальнейшем в зрелом творчестве Милтона, «Потерянном рае» и

«Самсоне-Борце», связь с Шекспиром станет еще более прочной и глубокой.

Юный Милтон экспериментировал и с третьей поэтической традицией эпохи, сочиняя стихи в духе Бена Джонсона, чья эстетика была ему ближе, чем поиски метафизиков. Так, в стиле Джонсона он сочинил эпитафию на смерть маркизы Уинчестерской (1631). Но особенно ярко джонсоновское сочетание классической строгости и утонченной манеры речи, сжатость и выразительность слога, грациозная изысканность формы, а также интерес к теории «юморов», позволяющий выделить доминирующую черту характера, проявили себя в диптихе Милтона с итальянским названием — «L'Allegro» («Веселый») и «Il Penseroso» («Задумчивый»), который поэт, как полагает большинство исследователей, написал еще в Кембридже.

Стихотворения, вошедшие в диптих, образуют единое художественное целое, где обе части объединены по принципу эстетики барочных контрастов. Милтон противопоставляет два настроения лирического героя — веселье, далекое, впрочем, от бездумного легкомыслия, и светлую меланхолию, мало похожую на гамлетические сомнения. Спутники веселой Ефросины, одной из трех граций, — «игры, плутни, пыл, задор,/Непринужденный разговор» (пер. *Ю. Корнеева*). Меланхолию же сопровождают «терпенье,/Раздумье, самоотреченье». В первом стихотворении действие разворачивается в дневные часы, от раннего утра до заката солнца, во втором — в основном вечером и ночью. День веселого героя, начавшись с песни жаворонка, проходит на фоне своеобразной пасторальной георгики, а к вечеру мысли молодого человека обращаются к рыцарским турнирам, поэзии и музыке. Задумчивый же герой слышит песни соловья и отдаленный звон колокола, возвещающего вечерню, а его комнату в башне, где он предается уединенным штудиям, освещает свет лампы. Оба героя увлечены чтением. Но если веселый читает рыцарские романы, а также комедии Бена Джонсона и поздние драмы Шекспира, то задумчивый предпочитает Платона, Гермеса Трисмегиста, Софокла, Эсхила и Еврипида, а также Чосера, Тассо и Эдмунда Спенсера. Второе стихотворение кончается там, где началось первое — на рассвете.

Основанные на контрастном параллелизме, оба стихотворения дополняют друг друга, но второе на несколько строк длиннее. Очевидно, автор все же предпочитает задумчивость, внутреннюю сосредоточенность. Однако она важна для него не сама по себе, но как более высокая ступень по сравнению с веселыми забавами

жизни; созерцание же, в свою очередь, на неоплатонический манер должно повести героя вверх, от уединенного размышления к познанию Бога.

Милтон очень точно продумал каждую деталь, обыграв все контрасты, но этот авторский «расчет» совсем незаметен. Стих диптиха льется совершенно непринужденно, вызывая восхищение легкостью и музыкальностью. Здесь поэт впервые проявил себя сложившимся художником, овладевшим секретами мастерства. Более поздняя поэзия Милтона сложнее и глубже, но никогда более он не писал так легко и свободно.

Получив ученую степень в Кембридже (1632), Милтон решил продолжить образование самостоятельно (дома в Лондоне и в Хортоне, отцовском поместье неподалеку от столицы) и глубже изучить историю, философию и литературу. Деловая карьера никогда не интересовала его, да и от желания принять духовный сан, о чем он помышлял в университете, поэт постепенно отказался. В период уже начавшегося предреволюционного брожения англиканская церковь все больше отталкивала его, и его симпатии начали склоняться к пуританству. Большую часть времени в 30-е годы Милтон уделял занятиям, постепенно становясь одним из самых образованных людей своей эпохи, чью эрудицию признали и за границей — в Италии и Франции, куда поэт отправился, чтобы завершить учение (1638—1639). Главной же его целью было подготовить себя к служению эпического поэта.

Эта подготовка отнимала у Милтона почти все силы, и писал он в это десятилетие довольно мало. Такая медлительность временами беспокоила поэта и его близких. Милтон попытался объяснить свое поведение в латинском послании «К отцу» (1632, но, возможно, и позже, вплоть до 1638), изложив там свои мысли о высоком предназначении поэта:

> Не презирай же творений певца, вдохновенных вещаний,
> Ибо они, как ничто, являют души человечьей
> Вышний эфирный исток, семена небесного сева,
> И Прометеевых искр хранят священное пламя.
>
> (перевод *М. Гаспарова*)

Даже если принять во внимание полушутливый тон эпистолы, эти и подобные им строки говорят сами за себя.

И тем не менее сомнения все же не оставляли Милтона. Он поведал о них в сонете «На достижении мною двадцати трех лет»:

Как быстро Время, ловкий юнокрад,
На крыльях двадцать три уносит года!
Но мчатся дни — а все скудна природа
Весны моей, что медлит невпопад.
И — внешне юн — себя на мрачный лад
Настраиваю — не к лицу ль невзгода,
Коль внутренняя зрелость и порода
Не так в чести, как мужественный взгляд?
Но — больше, меньше ль мужества, но — скор
Иль робок шаг мой к зрелости, измерен
Он в соответствии с судьбою строго,
Высокой или нет, но я уверен,
Что Провиденье с Временем сей спор
Решат: урок мой пред очами Бога.
(перевод *А. Прокопьева*)

Ранее Милтон написал несколько любовных сонетов на итальянском языке в подражание Петрарке. Но здесь юный поэт, возможно, оттолкнувшись от опыта Донна, трансформировал традицию. Он решительно отказался от любовной тематики, наполнив стихотворение малопривычными для жанра личностными размышлениями. Легко увидеть здесь типичное для пуританства погружение в себя, дотошный самоанализ в сочетании с твердой верой в свое призвание, в тот особый путь, которым Бог ведет верных. Не нужно, однако, забывать, что призвание это поэтическое и потому с точки зрения радикально настроенных пуритан — греховное. Еще в XVI в. Филип Сидни защищал поэзию от подобных нападок пуритан, и Милтон в данном сонете, очевидно, продолжил эту традицию умеренного крыла английских протестантов.

Те немногие произведения, которые Милтон сочинил в 30-е годы, написаны в основном «на случай» или по заказу. Но это вовсе не значит, что они легковесны или малоинтересны. И в них тоже поэт поднимал волновавшие его вопросы и делал это, как всегда, серьезно, с полной отдачей. Таковы, например, написанные твердой рукой еще юного мастера стихотворения «К времени» и «К высокой музыке», где Милтон, глядя на бег часовых стрелок или слушая музыку, размышляет о парадоксе тленного и вечного, сиюминутного и бесконечного. Поэт осмысляет этот парадокс в духе христианского вероучения, совмещая его догматы (особенно во втором стихотворении) с неоплатоническими идеями о музыке сфер.

По заказу в эти годы Милтон сочиняет две пьесы-маски «Аркадийцы» (1632?) и «Комос» (1634). Подобные пьесы были тогда очень популярны. Они предназначались не для профессиональной

сцены, но были рассчитаны на любительскую постановку при королевском дворе или во владениях какого-либо вельможи. Увлекались ими и студенты. Для масок шили роскошные костюмы и сооружали замысловатые декорации, а также писали музыку и ставили танцы. Почти всегда эти пьесы заказывали по какому-либо особому поводу (визит короля, свадьба, день рождения и т. д.). И главным в таких постановках был не столько поэт, хотя Бен Джонсон, например, сочинял для них прекрасные стихи, сколько режиссер, соединявший воедино все элементы театрального действа.

«Аркадийцы», по словам самого поэта, были частью представления, данного в честь вдовствующей графини Дерби и исполненного «благородными членами ее семьи, которые появлялись на сцене в пастушеском одеянии». В текст пьесы вошли три очаровательные песни-комплимента, а в главном монологе гения леса Милтон, опираясь на пасторальную традицию, вернулся к уже знакомой теме музыки сфер, которая, воплощая небесную гармонию, поддерживает порядок и на земле.

Особенно интересна вторая маска — «Комос», написанная в честь трехлетней годовщины назначения графа Джона Бриджуотера генерал-губернатором Уэльса и поставленная в замке Ладлоу. (Дети графа исполняли здесь главные роли, Духа-хранителя играл известный композитор Джон Лоуз, покровительствовавший поэту, а на роль Комоса скорее всего пригласили актера-профессионала.) Сюжет «Комоса» довольно прост, как и положено в жанре маски. Молодая героиня (ее зовут просто Леди) вместе с двумя младшими братьями отправляется в замок отца. Путь юных героев лежит сквозь лесную чащу, где царствует злой волшебник Комос, сын Вакха и Цирцеи. Дети сбиваются с пути, и братья на время оставляют героиню. Воспользовавшись этим, Комос обманом завлекает ее в свои владения, уговаривает отведать волшебный напиток и предаться радостям плоти, но Леди стойко отвергает его домогательства. В конце концов братья с помощью Духа-хранителя проникают в покои Комоса и прогоняют его, а нимфа Сабрина освобождает Леди из заколдованного кресла, куда ее поместил злой волшебник. Согласно законам жанра, добродетель побеждает порок, и действие благополучно завершается песнями и танцами.

Но, следуя традиции, Милтон в то же время и отступает от нее. Мысли поэта явно тесно в узких рамках жанра. Серьезность поднятых проблем, их религиозное осмысление плохо согласуются с привычной для маски развлекательностью, но именно эти черты вписывают пьесу в общий контекст творчества ее автора.

Комос и Леди исповедуют два противоположных взгляда на жизнь, две крайние философские позиции. Злой волшебник разделяет воззрения гедонистов, искавших чувственных радостей и призывавших ловить мгновение. Пытаясь соблазнить героиню, он говорит:

Краса — монета звонкая природы,
И не беречь ее, а в оборот
Пускать должны мы, чтоб она дарила
Нам радости взаимные, которых
Не вкусишь в одиночку. Увядают
Упущенные годы, словно розы,
Не срезанные вовремя. Краса —
Венец творенья, и ее призванье —
Блистать на празднествах и во дворцах,
Где знают цену ей.
(перевод *Ю. Корнеева*)

Прославление чувственных радостей было хорошо знакомо Милтону как по античной литературе, так и по литературе Ренессанса. Эта же тема стала главной и в творчестве современных поэтов-кавалеров, с которыми автор «Комоса» совершенно явно полемизировал, сочиняя свою пьесу-маску.

Доводы Комоса звучат страстно и по-своему убедительно, но они не трогают героиню. Леди исповедует доктрину целомудрия, понимаемую Милтоном как героическая доблесть, которая вовсе не сводится к воздержанию, но воплощает собой особый образец совершенства, платонический идеал блага, осмысленный на христианский манер:

Клевещешь на природу ты, твердя,
Что цель ее щедрот — нам дать возможность
Излишествовать. Нет, она дарует,
Питательница наша, их с условьем
Не нарушать ее святых законов
И строгую умеренность блюсти...
Но не довольно ль слов? Тому, кто смел
С кощунственным презрением глумиться
Над Чистотой, как солнце лучезарной,
Могла б сказать я много. Но зачем?
Ни слухом, ни умом ты не воспримешь
Тех сокровенных и высоких истин,
В которые не вникнув, невозможно
Значенье целомудрия постичь.
(перевод *Ю. Корнеева*)

Так в творчестве Милтона возникает тема искушения, тема осмысленного в религиозном духе нравственного выбора между добром и злом, рядящимся в одежды добра, которая потом снова встанет перед героями поздних произведений поэта (и перед Евой, и перед Христом, и перед Самсоном) и получит там более глубокое и художественно убедительное воплощение. Что же касается самого носителя зла — Комоса, то его образ — это первый набросок грандиозного характера Сатаны из «Потерянного рая».

Без сомнения, самым совершенным произведением молодого Милтона стала его траурная элегия «Люсидас» («Ликид»), написанная в 1637 г. на смерть Эдварда Кинга, одного из соучеников поэта по Кембриджу. Корабль, на котором плыл Кинг, затонул неподалеку от Англии в Ирландском море. Кинг был моложе Милтона, но они, безусловно, знали друг друга, хотя, может быть, и не очень близко. Тем не менее многое объединяло их. Оба писали стихи; оба в студенческие годы собирались принять духовный сан, и Кинг, в отличие от Милтона, остался верен этой идее. Кроме того, Милтон тоже в ближайшее время собирался отправиться в путешествие по морю. В смерти своего бывшего соученика поэт, окончательно перешедший в эти годы на позиции пуританства, скорее всего, увидел не досадную случайность (корабль натолкнулся на скалы), но особое действие промысла Божия и задумался и о своей собственной участи. Кто знает, вдруг и его, Милтона, Бог тоже вскоре призовет к Себе, не дав возможности раскрыть свои таланты.

Однако все личное скрыто в поэме благодаря условностям жанра пасторальной элегии. Сочиняя ее, Милтон откровенно обыгрывал богатую традицию, как античную, так и ренессансную (Феокрит, Бион, Мосх, Вергилий и, конечно же, Эдмунд Спенсер). Но взятое у предшественников (скорбь по умершему пастуху, траур природы, погребальное шествие и т. д.) поэт переосмыслил на свой лад, создав совершенно оригинальное произведение, которое стало лучшей английской траурной элегией. Стихотворения, написанные позже в этом жанре даже такими крупными мастерами, как Шелли или Мэтью Арнолд, явно проигрывают рядом с «Люсидасом».

Блестяще отделанная в каждой мелкой детали, элегия Милтона совершенно необычна по форме. Она состоит из 11 строф, разнящихся по длине — от 10 до 31 строки. Некоторые строки рифмуются, но вне жесткой закономерности, другие не имеют рифм. Размер — пятистопный ямб, хотя 14 строк написаны трехстопным ямбом. Интересно, что эти строки рифмуются не друг с другом, но со строками с пятистопным ямбом. Эпилог же по контрасту со всем

предыдущим текстом неожиданно возвращает читателя к более привычной форме римской октавы. В целом, поэма состоит из пролога, трех частей, каждая из которых имеет свою длину, и эпилога. Изучив текст «Люсидаса», ученые пришли к выводу, что, сочиняя элегию, Милтон скорее всего отталкивался от модели итальянской канцоны, описанной Данте в трактате «О народной речи» и знакомой поэту по произведениям Тассо («Аминта») и Гварини («Верный пастух»). Если это так, то и эту традицию Милтон повернул в нужном ему русле, создав произведение, где намеренная условность сочеталась со свободой формы.

В прологе поэт заявляет тему элегии:

Мертв Люсидас. До срока мир лишился
Того, кому нет равных меж людей.
Как не запеть о нем, коль песнопеньям
Меж нами каждый у него учился?
Так пусть к нему, кто на гребне зыбей
Качается теперь в гробнице влажной,
Доносит ветер горький плач друзей!
(здесь и далее перевод *Ю. Корнеева*)

Согласно пасторальной традиции, и герой (Кинг), и автор (Милтон) предстают в элегии в условных образах пастухов. Первая часть начинается с ностальгических нот: автор обращается мыслью к счастливым дням прошлого, которые оба юных пастуха проводили вместе, деля труд и забавы. Но «ты, пастух, ушел», и природа скорбит по ушедшему. Как боги могли допустить эту смерть? Автор, упрекнув было нимф, вспоминает, что даже муза Каллиопа не сумела спасти своего сына, величайшего из поэтов — Орфея, которого пьяные вакханки разорвали на части. Так в чем же тогда смысл жизни? Нужен ли был тот упорный труд, которому предавались юные пастухи, рассчитывая прославиться как поэты, если «слепая фурия» в тот миг, когда «цель уже видна» оборвала «нить краткой жизни»? В ответ на эти вопросы, напоминающие горькие сетования Иова, Феб с неба отвечает автору, что истинная слава не живет на бренной земле:

Увенчивает ею не молва,
А лишь один владыка естества,
Всезрящий и всевидящий Юпитер.
Лишь в горных сферах, где вершит он суд,
Награды или кары смертных ждут.

Так столь важная для Милтона христианская проблематика вторгается в условно-античные декорации элегии. Ведь в древности у Юпитера вовсе не было функций судьи, выносящего окончательный приговор «в горных сферах». Первые читатели элегии хорошо знали, что это прерогатива иудеохристианского Бога, который лишь надел здесь античные одежды.

Во второй части элегии религиозная проблематика выступает на передний план. По-английски слово «shepherd» означает как «пастух», так и «пастырь». Обыгрывая это, Милтон вспоминает Кинга теперь уже как не успевшего состояться «доброго пастыря». Добрые пастыри так нужны сейчас в Англии:

Как жаль, что добрый пастырь умирает,
Но здравствует и процветает тот,
Кто не о стаде — о себе радеет...

Поэт не скрывает своих радикально-пуританских пристрастий. Присоединившийся к погребальному шествию апостол Петр «с двумя ключами», открывающими и закрывающими вход на небо, выступает с грозными обличениями англиканского духовенства, этих волков, рядящихся в овечьи шкуры, и предсказывает грядущую в скором времени кару.

В духе пасторальной традиции третья часть начинается с перечня цветов, которые «нальют слезами чашечки свои». Тело пастуха погребено в морской пучине, и холодные волны носят его прах. Смерть, казалось бы, празднует свою победу, а человек бессилен перед лицом безжалостной природы. Однако это не так:

Но, пастухи, смахните слезы с глаз.
Довольно плакать, ибо друг наш милый
Жив, хоть и скрылся под водой от нас.

Языческие и христианские мотивы неразрывно сливаются в этих строках. Ничто в природе не умирает, но все возрождается и обновляется, подобно солнцу, спрятавшемуся на ночь и снова встающему утром. Так и душа умершего, обретя новую жизнь, возносится на небо:

Уйдя на дно, наш друг вознесся разом
По милости Творца земли и вод
К нездешним рекам и нездешним кущам,
Где хор святых угодников поет
Хвалу перед Престолом присносущим.

Жизнь победила смерть. В этом финальном видении потустороннего блаженства смерть осмысляется как новое рождение, а человек и враждебные ему природные стихии примиряются. Люсидас, найдя утешение в раю, вместе с тем стал покровителем плавающих по морю, добрым духом, через которого людям даруется Божья помощь и благодать.

В эпилоге, содержащем традиционное для канцоны обращение автора к своему произведению, поэт переходит от первого лица к третьему. После трагической гибели юного пастуха природа вновь обрела свою благую сущность, и автор может теперь вернуться к привычной жизни, оставив сомнения и найдя надежду: «С утра ему опять в луга и лес».

Так Милтон, как бы взглянув на элегию со стороны, разрешает сложное, симфоническое сплетение мотивов смерти и жизни, бренного и вечного, природы и Бога, поэзии и священства.

В свое время известный английский шекспировед Тилиард высказал мнение о том, что «Люсидас» на самом деле написан не столько о Кинге (его смерть — лишь повод для сочинения элегии), сколько о самом поэте, который пытается найти ответ на вечные вопросы о смысле жизни. Если это так, то эпилог элегии, возвращающий читателя после свободного полета стиха к жесткой основе римской октавы как бы символизирует возврат Милтона после всех его сомнений к уже твердо избранному им жизненному пути, к своему поэтическому призванию. Хотя Кинг, юный поэт, умер, поэзия вечна, и ради нее стоит жить и трудиться. Напомним, что римской октавой были написаны эпические поэмы Тассо и Ариосто, и обращение Милтона к ней в финале элегии как бы знаменует собой завершение поиска молодого поэта, его отход от пасторального и обращение к эпической традиции, в которой были созданы его поздние произведения. Именно таким путем — от пасторали к эпопее после Вергилия в Англии уже прошел Эдмунд Спенсер.

Однако этот путь не был прямым и легким. К работе над эпопеей Милтон всерьез приступил лишь много лет спустя. Пока же грозные события близящейся английской революции и гражданской войны почти целиком поглотили поэта. Вернувшись из поездки в Италию, Милтон вскоре включился в яростную полемику, которая закипела тогда в Англии. Отныне не поэзия, но проза надолго стала главным занятием его жизни. Его первый трактат «О реформации, касательно церковной дисциплины в Англии, и причинах, которые до настоящего времени служили ей помехой» (1641), как и несколько других, вышедших вскоре после него, посвящены делу борьбы с господствовавшей в стране англиканской церковью. В них

поэт развивал мысли, уже высказанные в «Люсидасе» в обличении апостола Петра. Как и все пуритане, Милтон считал, что реформация еще не завершена, что церковь еще не до конца очищена от католического идолопоклонства и что главным препятствием такому очищению служит англиканская церковная иерархия, которую нужно упразднить, предоставив человеку возможность личного общения с Богом в душе, а не через посредство церковных ритуалов. Милтон в этих памфлетах стоит пока еще на достаточно умеренной позиции пресвитериан, которые не отрицали королевской власти, но считали, что во главе церковной общины должен стоять не епископ, а избранный народом пресвитер. Только так церковь можно вернуть к первоначальной чистоте апостольского века. Трактат «О реформации...» кончается молитвой о спасении Англии и о грядущем вскоре втором пришествии Христа, которое уничтожит всякую тиранию и принесет с собой мир и блаженство праведников.

В 1642 г. в Англии началась гражданская война, разделившая страну на два враждебных лагеря — сторонников короля и сторонников восставшего против него парламента. Милтон, разумеется, поддержал восставших. В этом же году поэт неожиданно для всех окружающих женился на юной Мэри Поуэл, девушке из роялистски настроенной семьи. Этот выбор, как быстро выяснилось, оказался неудачным. Вскоре после свадьбы жена Милтона уехала от него к родителям. Супруги воссоединились лишь три года спустя, во многом, очевидно, под давлением обстоятельств — события гражданской войны лишили Поуэлов средств к существованию. Во время разлуки поэт скорее всего понял, что его женитьба была ошибкой, поскольку отношения между ним и его женой на деле оказались очень далеки от его идеала супружества. Эти события личного плана послужили поводом для размышлений о природе брака и возможности развода, которые Милтон сформулировал в нескольких памфлетах. Первым из них была «Доктрина и порядок развода» (1643), за которой последовали «Тетрахордон» (1645) и «Коластерион» (1645), где поэт, ответив на нападки, развил и уточнил свои идеи. Милтон очень высоко ставил институт брака, основанный на взаимной любви и уважении супругов, на их духовной, а не только физической близости, признавая при этом мужа главой семьи. Развод тогда допускался лишь в случае прелюбодеяния. Но жизнь без любви ничуть не лучше. Милтон считал, что если взаимного чувства и понимания между супругами нет, то продолжение такого союза является «отвратительным варварством», преступлением как против самого института брака, так и против достоинства человека и его души и даже против блага христианства. В предложенном

им реформировании церковных законов о браке Милтон видел часть великой духовной революции, которая, как ему казалось в тот момент, началась в Англии. По сути дела такие взгляды предвосхищали просветителей и их учение о естественной свободе человеческого чувства, но среди современников поэт не нашел понимания. Ведь его трактаты шли вразрез не только с католическими и англиканскими доктринами, но и с этикой пуритан, столь высоко ставившей традиционные семейные ценности. Так, против Милтона сразу же ополчились его недавние союзники пресвитериане. Это огорчило, но не охладило поэта. К тому времени он уже открыл для себя собственный путь, по которому протестантское учение об индивидуальной свободе христиан вело его как в вопросах этики, так и религии.

Самостоятельным был и трактат Милтона «О воспитании» (1644). Сочиняя его, поэт пошел против господствовавшего среди пуритан мнения о вреде традиционного классического образования как занятия языческого и бесполезного и о преимущественной пользе практических навыков. Милтон же развивал линию мысли гуманистов Ренессанса, начатую еще Эразмом Роттердамским, согласно которой классическое образование нужно было согласовать с догматами христианства. Милтон считал, что целью воспитания было исправить последствия первородного греха, научив человека знать и любить Бога и с помощью такого знания и любви обрести добродетель. Эта главная цель определяла собой и другую, не менее важную и неразрывно связанную с ней — подготовить человека к гражданскому служению на благо общества. Не отрицая значения науки, Милтон все же делал главный упор на изучение древних языков и литературы, написанной на них, знакомство с которой, наряду с изучением Библии, наилучшим образом должно было подготовить учащихся к жизни.

Самым известным трактатом Милтона стала «Ареопагитика» (1644). Поводом к его написанию послужил указ парламента (1643) о необходимости цензуры всех готовящихся к печати книг. Делясь своими мыслями, Милтон по сути дела вступил в развернувшуюся тогда в Англии дискуссию о религиозной терпимости. Трактат содержал высокую похвалу книге и ее пламенную защиту от предварительной цензуры, которую поэт считал пережитком католицизма.

По мнению Милтона, свобода обмена идеями абсолютно необходима для нравственного и интеллектуального развития человека. Люди должны пользоваться данным им Богом разумом в выборе чтения. Запреты же лишь ограничивают знание и затемняют истину, мешая поступательному движению мысли. Поэт верил в силу

истины победить любые заблуждения в ходе свободной дискуссии. Насильно никого нельзя сделать праведным и добрым. Милтон утверждал, что в мире, где добро борется со злом и познание зла тесно переплетено с познанием добра, человек обязан самостоятельно осуществлять нравственный выбор, а необходимым условием свободы является свобода допустить ошибку. И здесь Милтон тоже шел своим путем. Его рассуждения, предвосхитившие идеи просветителей и признанные сейчас классическим литературным образцом защиты гражданских свобод, оказали, однако, весьма мало влияния на его современников.

В 1646 г. в свет вышло первое издание стихотворений Милтона, куда было включено большинство из написанных им к тому времени произведений как на английском, так и на латинском языке. В течение нескольких следующих лет поэт сочинял «Историю Британии», обширный компилятивный труд, первые четыре тома которого были закончены в 1649 г. Милтон снова вернулся к «Истории Британии» в 1655 г. и написал еще два тома, доведя свой рассказ до 1066 г., т. е. до Нормандского завоевания. После этого он прекратил работу. Все шесть томов вышли в свет в 1670 г. Хотя Милтон пытался дать более или менее рационалистическое объяснение истории (в духе Макиавелли) и поставил под сомнение множество легенд, укоренившихся в сознании англичан, в том числе и легенду о короле Артуре, в целом его понимание движения событий было близко пуританско-ветхозаветному. Когда народы отклоняются от пути истинного, их неминуемо ждет кара Господня — такова судьба бриттов и саксов, ставших легкой добычей иностранных завоевателей.

В эти годы Милтон на время сблизился с индепендентами, которые тогда занимали срединное положение внутри расколовшихся пуритан, между правыми пресвитерианами и левыми сектантами типа квакеров, рантеров и др. В 1649 г. Карл I был казнен, и Милтон сразу включился в острую полемику, развернувшуюся вокруг этого события. Вскоре поэт опубликовал памфлет под названием «Обязанности королей и правителей», где он вопреки господствовавшему тогда мнению о божественной природе королевской власти утверждал, что эта власть дана правителям народом, и если король становится тираном, то народ может свергнуть и даже казнить его. Кромвель и республиканское правительство быстро оценили этот памфлет. Через месяц после его выхода Милтон занял почетный пост латинского секретаря в Государственном Совете, что по современным меркам соответствовало положению заведующего канцелярией Министерства иностранных дел. Латинский язык был

тогда международным, и в обязанности Милтона входило чтение международной корреспонденции и составление разного рода посланий иностранным государствам.

Другой негласной обязанностью Милтона было продолжение полемики с роялистами по поводу казни Карла I. В ходе этой полемики поэт опубликовал еще несколько памфлетов — «Иконоборец» (1649), «Защита английского народа» (1651) и «Вторая защита английского народа» (1654), которые получили широкий резонанс не только в Англии, но и во всей Европе.

Напряженный труд подорвал и без того слабое зрение Милтона, и в 1652 г. он окончательно ослеп. Формально сохранив пост латинского секретаря (для облегчения работы ему были даны помощники), поэт был вынужден сильно сократить нагрузку. В освободившееся время он, очевидно, начал диктовать «Потерянный рай», а также стал писать обширное теологическое сочинение «О христианском учении» (1656—1658), которое явилось плодом его длительных размышлений по вопросам веры и религии. Суждения Милтона были настолько неординарны, что он не решился опубликовать трактат при жизни. Его рукопись вышла в свет только в 1825 г. Взгляды поэта теперь уже сильно отличались от взглядов его былых союзников, не только пресвитериан, но и индепендентов. Богословская позиция Милтона, некоторыми чертами перекликавшаяся с учением левых сектантов-вольнодумцев, являлась по сути дела совершенно самостоятельной и в ряде случаев подводила его к предельной границе протестантизма, сближая с ересями (арианской, антиномианской и др.). Так, поэт не верил в догмат о троичности Бога, не верил он и в кальвинистское учение о предопределении. Милтон полагал, что душа умирает вместе с телом, чтобы вместе воскреснуть на Страшном Суде и получить воздаяние за прожитую жизнь. Поэт отрицал институт священства, считая единственным священником на земле самого Иисуса Христа. Признавая важность крещения, Милтон утверждал, что его должны принимать только взрослые, а миропомазание, исповедь, священство и брак он не считал таинствами и даже допускал возможность полигамии. Поэт думал, что все, что необходимо знать верующим, содержится в Библии, и только там. Церковь же не нужна, поскольку каждый христианин, водимый Святым Духом, обретает своего Бога, и каждый человек, будучи наделен свободной волей, сам отвечает за свои поступки перед Творцом. Парадоксальным образом подобные взгляды, казавшиеся неприемлемыми большинству современников Милтона, неожиданно нашли сторонников в наше время среди радикально настроенных протестантов.

Между тем республиканское правление, установленное в Англии после казни короля, постепенно начало колебаться. Еще в 1653 г. Оливер Кромвель разогнал парламент и провозгласил себя пожизненным лордом-протектором. Кромвель благоволил Милтону и оставил за ним пост латинского секретаря. Но в 1658 г. лорд-протектор умер, оставив власть своему сыну Ричарду, весьма слабому политику, который не знал, как удержать ее. В стране снова началось брожение, исподволь готовившее реставрацию монархии Стюартов. Милтон откликнулся на эти события новыми памфлетами — «Трактат о гражданской власти и церковных делах» (1659) и «Соображения, касающиеся наилучших способов удаления наемников из церкви» (1659), где он твердо отстаивал религиозную свободу. В 1660 г., почувствовав неотвратимо надвигающийся приход реставрации, Милтон опубликовал трактат «Скорый и легкий путь к установлению свободной республики», где в последний раз попытался защитить республиканские идеалы. Его голос не был услышан. В мае 1660 г. новый король Карл II, сын казненного Карла I, вступил на английский престол.

За истекшие двадцать лет Милтон почти не писал стихов. Исключением стали несколько поэтических переложений библейских псалмов и сонеты, в основном сочиненные на случай. Но, как и все, к чему прикасалось перо поэта, эти два десятка сонетов написаны серьезно, с полной отдачей сил. Возникшие как отклик на самые разнообразные события в жизни их автора, они сочетают личные и общественные мотивы, лирические, порой даже интимные переживания и гражданский пафос. Поняв сонет таким образом, Милтон чрезвычайно расширил его границы и придал написанным в этом жанре стихотворениям на случай статус высокой поэзии.

Милтон отказался от национальной шекспировской модели сонета (три катрена и заключительное двустишие) и предпочел итальянскую форму жанра (октава и сестина) с ее сложным равновесием частей. Многие английские предшественники поэта, в том числе Донн, использовали ее, но образцом для Милтона стали стихотворения двух итальянских мастеров, Джованни Делла Каза и Торкватто Тассо, которые научили его видеть в октаве и сестине единое синтаксическое целое, не распадающееся на привычные четверостишия и трехстишия. Причем движение мысли Милтон вслед за своим предшественником поэтом-метафизиком Джорджем Гербертом часто переносил из октавы в сестину или начинал мысль сестины в последней строке октавы. Речь поэта в сонетах звучит приподнято, обретая необычную свободу и гибкость в своем замедленном

движении и тем уже отчасти предвосхищая стихи «Потерянного рая». При всей торжественности интонация Милтона очень разнообразна и передает целый спектр эмоций — от резкости и сарказма инвективы (сонеты в защиту трактатов о разводе), пламенного негодования («На недавнюю резню в Пьемонте») до скрытой, ушедшей внутрь, но от этого не менее сильной боли («О моей усопшей жене»). По преимуществу мужские рифмы отделаны точно. В целом же у Милтона малая форма сонета обрела неожиданное величие и монументальность, которых этот жанр в Англии не знал ни до, ни после.

С приходом эпохи реставрации для Милтона начались трудные времена. Как рьяный республиканец и автор памфлетов в защиту казни короля Карла I («Первая защита» и «Иконоборец» были публично сожжены), поэт оказался в опасности. Ему пришлось скрываться и на недолгий срок он даже попал в тюрьму. Но потом благодаря заступничеству влиятельных друзей его помиловали. Отныне поэта оставили в покое, предоставив ему возможность вести частную жизнь. Полностью отойдя от политики, Милтон посвятил все оставшиеся силы поэзии. Именно теперь им были написаны три главных произведения — «Потерянный рай» (первое издание 1667, второе, доработанное в год смерти, 1674), «Возвращенный рай» (1671) и «Самсон-борец» (1671).

Сочиняя «Потерянный рай», Милтон, наконец, осуществил свою давнюю мечту — написал эпопею. Этот жанр, по мнению современников поэта, был не только самым трудным, но и самым престижным. Считалось, что каждая национальная литература должна была иметь свою собственную эпопею. Ведь она была у древних греков и римлян — Гомера и Вергилия изучали в школе. Была она и у итальянцев, чей культурный опыт служил в Западной Европе эталоном в эпоху Ренессанса. Да и в XVII в. итальянский язык пользовался всеобщим уважением прежде всего благодаря поэзии Данте, Ариосто и Тассо. В Англии в XVI в. к жанру эпопеи обратился лучший поэт английского Возрождения Эдмунд Спенсер. Однако смерть помешала ему осуществить замысел — он успел написать только половину «Королевы фей». Произведения же других, менее одаренных поэтов не удались.

Свои силы как эпический поэт Милтон попробовал еще в ранней юности, сочинив латинскую поэму «Пятое ноября» в жанре малой эпопеи. Но он вскоре осознал, что писать надо на родном языке, и стал искать подходящий сюжет. Поначалу он решил продолжить опыт Спенсера и рассказать о подвигах короля Артура, восславив старую, добрую Англию. Но спустя несколько лет поэт отка-

зался от этой идеи, очевидно, поняв во время работы над «Историей Британии», что ни короля Артура, ни рыцарей «Круглого стола» в реальности не существовало. Постепенно у Милтона начал складываться новый грандиозный замысел, который, по его собственным словам, был «еще стиху и прозе недоступным». В поисках материала поэт обратился к Библии.

В первых строках «Потерянного рая» сам Милтон так сформулировал свою задачу:

О первом преслушанье, о плоде
Запретном, пагубном, что смерть принес
И все невзгоды наши в этот мир,
Людей лишил Эдема, до поры,
Когда нас Величайший Человек
Восставил, Рай блаженный нам вернул, —
Пой, Муза горняя! Сойдя с вершин
Таинственных Синая иль Хорива,
Где был тобою пастырь вдохновлен,
Начально поучавший свой народ
Возникновенью неба и Земли
Из Хаоса; когда тебе милей
Сионский холм и Силоамский Ключ,
Глаголов Божьих область, — я зову
Тебя оттуда в помощь; песнь моя
Отважилась взлететь над Геликоном,
К возвышенным предметам устремясь,
Нетронутым ни в прозе, ни в стихах.

Но прежде ты, о Дух Святой! — ты храмам
Предпочитаешь чистые сердца, —
Наставь меня всеведеньем твоим!
Ты, словно голубь, искони парил
Над бездною, плодотворя ее,
Исполни светом тьму мою, возвысь
Все бренное во мне, дабы я смог
Решающие доводы найти
И благость Провиденья доказать,
Пути Творца пред тварью оправдав.
(книга I)
(здесь и далее перевод *А. Штейнберга*)

Из этих первых строк «Потерянного рая» сразу же становится ясно, что Милтон решил придать рассказу о «первом преслушанье» человека вселенские масштабы, как того и требовал библейский первоисточник. В гигантской перспективе истории возникновение

зла и «благость Провидения» неминуемо сопрягались вместе, тема потерянного рая обязательно предполагала и тему возвращенного рая благодаря искупительной жертве Величайшего Человека, Христа. Повествуя о грехопадении, поэт обратился и к творению мира, и к происхождению зла, и к божественному плану спасения человека, и даже к концу мира, после которого возникнет «новое небо и новая земля». Именно с точки зрения подобной гигантской перспективы истории и нужно рассматривать грандиозную битву добра и зла, которая бурлит на страницах поэмы. Поэтому и финал «Потерянного рая», как и подобает христианской эпопее, вопреки всему титанизму и трагичности этой борьбы, несмотря на «смерть и все невзгоды наши», несет с собой надежду и утешение. Только так по замыслу Милтона и можно было оправдать «пути Творца пред тварью».

Материалом, на который Милтон в первую очередь опирался, сочиняя «Потерянный рай», стали первые три главы «Книги Бытия». Исполненные глубочайшего смысла и породившие необозримое море толкований, эти главы тем не менее занимают всего несколько страниц. Эпопея же Милтона насчитывает 10 565 строк и, разумеется, выходит далеко за пределы ветхозаветного текста. Ученые много раз писали об источниках, которые поэт использовал при издании «Потерянного рая». Это и сама Библия во всем ее объеме, и ее толкования, и древнееврейские и греческие апокрифы, и античные памятники (прежде всего Гомер и Вергилий, но также Эсхил, Софокл и Еврипид), и раннехристианская богословская литература, и художественные произведения более позднего времени (Данте, Ариосто, Тассо, Спенсер, братья Флетчеры, Шекспир, Марло и некоторые другие авторы). Работая над текстом эпопеи, вводя в нее эпизоды, которых нет в Ветхом Завете, предлагая свою трактовку библейских событий, Милтон не просто опирался на всю эту огромную литературу, но коренным образом переосмыслил ее и предложил совершенно новое, оригинальное прочтение библейского сюжета.

Характерно, что в «Потерянном рае» сразу же за авторским вступлением следует рассказ о событиях, которых нет в Библии, но которые Милтон знал по апокрифам. Согласно апокрифической традиции, среди небесного воинства ангелов был один особенно любимый Богом. Возгордившись и решив сравняться с Господом, этот ангел поднял вместе со своими приспешниками восстание против Творца, но потерпел поражение и был низринут в преисподнюю и стал Сатаной, начальником всякого зла. Эпопея и открывается сценой, где Сатана, «разбитый, хоть бессмертный», приходит в

себя после разгрома своих полчищ и решает продолжить борьбу с Богом. Обращаясь к соратникам, Сатана утешает их надеждой на завоевание небес. Однако теперь он уже понял, что силы неравны, и потому открытой войне он предпочитает путь тайного коварства. Военный совет падших ангелов принимает решение о том, что Сатана должен проникнуть в новосотворенную Богом землю, чтобы увидеть первых людей, которых Бог любит больше всякой твари и которые созданы для того, чтобы их потомство со временем заняло место падших ангелов. Задача Сатаны состоит в том, чтобы соблазнить людей «употребив обман /Иль принужденье».

В том виде, в каком Сатана появляется перед читателями, он буквально приковывает к себе их внимание, и сила этого поэтического гипноза продолжает действовать на протяжении всей эпопеи. Вот как Милтон описывает его в первой книге:

Приподнял он
Над бездной голову; его глаза
Метали искры; плыло позади
Чудовищное тело, по длине
Титанам равное, иль Земнородным —
Врагам Юпитера! Как Бриарей,
Сын Посейдона, или как Тифон,
В пещере обитавший, возле Тарса,
Как великан морей — Левиафан,
Когда вблизи Норвежских берегов
Он спит, а запоздавший рулевой,
Приняв его за остров, меж чешуй
Кидает якорь, защитив ладью
От ветра, и стоит, пока заря
Не усмехнется морю поутру, —
Так Архивраг разлегся на волнах,
Прикованный к пучине.
(книга I)

Первое, что бросается в глаза, — это могучий титанический облик Архиврага и его гневный, мечущий искры взор. Однако не все здесь так просто, как может показаться на первый взгляд. С одной стороны, сравнение с титанами, врагами Юпитера, и по ассоциации с главным из них — Прометеем, укравшим огонь с неба и давшим его людям, как будто бы говорит в пользу Сатаны. Известно, что его имя до бунта было Люцифер, т. е. несущий свет, что вроде бы, подтверждает эту параллель. И тут, как не раз отмечала критика, в сознании читателей могли возникнуть сомнения. Ведь дело Прометея было правым — он хотел помочь людям. Так, мо-

жет быть, и Сатана тоже прав, и Бог наказывает его, как Юпитер наказал непокорного титана?

Но Милтон, словно предвидя подобный ход мыслей, в следующих же строках уподобляет Архиврага Левиафану, огромному и таинственному существу, о котором в «Книге Иова» сказано: «Нет на земле подобного ему: он сотворен бесстрашным; На все высокое смотрит смело; он царь над всеми сынами гордости» (41, 25—26).

Читателей, знакомых с текстом Библии — а Милтон писал именно для них, — ассоциации с «царем над всеми сынами гордости» должны были сразу же насторожить. А дальше идет ссылка на взятую из бестиариев историю о ките, которого моряки по ошибке приняли за остров, содержащая намек на обманчивость поспешных выводов, на сложность и неоднозначность образа Сатаны.

Под стать титаническому облику Сатаны и его громкие речи, которыми он старается приободрить своих предшественников:

Не все погибло: сохранен запал
Неукротимой воли, наряду
С безмерной ненавистью, жаждой мстить
И мужеством — не уступать вовек.
А это ль не победа?..
Волею судеб
Нетленны эмпирейский наш состав
И сила богоровная; пройдя
Горнило битв, не ослабели мы,
Но закалились и теперь верней
Мы вправе на победу уповать:
В грядущей схватке, хитрость применив,
Напружив силы, низложить Тирана,
Который нынче, празднуя триумф,
Ликует в Небесах самодержавно!
(книга 1)

Но и в случае с этим монологом тоже не все так просто. По мнению критиков, подобная богоборческая риторика имела иронический подтекст. Читателям XVII в. она должна была напомнить бахвальство Порока из моралите, а возможно, и речи шекспировского Фальстафа, хотя Сатана в целом, все же ближе не столько Фальстафу, сколько елизаветинским героям — макиавеллистам, типа Яго или Эдмунда, с их беспредельным коварством и абсолютной беспринципностью. Да и сам Милтон, пользуясь правом эпического поэта вмешиваться в повествование, следующим образом прокомментировал этот монолог:

Так падший Ангел, поборая скорбь,
Кичился вслух, отчаянье тая.

Интересно, что по мере развития действия подобное отрицательное отношение автора к Сатане становится все более явно выраженным и в духе барочного искусства проецируется на его внешний облик. Из поверженного титана Сатана превращается в полководца, держащего демагогические речи перед своими приспешниками в Пандемониуме, затем в тайного агента, исподтишка наблюдающего за любовными утехами Адама и Евы, потом в жабу и, наконец, в змею. Какой контраст между богоборческой риторикой в начале поэмы и шипением, вылетающим из уст Сатаны, в конце!

И тем не менее обаяние личности Архиврага было настолько сильным, что уже младший современник Милтона поэт Джон Драйден назвал Сатану истинным героем «Потерянного рая». А позднее романтики даже решительно встали на его защиту. Уильям Блейк в «Браке неба и ада» сказал: «Причина, по которой Милтон чувствовал себя скованным, когда писал об ангелах и Боге, и свободным, когда писал о дьяволах и аде, в том, что он истинный поэт и был на стороне Сатаны, не подозревая этого» (р.150). Блейка поддержал Шелли, считавший, что Сатана у Милтона в нравственном отношении превосходит Бога, а Белинский назвал всю эпопею «апофеозой восстания против авторитета».

Увидев в Боге тирана, а в Сатане бунтаря против несправедливости, романтики совершенно исказили замысел Милтона, для которого жесткая авторитарность была продуктом падшего мира и потому свойственна именно Сатане, который и повел себя как деспот, прервав военный совет в Пандемониуме, а Бог для поэта являлся носителем истинной свободы. Недаром же во «Второй защите» поэт писал: «...быть свободным абсолютно то же самое, что быть благочестивым».

Тем не менее у этой романтической «сатанинской» точки зрения нашлись сторонники и среди критиков XX в. На наш взгляд, автор «Потерянного рая», как свидетельствует и сюжет, и текст эпопеи, никогда не согласился бы с ними. Для верующего христианина Милтона при всей неортодоксальности его богословских взглядов Сатана — прежде всего носитель абсолютного зла, существо, движимое вопреки отдельным колебаниям и сомнениям, свидетельствующим о его былой славе, гордыней и ненавистью. Об этом и сам Архивраг говорит в монологе из IX книги:

Нет, не любовь,
А ненависть, не чаянье сменить
На Рай — Геенну привлекли сюда,
Но жажда разрушенья всех услад,
За вычетом услады разрушенья;
Мне в остальном — отказано.

Другое дело, что Сатана, возможно, помимо даже желания поэта, получился самым ярким и многогранным образом «Потерянного рая», персонажем, наделенным неукротимой энергией, необычайно динамичным, сочетающим привлекательность падшего ангела с таинственными иррациональными глубинами зла.

Большинство исследователей, как бы они ни трактовали Сатану, всегда признавали огромную художественную убедительность его характера. Иное дело Бог — Он нравился и нравится далеко не всем. Изображая Его, Милтон столкнулся с почти непреодолимыми трудностями. Ведь Бог был для поэта не только источником всякого блага, но и трансцендентным существом. Выражаясь словами небесного ангельского хора, Он

Царь
Всесильный, бесконечный, неизменный,
Бессмертный, вечный, сущего Творец,
Источник света, но незримый Сам...
(книга III)

Милтон не захотел последовать примеру Данте и изобразить Бога в виде символа струящегося света, но, опираясь на ветхозаветные тексты, придал Творцу антропоморфические черты. Бог у Милтона произносит длинные монологи, объясняя свои решения и поступки. Для этих монологов характерна высокая степень абстракции, простые, лишенные чувственности образы и отсутствие эмоционального накала речи. Это соответствовало замыслу автора, поскольку Бог был для него не обычным характером, но некоей аллегорической фикцией, где вечное и невыразимое передано путем конечного и доступного падшим человеческим чувствам. Поэтому и разные персонажи «Потерянного рая» видят Творца по-разному. Для Сатаны Он Бог-ревнитель, карающий непокорных, для Адама — добрый и милосердный отец, а для архангела Рафаила — источник счастья и радости.

Бог в «Потерянном рае» действует в основном через Сына, или Мессию — Христа. Мессия, а не Бог-Отец в эпопее осуществляет величественный акт творения, вызывая мир из хаоса; Мессия ведет

победоносную войну с приспешниками Сатаны, Он же судит Адама и Еву, и Он же берет на Себя роль искупительной жертвы для спасения людей. По мнению большинства исследователей, антропоморфические черты в облике Сына оказались гораздо более уместными, чем в облике Отца. В целом образ Мессии получился достаточно убедительным, исполненным благородства, внутреннего достоинства и особого духовного аристократизма, что признали даже критики, не принявшие милтоновского Бога-Отца.

Долгое время читатели, не знавшие «Христианской доктрины», воспринимали Сына как вполне традиционное изображение Второй Ипостаси Пресвятой Троицы, не улавливая некоторых антитринитарных черт Мессии, которые проглядывают в эпопее. Особенно интересен в этом отношении отрывок из монолога Бога, Который, обращаясь к ангелам, говорит:

Вы, чада света, Ангелы, Князья,
Престолы, Силы, Власти и Господства!
Вот Мой неукоснительный завет:
Сегодня Мною Тот произведен,
Кого единым Сыном Я назвал,
Помазал на священной сей горе
И рядом, одесную поместил.
Он — ваш Глава. Я клятву дал Себе,
Что все на Небесах пред ним склонят
Колена, повелителем признав.
(книга V)

Даже если признать, что слова «Сегодня Мною Тот произведен» не содержат указания на то, что Мессия был рожден (begot) уже после ангелов, но являются аллюзией на 2-й псалом («Господь сказал Мне: Ты Сын Мой; Я ныне родил Тебя»), то и тогда подобное возвеличивание Сына, Его «коронация», кажутся абсолютно неуместными в отношении Лиц Пресвятой Троицы, «единосущной и нераздельной», хотя и психологически достоверно объясняют гнев и ревность Сатаны. В основном же в структуре эпопеи Сын по сравнению с Отцом играет если не служебную, то во всяком случае подчиненную роль.

Между небом и преисподней в «Потерянном рае» существует целая система пародийных соответствий, и высокое на барочный лад находит искаженное, как в кривом зеркале, отражение в низком. Роль трех Лиц Пресвятой Троицы — Отца, Сына и Святого Духа — в преисподней исполняют Сатана, Грех и Смерть. Мистическому рождению Сына от Отца соответствует гротескно-неожи-

данное появление Греха из головы Сатаны. Богоборческие речи Архиврага в Пандемониуме контрастируют с исполненным пафоса самоотречения монологом Мессии в Небесном Совете. Мотивы поступков Сына и Архиврага полярно противоположны — Мессией движет самоотверженная любовь, а Сатаной — ненависть и желание мести. В общем Сын с Его любовью, милосердием, мудростью и готовностью к жертвенному служению служит антиподом Сатаны с его гордыней, своеволием, коварством и возведенным в абсолют эгоизмом.

Тем не менее ни Мессия, ни Сатана при всей важности их роли в сюжетной канве эпопеи не являются ее главными героями. Ведь Милтон писал о «первом преслушанье» человека, и такими героями для него, несомненно, были первые люди, Адам и Ева. Они, однако, появлялись в «Потерянном рае» далеко не сразу, только в четвертой книге, т. е. где-то ближе к середине эпопеи; первые две книги были целиком посвящены Сатане и его окружению, а действие третьей в основном разворачивалось на небе. Очевидно, такое смещение перспективы входило в намерения автора. Дело не только в том, что он, как и подобает эпическому поэту, начал свой рассказ in medias res, т. е. с середины. Нехарактерное для искусства Возрождения или классицизма, подобное смещение перспективы вполне соответствовало критериям барочной эстетики и было оправдано с художественной точки зрения. Согласно авторскому замыслу, Адам и Ева должны были стать объектом космической борьбы Добра и Зла. Изобразив сначала преисподнюю, а затем небо, Милтон наглядно показал расстановку сил перед началом этой борьбы.

В изображении Милтона райский сад, где читатели в первый раз видят Адама и Еву, предстает как некий пасторальный оазис, окруженный непроходимым зеленым валом деревьев и кустарников. Жизнь здесь течет по особым законам, властвовавшим до грехопадения. С одной стороны, она напоминает видения древнееврейских пророков о грядущем Царстве Небесном, где «волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком» (Исаия, 11,6), а с другой — античные мифы о золотом веке человечества. В раю царит вечная весна, звонко поют птицы, пышно цветут цветы, а деревья приносят обильные плоды. Здесь нет ни ядовитых растений, ни роз с шипами, ни хищных зверей. Все тут исполнено райской гармонией, и Человек как венец творения — важнейшее звено этой гармонии. Знаменательно, что Милтон описывает райское блаженство, ставшее благодаря первородному греху недоступным падшему естеству человека, глазами Сатаны, который тоже

может наблюдать его лишь со стороны, «без радости» взирая «на радостную местность». А это прием, типичный не столько для эпопеи, сколько для романа.

Увиденные завистливым оком Сатаны, Адам и Ева одарены «величием врожденным», наглядно воплощая религиозно-гуманистические идеалы Милтона.

В их лицах отражен
Божественных преславный лик Творца,
Премудрость, правда, святость, и была
Строга та святость и чиста (строга,
Но исто по-сыновнему свободна)...
(книга IV)

Адам и Ева чужды порокам и живут в полной свободе, которая во всем согласуется с волей Бога. Оба они физически прекрасны, и в «наготе своей державной» превосходят все прочие земные твари. Милтон изображает первых людей как вполне реальные земные существа и вместе с тем как полуаллегорические фигуры, олицетворяющие мужское и женское начало в человеке:

Для силы сотворен
И мысли — муж, для нежности — жена
И прелести манящей; создан муж
Для Бога только, а жена для Бога,
В своем супруге.
(книга IV)

На наш взгляд, было бы ошибкой упрекать Милтона в антифеминизме, как это делают некоторые критики. Согласно иерархии Великой Цепи Бытия, разделившей весь видимый и невидимый мир на своеобразную лестницу постепенно восходящих ступеней, на вершине которой стоял Бог, мужское начало на одну ступень выше женского. Милтон, как и Шекспир, верил в существование такой иерархии и осудил Сатану, который «возмечтал, /Поднявшись на еще одну ступень, /Стать выше всех». Однако в раю превосходство мужского над женским уравновешивалось их полной гармонией, где женское начало дополняло мужское, интеллект сочетался с чувством, сила с нежностью, и одно было невозможно без другого в идеальном союзе первых людей. Нарушение этой гармонии, подчиненность придет позже, как следствие первородного греха. Перестановка же звеньев, подчинение мужского женскому, как в куртуаз-

ной модели любви, всегда казалось поэту нарушением законов Бога и природы и открыто осуждалось им.

Для Милтона любовь Адама и Евы как бы наглядно воплощает тот идеал брака, который поэт ранее провозгласил в своих трактатах. Любовь эта вовсе не лишена плотских радостей (они у Милтона знакомы даже ангелам), но сочетает духовную близость и физическое влечение, целиком подчиняя, однако, чувство разуму. Об этом прямо сказано в знаменитой эпиталаме, гимне брачной любви из IV книги эпопеи:

Хвала тебе, о, брачная любовь,
Людского рода истинный исток,
Закон, покрытый тайной! Ты в Раю,
Где все совместно обладают всем, —
Единственная собственность. Тобой
От похоти, присущей лишь скотам
Бессмысленным, избавлен Человек.
Ты, опершись на разум, утвердила
Священную законность кровных уз,
И чистоту, и праведность родства,
И ты впервые приобщила нас
К понятиям: отец, и сын, и брат.
Тебя я даже в мыслях не сочту
Греховной и срамной, в священный Сад
Проникнуть недостойной! О, родник
Неиссякаемых услад семейных!
Твое нескверно ложе от веков
И будет впредь нескверным; посему
Угодники покоились на нем
И патриархи.

Первые люди, которым Бог дал лишь одну заповедь — не вкушать плодов с древа познания, живут в раю в состоянии блаженной невинности, не подозревая о существовании зла и коварных замыслах Сатаны. Наделенный всеведением Бог, заранее зная о грядущем искушении и падении человека, тем не менее все же посылает в рай архангела Рафаила, чтобы «утвердить Адама в повиновении, поведать ему о свободе воли и уведомить о близости Врага». Парадокс всеведения Бога и самостоятельности поступков человека принципиально важен для Милтона. Растянувшаяся на несколько книг беседа Рафаила с Адамом играет ключевую роль в общем замысле эпопеи. К моменту создания «Потерянного рая» Милтон уже давно продумал свое отрицательное отношение к строгому детерминизму кальвинистской доктрины, допускавшей спасение лишь

немногих избранных, и занял позиции, близкие более либерально настроенным арминианам. Последователи этого возникшего в Голландии религиозного движения в противовес кальвинистам учили, что ко спасению призваны все верующие, а власть Бога совместима со свободой выбора человека, чье достоинство немыслимо без свободной воли. В соответствии с подобными взглядами для находящихся в состоянии блаженной невинности Адама и Евы никакой разумный и ответственный выбор не возможен. Готовя первых людей к предстоящему испытанию, Рафаил рассказывает Адаму о мятеже непокорных ангелов, об их сражении с ангелами света и поражении Сатаны и его приспешников, о сотворении мира и человека и напоследок предупреждает о грозящей опасности. Только после беседы с Рафаилом, когда Адам располагает всем нужным ему знанием, чтобы быть счастливым в раю, он может сознательно воспользоваться свободой воли и осуществить самостоятельный выбор. И только тогда «первое преслушанье» человека и должно обрести космические масштабы, допустив на землю «смерть... и все невзгоды наши».

Используя нарративную технику, более присущую роману, чем эпопее, Милтон постепенно готовит читателя к моменту грехопадения. Намек на то, что оно возможно, хотя и не неизбежно, проскальзывает уже при первом знакомстве с Адамом и Евой. Едва появившись на свет, Ева сразу же поддается чувствам и, подобно Нарциссу, влюбляется в свое отражение в воде, а Адам уже в своем первом монологе, обращаясь к жене, говорит, что она ему дороже всего на свете (Dearer Myself than all, IV, 412), и тем самым неосознанно ставит ее выше Бога. Позже Адам жалуется архангелу Рафаилу, что красота Евы внушает ему страсть, готовую подчинить разум:

> Познанье высшее пред ней молчит
> Униженно, а мудрость, помрачась
> В беседе с ней, становится в тупик,
> Подобно глупости.
>
> (книга VIII)

Впоследствии уже ночью Ева видит посланный Сатаной сон, где она, вкусив запретный плод, возносится на небо. А наутро по настоянию Евы и вопреки желанию Адама герои расходятся в разные стороны райского сада, чтобы заняться работой поодиночке. В ал-

легорическом плане такая разлука чревата опасностями — разум расстался с чувством, и это значительно облегчает задачу Сатаны.

Конечно, у Евы есть собственный разум и своя свободная воля. Но в том-то и дело, что ее разум не может устоять перед хитросплетенной риторикой обернувшегося змеем Сатаны, и, подчинив волю чувствам, она делает роковой выбор. Ловко пользуясь лестью и коварным обманом, Враг убеждает запутавшуюся Еву нарушить запрет, отведать плод и, превзойдя «свой тварный жребий», стать равной Богу:

Зачем Его запрет? Чтоб запугать,
Унизить вас и обратить в рабов
Несведущих, в слепых, послушных слуг.
Он знает, что, когда вкусите плод,
Ваш мнимо светлый взор, на деле — темный,
Мгновенно прояснится; вы, прозрев,
Богами станете, подобно им
Познав Добро и Зло.

(книга IX)

Вкусив запретный плод, «глотая неумеренно и жадно», Ева мгновенно меняется. Цельность ее натуры исчезает и, подобно соблазнившему ее Сатане, она становится хитрой и расчетливой. Поразмыслив, не сохранить ли в тайне от супруга свой поступок, чтобы превзойти его «преимуществом познанья», она все же решает открыться Адаму, но не из настоящей любви к нему, а скорее из эгоизма, из боязни потерять его, если Бог на самом деле прав и смерть настигнет ее:

Адам со мною должен разделить
И счастье, и беду. Столь горячо
Его люблю, что рада всем смертям,
Но вместе с ним.

(книга IX)

В отличие от Евы, обманутой коварными речами Сатаны, перед Адамом, по-прежнему знающим отличие добра от зла, встает осознанный выбор — расстаться с падшей Евой, которую ждет смерть, или последовать ее примеру и тоже вкусить запретный плод. Выбор этот отчасти напоминает коллизию классицистической трагедии, где чувство противопоставлено разуму. Но если в классицистической драматургии выбор в пользу чувства мог иметь некий ореол доблести, как это, например, случилось, когда Драйден на свой лад пере-

делал шекспировского «Антония и Клеопатру», назвав пьесу «Всё за любовь», то у Милтона при всей трагичности этого эпизода такого ореола нет. Поэт ясно дает понять читателям, что свободный выбор Адама определен не духовным, но плотским чувством и что страсть победила суверенный разум. Адам, объясняя свое решение, восклицает:

Я чувствую, меня влекут
Природы узы, ты — от плоти плоть,
От кости кость моя, и наш удел
Нерасторжим — в блаженстве и в беде!
(книга IX)

Сам же поэт, комментируя случившееся, говорит:

Волей перестал
Рассудок править, и она ему
Не подчинялась. Грешную чету
Поработила похоть, несмотря
На низкую свою породу, власть
Над разумом верховным захватив.
(книга IX)

Для Милтона как верующего христианина подлинная свобода парадоксальным образом была заключена в послушании Богу и в жизни по Его законам, а без Бога свобода становилась своеволием и оборачивалась рабством греху. Вкусив запретный плод и тем противопоставив свою волю воле Бога, первые люди утратили такую свободу и познали грех. В один миг исчезло блаженство невинности, а с ним исчезла и гармония отношений с Богом и природой. Низшее победило высшее, и из идеальных полуаллегорических персонажей Адам и Ева превратились в простых смертных, которых ждет полная опасностей жизнь в хрупком и ненадежном мире. Действие эпопеи из космогонического плана переместилось в исторический.

Вслед за Библией Милтон рассматривает грехопадение как великую космическую трагедию, изменившую мир. Как высшее земное существо Адам был поставлен владыкой всей земной твари, и с его падением пала и тварь. Райская идиллия окончилась — животные стали дикими и хищными, а земля поросла волчцами и терниями. Что же касается людей, то им отныне предстояло покинуть рай и в поте лица добывать себе хлеб насущный, борясь с болезнями и ожидая смерть.

Казалось бы, Сатана одержал полную победу. Но победа эта была лишь временной и отчасти даже мнимой. Узнав о грехопадении и грядущем суде над первыми людьми, Мессия сразу же заговорил о надежде умерить «правосудье милосердьем». Да и сами первые люди вскоре осознали свою вину и почувствовали раскаяние, что стало первым шагом на пути возрождения человека. Причем инициатива на этот раз принадлежала Еве. Забыв о взаимных упреках и победив отчаяние, Адам и Ева

Пошли туда, где их Господь судил,
Униженно пред Ним простерлись ниц,
Покорно исповедали вину
И землю оросили током слез,
Окрестный воздух вздохами сердец
Унылых, сокрушенно огласив,
В знак непритворности и глубины
Смирения и скорби неизбывной.
(книга X)

Теперь Адам и Ева уже почти готовы к новой жизни вне стен райского сада. Но перед их изгнанием оттуда в ответ на покаянную молитву первых людей Бог дарует им надежду и утешение. Архангел Михаил по повелению Творца открывает Адаму судьбу его потомков вплоть до рождения Христа, а затем кратко и до конца мира.

Изложение библейской истории, где видения сменяются откровениями, занимает две последних книги эпопеи. Сочиняя их, Мильтон пошел по иному пути, чем при создании предыдущих книг. Если раньше он, как уже отмечалось, дополнял и расширял краткий библейский рассказ о творении и грехопадении, то теперь он был вынужден выбирать наиболее важные для него моменты огромного текста. Критерием такого выбора послужило разработанное отцами Церкви типологическое, или прообразовательное, прочтение Библии, согласно которому главные события Ветхого Завета предвосхищали Новый Завет, и прежде всего рождение, служение и крестную смерть Христа. (Такими прообразами Христа считались, например, Авель, Енох, Ной, Моисей и т. д.).

Но, как верно отметили исследователи, это не единственный критерий отбора материала, который используется еще и по другому принципу. В этих главах между двумя уже ранее четко наметившимися планами эпопеи, — с одной стороны, Бог, абсолютное добро и справедливость, а с другой — Сатана, зло и беззаконие, — возник и третий, промежуточный план падших людей, в душах которых идет постоянная война добра и зла, и победа бывает как на

той, так и на другой стороне. И тем не менее, как становится ясно из этих последних глав эпопеи, общее движение событий влечет человека вверх, к Богу. Проходя через горнило испытаний, человек будет расти и совершенствоваться. И однажды настанет день, когда от Девы родится Спаситель Иисус Христос, Который Своей крестной смертью искупит первородный грех и возродит человечество к новой жизни — именно так «семя жены сотрет главу змия».

Увиденная в этой перспективе, вина Адама может даже показаться «счастливой». (Ведь если бы Адам не согрешил, Христос не воплотился бы.) Во всяком случае так вину Адама осмыслил известный философ Артур Лавджой. Так ее на какой-то момент понял и сам Адам, который воскликнул:

О, Благодать, без меры и границ,
От Зла родить способная Добро
И даже Зло в Добро преобразить!
Ты чудо, большее того, что свет,
При сотворенье мира извлекло
Из мрака. Я сомненьем обуян:
Раскаиваться ль должно о грехе
Содеянном иль радоваться мне,
Что к вящему он благу приведет
И вящей славе Божьей...
(книга XII)

И все же такое мнение ошибочно, ибо оно не раскрывает замысла автора эпопеи. Вспомним, что милтоновский Бог еще задолго до начала рассказа о грядущей судьбе людей однозначно отверг подобную точку зрения, сказав, что человек был бы

Счастливей, если б знал Добро одно,
А Зла не ведал вовсе.
(книга XI)

Смысл монолога Адама в другом. Вместо добытого путем ослушания трагического знания греха и смерти, человек теперь обретает благодаря откровению свыше истинное знание, а с ним надежду и утешение. Все это позволяет человеку установить новые отношения с Богом, приняв Его волю и поняв «пути Творца». С Адамом происходит примерно то, что произошло с Иовом, который, отвергнув далекие от сути вещей интеллектуальные конструкции своих друзей в конце библейской книги открыл для себя единственно правильные отношения с Богом, основанные на лично пережитом опыте веры и любви.

Перед тем, как покинуть рай, Адам говорит:

Сколько приобрел
Я знанья, сколько мог вместить сосуд
Скудельный мой. Безумьем обуян
Я был, желая большее познать.
Отныне знаю: высшее из благ —
Повиновение, любовь и страх
Лишь Богу воздавать; ходить всегда
Как бы пред Богом; промысел Творца
Повсюду видеть; только от Него
Зависеть, милосердного ко всем
Созданиям Своим. Он Зло Добром
Одолевает, всю земную мощь —
Бессильем мнимым; кротостью простой —
Земную мудрость.

(книга XII)

Как видим, Адам, подобно Иову, тоже открыл для себя истинную веру и любовь к Богу, а с ними и надежду обрести иной «внутри себя, стократ блаженный рай», уразумев важнейший христианский парадокс о том, что свобода заключена в послушании Творцу. Теперь первые люди могут начать новую, полную испытаний жизнь. Скорбя, но с миром в душе, Адам и Ева навсегда покидают рай.

Оборотясь, они в последний раз
На свой недавний, радостный приют,
На Рай взглянули: весь восточный склон,
Объятый полыханием меча,
Струясь, клубился, а в проеме Врат
Виднелись лики грозные, страша
Оружьем огненным. Они невольно
Всплакнули — не надолго. Целый мир
Лежал пред ними, где жилье избрать
Им предстояло. Промыслом Творца
Ведомые, шагая тяжело,
Как странники, они рука в руке,
Эдем пересекая, побрели
Пустынною дорогою своей.

(книга XII)

Хотя в интонации этих заключительных строк «Потерянного рая» можно различить разные настроения, которые владеют героями — и грусть по прошедшему, и стоическое приятие настоящего, и смутное ожидание будущего, — голос автора звучит спокойно и

немного отрешенно. После стольких катаклизмов, бурь, взлетов и падений наступило затишье, долгожданный катарсис. Милтон сказал все, что хотел, поставив точку в последней строке главного труда своей жизни.

Написанный в жанре ученой христианской эпопеи, «Потерянный рай», в духе ренессансных и постренессансных поэтик, вмещает в себя и целый ряд других, более мелких жанров — оды, гимна, пасторальной эклоги, георгики, эпиталамы, жалобы, альбы и т. д. Многие из этих отрывков написаны с таким искусством, что, взятые сами по себе, они представляют собой замечательные образцы лирики XVII в., которые повлияли на дальнейшее развитие английской поэзии. В тексте эпопеи можно также выделить и отчетливо ощутимые элементы драмы — недаром же Милтон вначале стал писать трагедию «Изгнание Адама из рая» («Adam Unparadized»), откуда он заимствовал знаменитый монолог Сатаны из IV книги. Всю эпопею, особенно в первой ее редакции, состоявшей из 10 книг, легко разделить на 5 «актов», а главный ее герой Адам, как и подобает герою трагедии, в силу трагической ошибки совершает падение от счастья к горестям. Кроме того, как указали критики, в тексте «Потерянного рая» есть сцены, напоминающие фарс (объяснение Сатаны с Грехом и Смертью во II книге), бытовой драмы (ссоры и примирения героев), а также маски (картины будущего в XI и XII книгах). Помимо этого в «Потерянный рай» включены и так называемые риторические жанры — дебаты о войне и мире в Пандемониуме, диалоги (о человеческой природе между Богом и Адамом в VIII книге и о любви между Рафаилом и Адамом в той же книге), трактат по астрономии, шестоднев, или рассказ о творении мира, и т. д. Если действие эпопеи охватывает всю вселенную, то и ее текст как бы в соответствии с этим грандиозным замыслом вмещает в себя большинство известных тогда жанров и их элементов. Такое жанровое многообразие свидетельствует не только о блестящем мастерстве Милтона, который сумел органично сочетать их, вписав и подчинив главному — эпическому, но и об исподволь начавшемся кризисе самого жанра ученой эпопеи, которая после «Потерянного рая» уже не знала великих свершений, постепенно уступив место роману, часто называемому эпопеей Нового времени.

Действие «Потерянного рая» развивается по-барочному динамично, постоянно перемещаясь с одного места на другое — из преисподней на небо, с неба — в райский сад и т. д., так что сцены советов в преисподней и на небе сменяются пасторальными в Эдеме, пасторальные — батальными и т. д., а завершает все грандиозная панорама будущего в XI и XII книгах. Время же действия формаль-

но соответствует классицистическому канону — 24 часам, но на самом деле благодаря отступлениям в прошлое, аллюзиям на настоящее и экскурсам в будущее оно сочетает несколько пластов. Это прежде всего время библейское, в котором живут герои и в котором разворачивается сюжет. Но также современность, совсем недавние события английской революции, которые подспудно дают о себе знать в «Потерянном рае», — они есть и в описаниях сражений небесных воинств с полчищами Сатаны (эти сражения ведутся согласно боевому искусству XVII в. с применением артиллерии), и в пафосе лирических отступлений автора, и в его стремлении, поднявшись над схваткой, осмыслить историю. И события сегодняшнего дня, периода царствования Карла II, эпохи, казавшейся Милтону мелкой, антигероичной и ассоциировавшейся для него с личными трудностями и невзгодами. Недаром же, размышляя о ней, поэт писал:

Я не охрип,
Не онемел, хотя до черных дней,
До черных дней дожить мне довелось.
Я жертва злоречивых языков,
Во мраке прозябаю, средь угроз
Опасных, в одиночестве глухом.
(книга VII)

И, наконец, та самая панорама будущего, во многом ставшая уже прошлым, в конце эпопеи, которая отодвигает Сатану и его бунт на подобающее им второстепенное место.

«Возвышенным предметам», о которых поэт вел рассказ в «Потерянном рае», должна была соответствовать и особая форма стиха. Ища ее, Милтон отверг рифму как «изобретение варварского века» и обратился к белому стиху. Образцом для него послужили итальянские поэмы Триссино, Аламани и Тассо, равно как и пьесы Шекспира и его младших современников типа Филипа Мессинджера.

Действительно, стих «Потерянного рая» близок пятистопному ямбу английской драматургии XVI—XVII вв. Но есть здесь и важное отличие. По верному наблюдению критиков, основной метрической единицей эпопеи служит не столько стопа, сколько строка, состоящая из десяти слогов, что позволяет поэту весьма свободно обращаться с паузами и ударениями, достигая замечательной гибкости и свободы речи. И тут при всем их кардинальном отличии Милтона можно сравнить разве только с Шекспиром. Большинство строк эпопеи представляет собой законченное синтаксическое целое, хотя поэт также искусно пользуется и переносом мысли из од-

ной строки в другую, и паузами посередине строки. Но при всем этом именно строка создает тот ориентир, на который постоянно вольно или невольно реагирует ухо читателя, и в конечном счете, тот фундамент, на котором держится все грандиозное поэтическое здание эпопеи.

В свое время Теннисон сравнил музыку милтоновского стиха со звучанием органа. Применительно к «Потерянному раю» такое сравнение верно, если учесть, что орган может заменить целый оркестр. Интонация Милтона весьма разнообразна и всегда соответствует ситуации — будь то сцены в Пандемониуме, на небе, в Эдеме, лирические отступления и т. д. Голос Милтона звучит то страстно и патетично, то просветленно и грустно, то мрачно и трагично, то отрешенно и спокойно. Стиль обычно приподнят и близок больше поэтической, чем разговорной речи. Поэтическим является и синтаксис Милтона, допускающий разного рода инверсии и отступления от привычного порядка слов. Лексика эпопеи по преимуществу литературная, с достаточно большим количеством латинизмов. Латынь тогда была международным языком образованных людей, и Милтон рассчитывал, что его читатели поймут и оценят второй, латинский смысл английских слов, содержащий нужные ему аллюзии. Слов же, в которых латинское значение английского слова было главным (liquid = flowing), в эпопее очень мало.

В отличие от ранней поэзии Милтона, где явно доминировали барочные черты, в «Потерянном рае» барочные элементы совмещаются с классицистическими, но барочные явно преобладают. Как верно заметили исследователи, с классицизмом Милтона связывает поиск гармонического сочетания разума и добродетели, пафос подражания древним (Гомеру и Вергилию) и монументальность формы эпопеи. (Эта последняя черта, впрочем, также присуща и барочному искусству.) С барокко — необычайные динамизм сюжета, его ярко выраженное драматическое начало, совмещающееся с эпическим и лирическим, столкновение и противопоставление различных планов действия (преисподняя и небо, космический бой и райская идиллия), смещенная гармония композиции, возвышенный слог и пышная риторика, яркие контрасты образов (тьмы и света), упомянутая выше система пародийных соответствий, многочисленные антитезы (небесная гармония и хаос преисподней, послушание Мессии и бунт Сатаны и т. д.), неожиданные метафоры и эмблемы, аллегорические характеры (Смерть и Грех). Однако в целом эпопея Милтона, как и творчество Шекспира, взрывает привычные представления о стилях, совмещая их и в них не умещаясь.

Некий молодой квакер Томас Элвуд вспоминал, что, прочитав рукопись еще не опубликованного «Потерянного рая» в 1665 г., он вернул ее автору со словами: «Ты так много рассказал здесь о потерянном рае, но что ты можешь рассказать о рае возвращенном?» Милтон якобы ничего не ответил, задумался, а потом сменил тему разговора. Но впоследствии поэт показал Элвуду свое новое сочинение «Возвращенный рай», сказав, что молодой друг предложил ему тему, о которой он раньше не задумывался. Вряд ли это на самом деле так. Большинство критиков полагает, что Милтон скорее всего подшутил над простодушным Элвудом. Ведь тема возвращенного рая достаточно четко просматривается в последних книгах «Потерянного рая». Правда, она возникает там только как рассказ о будущих деяниях Христа-Мессии. В новой же поэме Милтон сделал этот материал основой сюжета.

Во вступлении к «Возвращенному раю» поэт ясно сформулировал тему, указав на связь своего нового произведения с предыдущим и отличие от него:

Я пел доселе, как утратил Рай
Преслушный человек, а днесь пою,
Как Рай людскому роду возвратил
Престойкий Человек, что всяк соблазн
Отверг и, Соблазнителя презрев
Лукавого, осилил и попрал,
И в пустошах воздвигся вновь Эдем.
(здесь и далее перевод *С. Александровского*)

Тема возвращенного рая традиционно ассоциируется с искупительной жертвой Христа, с Его страстями и воскресением. Несомненно зная об этом, Милтон все же обратился к другому евангельскому эпизоду, к искушению Христа в пустыне и Его первой победе над Сатаной, поскольку именно этот сюжет содержал в себе нужные для поэта параллели и контрасты с сюжетом «Потерянного рая». Первое «преслушание» человека лишило Адама и Еву рая, превратив Эдем в пустыню, а «престойкое» послушание Христа вернуло рай людям, «и в пустошах воздвигся вновь Эдем». В пустыне Сатана пытался соблазнить Христа, как он некогда соблазнил Адама и Еву. И Христос, как и первые люди, тоже должен был сделать выбор, пользуясь свободной волей, хотя в отличие от Адама и Евы, Он не поддался искушению и сумел победить Сатану. В обеих поэмах присутствует тот же самый «всесильный, бесконечный, неизменный» Бог. В обеих

поэмах действие разворачивается на земле, на небесах и в преисподней. И в обеих поэмах Милтон во вступлении просит Святого Духа ниспослать ему вдохновение.

Однако в целом «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» очень сильно отличаются друг от друга по форме, по манере письма и по характеру главных действующих лиц — Христа и Сатаны.

«Возвращенный рай» написан в ином жанре, чем «Потерянный рай». Это тоже эпопея, но так называемая краткая эпопея (brief epic), которая состоит из четырех небольших книг. Образцом для подражания Милтону теперь послужили не произведения Гомера, Вергилия или Тассо и Спенсера, но библейская «Книга Иова», основная поэтическая часть которой написана в форме диалога. Соответственно в «Возвращенном рае» нет широкого охвата действия, космических битв и идиллических сцен, контрастных планов и лирических раздумий, как в «Потерянном рае». Главный и единственный конфликт «малой эпопеи» раскрывается в основном через диалоги Сатаны и Христа, искусителя и Того, Кто сумел этого искусителя победить.

Рассказ об искушении Христа в пустыне приводят два евангелиста — Матфей и Лука, хотя порядок изложения события у них различен. Милтон опирался на Евангелие от Луки (4, 1—13), где искушение на крыше Храма в Иерусалиме является последним. Кроме того, поэт, как и в «Потерянном рае», использовал самые разнообразные источники, среди которых, помимо «Книги Иова», исследователи называют другие библейские страницы, а также «Диалоги Платона», «Георгики» Вергилия, «Королеву фей» Спенсера, поэму Джайлса Флетчера «Победа Христа на земле», равно как и многочисленные толкования Евангелий. Но, как и раньше, Милтон радикально переосмыслил источники, дав свое совершенно оригинальное прочтение новозаветного сюжета.

Действие «Возвращенного рая» начинается с крещения Иисуса Христа в водах Иорданских, когда Дух в виде голубя сошел на Христа, а звучащий с неба божественный глас назвал Его Сыном Возлюбленным. Сатана, став свидетелем крещения, решил испытать Христа, чтобы проверить, действительно ли Он Сын Божий.

Во время первого искушения Сатана, обернувшись старцем «в убогом вретище», предложил Христу, взалкавшему после сорокадневного поста, превратить камни в хлебы и накормить Себя и его. Но Иисус, быстро распознав, кто вступил с Ним в беседу, сразу же отверг предложение Сатаны как несовместимое с повелением Бога, согласно которому человек должен

Не о единем хлебе жить, но каждом
Глаголе Божьем...

(книга I)

Рассказ о втором искушении Христа, когда Сатана предложил Ему дать власть над всеми царствами вселенной и славу их, занимает гораздо больше места и делится на ряд эпизодов. Все попытки Сатаны основаны на том, что он думал, будто Христос стремится к земной власти и славе, но царство Иисуса «не от мира сего», и потому Он каждый раз рушит коварные замыслы Архиврага.

Череда искушений начинается с чувственного соблазна — пира, который Сатана открывает взору Христа:

Роскошный, пышный, царственный стол –
Обилье блюд, волшебный аромат
И вкус!..
Изысканными блюдами постав
Благоухал, и чашники округ
Застыли — всяк был юн и толь пригож,
Коль Ганимед и Иглас, а вдали
То чинно стыл, а то пускался в пляс
Прелестный рой наяд и резвых нимф,
Что изобилья воздымали рог...

(книга II)

Но Христос с легкостью побеждает этот соблазн, назвав «не ядью эту ядь, но скверным ядом».

Затем следует искушение богатством, которое Иисус также отвергает, ибо «богатство — прах» и истинно счастлив тот, кто «собой владеет, обуздав /Стремленья, страхи, страсти...» Отвергает Он и искушение славой:

Что слава, коль не суета молвы,
Не льстивая хвала народных толп?
А что народ — ужель не жвачный скот,
Не смерды, что достойному хулы
Возносят гласом велиим хвалу?

(книга III)

(Заметим, что подобное представление о народе имело мало общего с евангельскими ценностями, но было скорее присуще шекспировскому Кориолану или, может быть, самому Милтону в трудный для него период эпохи Реставрации.)

Не желая сдаваться, Сатана предлагает Христу славу освободителя родного края от римского ига, и снова безуспешно. Отказывается Иисус и от трона римских императоров, считавшихся тогда властителями мира. Все величие Рима — ничто в сравнении с величием Его будущего царства. И тогда Сатана изобретает новый изощренный соблазн, которого нет в источниках, но который придумал сам Милтон — мудрость греческой цивилизации, необходимая, чтобы управлять вселенной.

Афины! Око Греции, искусств
И красноречья матерь! Сколь умов
Там родилось, не то нашло приют
В самих Афинах иль невдалеке!
Вон роща Академи, где Платон
Преподавал науки; там пичуг
Аттических все лето льется трель,
А вон Гиметт цветистый; гулом пчел
Трудолюбивых часто он манит
Ученого к раздумью; вон Илисс
Журчащий ток стремит...
(книга IV)

В этой тираде Сатаны явно просвечивает неподдельная любовь самого автора к великим достижениям греческой мысли, изучению которой он посвятил столько лет своей жизни — к философам Платону, Аристотелю, Сократу, Зенону, перипатетикам, эпикурейцам и стоикам, к греческим поэтам Сапфо, Пиндару, Гомеру, к «строгим трагикам» Софоклу, Эсхилу и Еврипиду, учившим «нравственности мудрой». Взятые вне контекста, эти строки звучат как возвышенный панегирик классическому наследию в духе гуманизма Возрождения и XVII в.

Однако Христос отвергает и этот соблазн, ибо настоящую мудрость дарует лишь знание христианского Бога, недоступное язычникам. Только Бог — источник истинного света, просвещающего мир, язычники лишь видят этот свет как бы сквозь «тусклое стекло». Многие критики усмотрели здесь отказ Милтона от возникшей в юности и питавшей все его творчество любви к античности. Но нельзя забывать, что эпопея написана в форме дебата, и Христос вряд ли мог ответить иначе.

После этого остается лишь последнее искушение на вершине Храма в Иерусалиме, куда Сатана возносит Христа. Именно теперь Иисус, на деле доказав веру и послушание Отцу, подтверждает Свое сыновство. В ответ на предложение Сатаны броситься вниз

Рек Иисус: «Негоже искушать
Всевышнего». Изрек — и устоял
А Сатана повергся, поражен...
(книга IV)

В конце «Возвращенного рая» небесный хор поет хвалу Христу в честь Его победы, а Он Сам смиренно возвращается «под Материнский кров».

Сатана «Возвращенного рая» сильно отличается от своего предшественника из «Потерянного рая». В нем нет ни былого титанизма, ни силы, ни яркого красноречия. Он фигура гораздо более мелкая, персонаж не космического, но вполне земного масштаба, подобно фокуснику демонстрирующий разного рода земные соблазны, с самого начала сомневающийся в своей победе и страшащийся потерпеть поражение. Изменился и облик победоносного Мессии. Антитринитарные воззрения Милтона обозначились здесь особенно явно. Поэт изобразил Христа не столько как Богочеловека, сколько как идеального человека, образец смирения и послушания. В отличие от Адама и Евы нравственный выбор для такого героя всегда ясен и однозначен. Сам же Он, очевидно, напоминал первым читателям не знающего сомнений сэра Гайона из «Королевы фей», воплотившего там добродетель умеренности и воздержания, или — еще больше — стойкую героиню «Комоса», с честью и без особого труда преодолевшую все искушения.

По мере развития сюжета оба главных действующих лица переходят от незнания и сомнения к знанию и уверенности. Сатана, сомневавшийся в мессианском достоинстве Христа, в конце концов убеждается в Его богосыновстве, и, потерпев поражение, исчезает со сцены, хотя бы и «до времени». Однако и Сам Иисус у Милтона тоже сомневается или по крайней мере не до конца уверен в Своем избранничестве. У Христа в «Возвращенном рае» нет всеведения, и Он не помнит о Своей славе до воплощения. Богородица рассказывает Ему о Его чудесном рождении и призвании. На берегу Иордана Иоанн Креститель узнает Его. А затем раздается небесный глас, и Иисус понимает:

Приспел
Урочный час ... чтоб отречь
Себя от безызвестности, начать
Достойно власти, данной Мне с Небес,
Деянья и свершенья.
(книга I)

Но только на вершине Храма в Иерусалиме эта вера становится истинным знанием и полной уверенностью. Только теперь Он готов начать подвиг Своего служения.

Хотя «Возвращенный рай» написан тем же размером, что и «Потерянный рай», голос Милтона-поэта звучит теперь совсем по-другому. Здесь нет ни былой величавой поступи стиха, ни пышной риторики, ни сложной латинизированной лексики. Стиль и язык «малой эпопеи» прост и даже немного аскетичен. (Исключением служит лишь несколько сцен типа картины пира в пустыне или панегирика в честь греческой мудрости, где слышится эхо прежних нот.) Однако все это, на наш взгляд, вовсе не говорит об ослаблении таланта автора «Возвращенного рая», об «одряхлении» его музы. Милтон и теперь твердо владеет пером, зная, что ему хочется сделать. Только он ставит перед собой совсем иные задачи, чем раньше.

Некоторые ученые усматривают в этой намеренной и в то же время весьма искусной простоте стиля поэмы отход Милтона от барочных излишеств и его более явное сближение с классицизмом. Думается все же, что барочная эстетика с ее антитезами (противостоящие друг другу герои и их полярно противоположная нравственно-философская позиция), с динамикой лишь на последней странице достигающего кульминации конфликта по-прежнему играет важнейшую роль в «Возвращенном рае». Стиль же поэмы сознательно приближен к евангельскому первоисточнику, сильно отличающемуся от книг Ветхого Завета именно своей простотой и доходчивостью. Знаменательно, что и сам поэт устами Христа, поставившего под сомнение пышное красноречие язычников, говорит:

> Витий ты восхвалял как образец
> Красноречивости: они порой
> Своей стране привержены и впрямь —
> Но много мельче Вестников, что Бог
> Наставил...
> Чем проще речь — тем легче разуметь...
> (книга IV)

В малой евангельской эпопее Милтон не должен был и не хотел повторяться. Намеренная простота стиля — важнейшая часть эстетического замысла поэта.

Среди ученых нет единого мнения о том, когда именно была написана трагедия «Самсон-борец», впервые напечатанная в одной книге вместе с «Возвращенным раем» (1671) и помещенная там после него. Большинство считает, что трагедия является последним

поэтическим произведением Милтона. Но есть и предположение, что «Самсон-борец» был написан раньше, а потом отредактирован перед публикацией, хотя текстологический анализ и не подтверждает эту гипотезу. Скорее всего трагедия стала последним экспериментом Милтона в области крупной формы, завершившим задуманную им еще в молодости творческую программу. Вспомним, что еще в трактате «Обоснование церковного правления, выдвигаемое против прелатов» (1642) Милтон, размышляя о великой поэме, которую ему хотелось бы создать, вместе с большой эпопеей в духе Гомера, Вергилия и Тассо и малой эпопеей в духе «Книги Иова», назвал и трагедию в духе Софокла и Еврипида. В дальнейшем поэт попробовал свои силы во всех этих трех жанрах, хотя он вряд ли бы стал отрываться от длившейся много лет работы над «Потерянным раем» и его продолжением, «Возвращенным раем», чтобы написать драму, а затем вновь вернуться к эпическому жанру. Достаточно же громко звучащие в «Самсоне-борце» мотивы личного порядка (слепота героя, его одиночество среди наделенных властью врагов) исключают более раннюю, чем эпоха Реставрации, датировку трагедии, т. е. она не могла быть написана до начала работы над «Потерянным раем».

В предисловии к «Самсону-борцу» Милтон сказал: «Трагедия, если писать ее так, как писали древние, была и есть наиболее высокий, нравственный и полезный из всех поэтических жанров». В столь высокой оценке трагедии чувствуется не только возникшее в юности и сохраненное поэтом до конца жизни искреннее восхищение античной драмой, но и желание защитить театр, закрытый пуританами как рассадник разврата, от нападок своих недавних попутчиков и отстоять свое право писать трагедию. В эпоху Реставрации театр был вновь открыт, но это был театр, глубоко чуждый Милтону, как чужд ему был, при всей его любви к Шекспиру, и английский театр XVI — начала XVII в. Поэт превозносил античных авторов, дабы «защитить трагедию от неуважения, вернее сказать, от осуждения, которого в наши дни она, по мнению многих, заслуживает... чему виной поэты, примешивающие комическое к великому, высокому и трагическому или выводящие на сцену персонажей банальных и заурядных...» Но именно это смешение комического и трагического, низкого и высокого и было одним из главных принципов шекспировской драмы.

Милтон задумал и написал трагедию совсем иного рода, аналогов которой в английской литературе той поры не было. Она предназначалась не для сцены, но, как некогда пьесы Сенеки, для чтения. Но, конечно, не Сенека и не латинская драма послужили Мил-

тону образцом для подражания, но древнегреческий театр, столь хорошо знакомый поэту еще с юности. Как показали исследователи, особенно явны в «Самсоне» параллели с «Прикованным Прометеем» Эсхила (небольшое число персонажей, простая, незапутанная интрига с главным героем на переднем плане) и «Эдипом в Колонне» Софокла, где слепого и беспомощного Эдипа посещают друзья и враги, а контраст между былой славой и нынешним бесчестьем героя комментирует хор и другие персонажи.

Совершенно очевидно, что Милтон осмыслил античную традицию, во многом опираясь на принципы поэтики классицизма XVII в. «Самсон-борец», пожалуй, самое близкое к классицизму произведение поэта. В трагедии соблюдены все три единства (места, времени и действия), в нее введен хор, повествующий о прошлом героя, комментирующий происходящие на сцене события и помогающий Самсону понять себя, а также вестник, рассказывающий о гибели героя, которая происходит за сценой. Вся композиция трагедии очень строго продумана и не допускает ничего лишнего. Однако, в отличие от античного театра, в пьесе Милтона действует не неумолимая судьба, одинаково карающая и правых, и виноватых, но Провидение, ветхозаветный Бог, являющий Себя в истории избранного Им народа, и потому внешне жесткоклассицистическая форма «Самсона» неожиданно вмещает в себя близкое барокко настроение кризиса, надлома, которое преодолевается лишь в самом конце пьесы. Милтон и теперь ломает привычные границы стилей, сплавляя воедино античное и библейское, барочное и классицистическое и подчиняя этот справ своему ярко индивидуальному видению мира и искусства.

Белый стих монологов трагедии при всей своей приподнятости льется легко и как-то по особенному напевно, в лучших местах не уступая стиху «Потерянного рая» и мало чем напоминая аскетическую манеру «Возвращенного рая». В хорах же «Самсона-борца» Милтон продолжил эксперименты, некогда начатые в «Люсидасе», введя непостоянный размер, возникающие изредка рифмы, быструю смену интонации и добившись эффектов, уникальных в истории английской поэзии.

За основу сюжета трагедии поэт взял главы из библейской «Книги Судей» (13—16), где Самсон изображен как один из вождей еврейского народа, совершивший целый ряд сказочных подвигов и прославившийся в борьбе с язычниками-филистимлянами. Милтон во многом следует библейскому тексту, рассказывая о различных эпизодах жизни героя словами хора или Маноя, отца Самсона. Но есть в трагедии и существенные отступления от источника. Так, поэт сделал Далилу не возлюбленной, но женой героя, придумал богаты-

ря Гарафу и заставил Маноя просить филистимлян отпустить сына за выкуп на свободу. Однако основное отличие заключалось в том, как Милтон переосмыслил образ главного героя. Если в «Книге Судей» Самсон был показан как сравнительно простая личность, сродни былинным богатырям, то у Милтона он стал сложным трагическим характером, борющимся и страдающим, который проходит череду искушений и в конце концов принимает решение, достойное Божьего избранника. (О таком избрании ангел возвестил матери Самсона еще до его рождения.) Тема свободы воли и осознанного выбора играет важнейшую роль и в этом произведении Милтона.

Поэт обратился к последнему эпизоду из жизнеописания Самсона, когда он уже вкусил всю горечь страдания. Преданный Далилой, которая коварно выведала тайну его богатырской силы, заключенную в назорейском обете не стричь волосы, остриженный и ослепленный, герой томится в тюрьме в Газе. На время оказавшись в уединенном месте рядом с темницей, Самсон предается размышлениям о своих несчастьях:

Едва наедине я остаюсь,
Меня, как кровожданный рой слепней,
Смертельно начинают жалить мысли
О том, чем был я встарь и чем я стал...
Так неужель я, Божий назорей,
Для подвига предизбранный с пеленок,
Взращен был лишь затем, чтоб умереть
Слепым рабом и жертвою обмана,
Вращая жернов под насмешки вражьи
И силу, что Творец мне даровал,
Как подъяремный скот, на это тратя?
О! При столь дивной силе пасть так низко!..
Господь предвозвестил, что я Израиль
От ига филистимского избавлю.
Где ж ныне этот избавитель? В Газе,
На мельнице, средь узников в цепях,
Он сам под филистимским игом стонет.
(здесь и далее перевод *Ю. Корнеева*)

В словах этого знаменитого монолога Самсона, который критики часто сравнивают с монологами софокловского Эдипа, слышится горечь разочарования, жалость к себе и растерянность. Герой не понимает воли Бога, хотя и не смеет Его обвинять, зная, что сам виновен в своих несчастьях, ибо разум у него оказался слабее «темной силы, грубой, неуемной». Мысль о вечном мраке слепоты приводит Самсона на грань отчаяния:

Я жалче, чем последний из людей,
Чем червь — тот хоть и ползает, но видит;
Я ж и на солнце погружен во тьму,
Осмеянный, поруганный, презренный.
В тюрьме и вне ее, как слабоумный,
Не от себя, но от других завися,
Я полужив, нет, полумертв скорей.

Появившийся на сцене хор (иудеи из Данова колена) пробует поддержать Самсона, но, подобно друзьям Иова, лишь растравляет его раны, сравнив его былую славу с нынешним падением и обвинив его в том, что он не выполнил возложенной на него Богом роли защитника отечества. Слова хора о праведности путей Бога, хотя и абсолютно справедливы, все же не утешают героя, ибо он пока еще не осознал, в чем именно заключен смысл этих путей в отношении к нему лично.

Вслед за хором навестить Самсона приходит его престарелый отец Маной. Искренне любящий сына, но недалекий, Маной потрясен случившимся и с горя винит во всем Бога. Но Самсон сразу встает на защиту Всевышнего — он сам заслужил свои несчастья, и его нынешнее рабство лучше, чем его былая самонадеянность и духовная слепота:

За поступок,
Раба достойный, рабством я наказан,
Но даже в рубище, вращая жернов,
Не ниже, не постыдней, не бесславней
Я пал, чем став невольником блудницы,
И нынешняя слепота моя
Все ж не страшнее слепоты духовной,
Мне мой позор увидеть не дававшей.

Подобное признание — уже шаг вперед навстречу духовному возрождению героя.

Не понимая этого, Маной рассказывает сыну, что ведет переговоры с филистимлянами о его выкупе в надежде облегчить его участь и вернуть домой. Очевидно, что для Маноя главными являются радости и спокойствие семейного крова, физическая и душевная, а не нравственная и духовная стороны жизни. И это первое искушение, которое преодолевает Самсон. Такая жизнь не привлекает его, и он хочет умереть здесь в рабстве, которое заслужил:

Мой дух надломлен, не сбылись надежды,
Всем естеством я от себя устал.
Прошел стезею славы и позора
Я до конца и ныне твердо знаю:
Уже не долго отдыха мне ждать.

Хор вторит Самсону, прося у Бога облегчить его страдания и послать ему мирный конец, «отдых от долгой муки». Хотя Самсон победил это первое искушение, растерянность и отчаяние пока еще не покидают его.

Следующий собеседник Самсона — его жена, филистимлянка Далила. Это, пожалуй, самый сложный характер трагедии. Вряд ли верно считать Далилу лишь вероломной обманщицей, как это делают хор и сам герой. Поэт не случайно из возлюбленной превратил ее в жену Самсона. Скорее всего она по-своему любит его, но эта любовь не имеет ничего общего с идеалами супружества, как их понимал Милтон, раскрывший их смысл в трактатах о разводе и воплотивший их в образах Адама и Евы. Но Далила — не Ева. Любовь Далилы — это страсть, стремящаяся подчинить себе любимого, поработить его, взять на себя роль единовластной госпожи в супружеском союзе. Иными словами, героиня трагедии на деле воплощает ту самую куртуазно-петраркистскую модель чувства, к которой Милтон всегда относился крайне отрицательно. Далила говорит:

Решила я, что, будучи свободен,
Ты вновь уйдешь опасностей искать,
И мне от страха за тебя слезами
Кропить придется дома вдовье ложе,
Тогда как здесь в плену ты у меня,
А вовсе не у филистимлян будешь
И я, ни с кем тобою не делясь,
Смогу твоей любовью наслаждаться...

Вместе с тем Далила, безусловно, очень привлекательна, и любовь Самсона к ней была во многом сродни физическому влечению, которое не до конца покинуло его и сейчас. Именно поэтому он запрещает жене прикасаться к себе. Для него встреча и разговор с Далилой — это еще одно искушение, двойной искус недолжных супружеских отношений и чувственной страсти, который герой преодолевает, прогоняя жену. И тогда перед уходом она полностью открывает карты, говоря, что, предав Самсона, она поступила как патриот своего отечества (патриотизм не исключает эгоистической страсти с ее стороны), и теперь ее будут славить как спасительницу родного края. Эти слова в свете скорой гибели множества ее со-

племенников и, возможно, ее самой под обломками храма звучат двусмысленно и даже иронично. Но ни хор, ни герой не чувствуют этой иронии. Самсон лишь подводит итог встречи, говоря:

Любви подчас размолвка не вредит,
Но брак вовек с изменой несовместен.

В целом же беседа с женой, приведя Самсона в ярость, вывела его из мрака уныния и апатии и подготовила к новой встрече и новому искушению.

На этот раз Самсона посещает филистимский великан Гарафа, чтобы увидеть еще столь недавно внушавшего ужас его собратьям пленника и унизить его, посмеявшись над слепым богатырем. Теперь это уже искушение мирской славой, которую раньше так любил Самсон, удар по его гордыне. Ответ героя хвастливому и высокомерному Гарафе исполнен смирения, внутреннего достоинства и надежды, которая теперь начинает возвращаться к Самсону:

Я вижу в оскорблениях твоих
И муках, мной терпимых по заслугам,
Лишь справедливую Господню кару,
Но верю, что простит вину мне Тот,
Чье око и Чей слух не отвратятся
От грешника, который покаянно
К Нему взывает.

Вызов же Самсона на поединок заставляет Гарафу сбавить спесь и спешно ретироваться.

Последним к Самсону приходит служитель храма Дагона, чтобы пригласить героя выступить на празднике в честь этого языческого бога, показав свою силу. Вместе с отросшими волосами сила вернулась к Самсону, но он поначалу отказывается идти в капище, боясь осквернить. Однако потом, передумав и полностью положившись на волю Бога, он соглашается. Перед уходом он говорит хору:

Я ощущаю, как во мне родится
Порыв, который помыслы мои
К необычайной цели направляет.
Я в капище пойду, хоть там, конечно,
Ничем не посрамлю ни веру нашу,
Ни тот обет, что дал как назорей.
Коль могут быть предчувствия правдивы,
День этот в веренице дней моих
Или славнейшим, иль последним станет.

У слепого героя открылось внутреннее духовное зрение, и это последний этап на пути его возрождения. Теперь Самсон готов к новым подвигам во славу Бога.

Но подвиги эти он совершает за сценой. Маной и хор лишь слышат страшный шум и крики. Вскоре появившийся вестник рассказывает им, что Самсон, ухватившись за колонны и раскачав их, разрушил храм, под обломками которого погибли все самые лучшие и знатные филистимляне, а вместе с ними и герой, самой своей смертью одержав сокрушительную победу над врагами отечества. Размышляя о гибели сына, Маной говорит хору:

Довольно! Ни к чему, да и не время
Сейчас скорбеть. Самсоном до конца
Самсон остался, завершив геройски
Свой путь геройский. Он врагам отмстил,
И детям Кафтора по ближним плакать
Придется много лет. Честь и свободу
Он завещал Израилю, коль тот
Окажется достаточно отважен
И не упустит случай их вернуть.
Себя и отчий дом покрыл он славой,
И — что всего отрадней — от него
Не отвратился Бог, как мы боялись,
Но милостив до смерти был к нему.

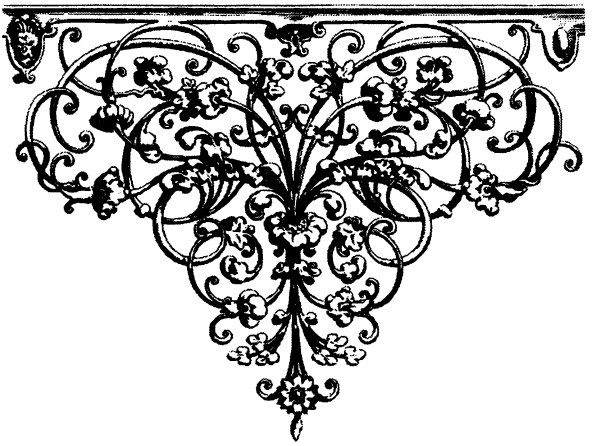
Смерть, которую отчаявшийся Самсон еще совсем недавно ждал как исход от страданий и позора, на самом деле открыла возродившемуся герою дорогу к подвигу и славе и подготовила грядущее вскоре окончательное освобождение его народа. Вспомним, что Голиаф, сраженный пращей Давида, — сын Гарафы.

Выражаясь словами хора, Всеведущее Провидение все привело к благой цели. Как и в «Потерянном рае», Творец оправдал «Свои пути пред тварью». Этой теме, заинтересовавшей его еще в молодости («Комос», «Люсидас») Милтон остался верен и на склоне дней, сочинив в конце жизни «Самсона-борца», одно из своих самых глубоких и совершенных творений.

ЛИТЕРАТУРА

Горбунов А.Н. Джон Донн и английская поэзия XVI—XVII веков. М., 1993.
Макуренкова С.А. Джон Донн: поэтика и риторика. М., 1994.
Павлова Т. Джон Милтон. М., 1996.
Самарин Р.М. Творчество Джона Мильтона. М., 1964.
Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». Л., 1986.
Carey J. John Donne: Love, Mind and Art. L., 1981.
Leishman J.B. The Monarch of Wit. An Analitical and Comparative Study of John Donne. L., 1962.

Драматургия



Испанская драматургия

В испанском театре на рубеже XVI—XVII вв. особенно тесно сплетаются традиции Ренессанса и пробивающие себе дорогу тенденции Нового времени. Золотой век испанского театра (80-е годы XVI — 80-е годы XVII в.) охватывает обе эпохи — ренессансную (в рамках которой развивались и классицистические, и маньеристические тенденции) и барочную. Многие фигуры испанской драматургии принадлежат — хронологически и эстетически, по своим художественным особенностям — и тому и другому периоду. Первой из таких фигур следует назвать Лопе де Вегу. Гениального, плодовитого драматурга, «чудо (или чудище) природы», по барочно-антиномичному определению Сервантеса, невозможно отделить от блестящих достижений испанского театра Возрождения. Он — признанный основатель национального испанского театра. Его необычайная творческая плодовитость, поистине ренессансное разнообразие его наследия (помимо пьес он писал романы, новеллы, стихотворения, поэмы, трактаты) давно стали своеобразным символом испанского Ренессанса. Но, с другой стороны, именно огромное количество и разнообразие созданных Лопе де Вегой драматических сочинений (по его собственным словам, он написал тысячу пятьсот комедий), так же как время со́здания многих из них (первая треть XVII в.), заставляет нас не проходить мимо внеренессансных, постренессансных аспектов его творчества, не игнорировать проблемы взаимосвязи его поэтики с барокко, его встроенности в историю испанской драмы XVII столетия.

Лопе Феликс де Вега Карпио (1562—1635), «феникс гениев» испанской и мировой драматургии, родился в семье ремесленника. Ему не удалось завершить образование в университете, но жизнь его, исполненная различных превратностей, была для него источником опыта. Влюбленность в девушку-аристократку, женитьба на ней вопреки запретам родных, изгнание из Мадрида, участие в военном походе «Непобедимой Армады», служба секретарем у нескольких знатных лиц, принятие сана священника — только немногие жизненные вехи драматурга. Он был очень одаренной натурой,

рано начал писать стихи, романсы в фольклорном духе, а затем активно стал сочинять пьесы, опираясь и на традиции испанского городского театра, и на опыт итальянской комедии дель-арте. Писал Лопе легко и много (до нас дошли тексты 436 пьес и 43 аутос сакраменталес), так что может показаться, будто он сочинял больше по наитию, чем согласно определенной художественной программе. Тем более сам драматург утверждал: «Комедии мои бывало в сутки только / От муз переходили на театр». Однако Лопе де Вега не только блистательный практик, но и теоретик театра. Драматург размышлял о принципах создания драматических сочинений в современной ему Испании в стихотворном трактате «Новое руководство к сочинению комедий» (1609). Обычно этот трактат рассматривают как полемику с аристотелевскими правилами драматургии, как доказательство защиты Лопе де Вегой ренессансной свободы творчества. Однако дело обстоит сложнее: писатель действительно ведет полемику со сложившейся на почве ренессансного классицизма традицией, которой и он сам какое-то время следовал. Но одновременно он утверждает важную и новую вещь: значимость коллективного вкуса публики, побуждающего писать без правил. И в этом причудливо сплетаются классицистические и барочные черты. Лопе де Вега пишет так, «как сочинять в обычай / Ввели искатели рукоплесканий. Народ им платит; стоит ли стараться / Рабом законов строгих оставаться?» и продолжает: «Раз ненавистны всем законы ныне, / Меж крайностей пойдем посередине». Отказываясь от соблюдения единства времени (в его пьесах действие длится от нескольких дней до нескольких лет), Лопе тем не менее стремился утвердить необходимость единства действия и правдоподобие. Он как бы пытался в своих теоретических установках соединить национальную традицию и классицистические требования, делая уступки тому и другому. Так, отстаивая возможность выводить в комедии королей, он ссылался на античную практику, а утверждая необходимость целостности и последовательности развития характера, напротив, отказывался от нее, критиковал Софокла. Он пренебрегал точным жанровым обозначением своих драматических сочинений как трагедий или комедий, чаще всего называя их комедиями в общем смысле, но различал эти жанры и считал, что сюжет трагедии должен строиться на исторических событиях, а комедии — на современных. Исследователи, уточняя жанрово-стилевое своеобразие различных произведений Лопе, приходят к несовпадающим выводам, то выделяя только «чистые комедии» и драмы (В.Ю. Силюнас), то дифференцируя исторические драмы, драмы чести, любов-

ные комедии и религиозные драмы (З.И. Плавскин). Но по существу писатель сформулировал и воплотил в большинстве своих комедий/драм структуру трагикомедии: пьесы из трех актов, в которой сплетаются трагические и комические ситуации и характеры, — и есть единство сценического действия, способствующее насыщенной событийной динамике. Среди них можно найти и маньеристические романические пьесы конца 1580-х — 1590-х годов («Ревность Радамонта», «Анжелика в Катае», «Неистовый Белардо»): их сюжет наполнен экзотическими, сказочными, романическими элементами, мир, в котором действуют персонажи, искусно соединяет рыцарский дух авантюрности, куртуазную грациозность и амбивалентный трагикомизм; и комедии 1590—1600-х годов, пародически трансформирующие приемы «ученой комедии» Ренессанса, но сохраняющие при этом жизнелюбивый, оптимистический дух Возрождения («Учитель танцев», 1594; «Валенсианская вдова», 1604; «Хитроумная влюбленная», 1604); и маньеристически-барочные комедии «плаща и шпаги» («Собака на сене», 1618); и исторические драмы («Фуэнте Овехуна», 1604—1618, «Великий князь Московский», 1609, «Звезда Севильи», 1623); и барочные «драмы чести» («Мудрец у себя дома», «Главная добродетель короля», «Периваньес и командор Оканьи»), часто приближающиеся к статусу трагедии («Наказание — не мщение», 1631 — драма основана на сюжете из новеллы Маттео Банделло).

В большинстве «чистых» комедий Лопе де Веги (а ими драматург прославился в театре более всего) в центре — любовная история, а двигателем интриги является борьба влюбленных за свое счастье. Комедия такого типа «создала легкий радостный мир, где почти нет грани между желанием и осуществлением, где достаточно только сильно захотеть, чтобы добиться своего»[1]. Драматург не избегает общих мест и традиционных персонажей, но создает на их основе увлекательные, свежие, порой неожиданные вариации. Лопе де Вегу не заботит психологическая мотивировка поведения героев, иногда даже — логическая сообразность их действий, но это обстоятельство не отменяет того, что его драматические сочинения по-настоящему театральны: динамичны, зрелищны, в одно и то же время изысканны и полнокровны.

Так, в комедии «Учитель танцев» с самого начала царит атмосфера игры и праздничности, которая выдвигает на первый план историю счастливой влюбленности бедного дворянина Альдемаро в

[1] *Гриб В.Р.* О комедиях Лопе де Веги // *Гриб В.Р.* Избр. работы. Л., 1956. С. 295.

дочь аристократа Флорелу. Проникнув в дом девушки под видом учителя танцев, герой очаровывает девушку, нравится и ее отцу, и даже ее поклоннику, так что, несмотря на возникающие препятствия-недоразумения, довольно скоро наступает «светлый миг развязки» — свадьба влюбленных. Коллизия пьесы возникает и разрешается между двумя свадьбами: выйдя замуж не по любви, старшая сестра Флорелы Фелисьяна решает вместо сестры ответить на любовные письма и прийти на свидание к Вандалино; тем самым она ставит под угрозу доброе имя сестры — и свое собственное. Но драматизм «игры честью» явно приглушен: сам отец Флорелы и Фелисьяны, чтобы избавить дочь от нежеланного поклонника, объявляет Вандалино о том, что Флорела якобы задумала убежать из дому с учителем танцев, и оскорбленный «жених», не желая иметь подобную жену, разрывает отношения с семьей Альбериго, что, собственно, и нужно было влюбленным.

В основе знаменитой пьесы «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») лежат подлинные исторические события: восстание жителей местечка под названием Фуэнте Овехуна против командора ордена Калатравы и его убийство. Изменения, внесенные писателем в исторический сюжет, немногочисленны, но функциональны: он художественно трансформирует исторический эпизод в «народную драму». Официальная хроника представляла деяние крестьян как преступление, а командора — как жертву. Лопе де Вега выступает защитником «народной чести». Крестьяне в пьесе не только обладают достоинством, но и способны его защищать: так, влюбленный в Лауренсию Фрондосо проявляет такую доблесть (поднимает оружие на командора), что пробуждает в девушке ответную любовь и согласие на брак. В центр драмы писатель ставит отважную Лауренсию, которая, подвергшись преследованию и домогательствам со стороны командора Фернана Гомеса де Гусмана, побуждает народ восстать против насильника и тирана, сама возглавляет крестьянское восстание. Эта особая активность женских образов в пьесах Лопе де Веги, их отвага и энергия зачастую воспринимались и воспринимаются как доказательство ренессансной природы творчества драматурга. Однако следует обратить внимание на эмблемно-аллегорический, т. е. скорее барочный, характер образов и эпизодов пьесы: так, командор дон Гусман — своего рода эмблема насилия, король, судящий крестьян и прощающий их, выступает аллегорией справедливости, Лауренсия — воплощение достоинства, а жители местечка, дружно отвечающие на вопрос о том, кто убил командора, словами — «Фуэнте Овехуна», — обобщенный образ народа. Народность драмы подчеркивает и то, что этот вопрос и ответ ко

времени Лопе превратились в Испании в широко распространенное пословичное выражение. Драматург часто использует пословицы в качестве названий своих произведений. В духе барокко Лопе де Вега соединяет в своей пьесе высокое, патетическое и низовое, комическое, что создает эффект меньшей идеализации образов, чем в другой испанской «народной драме», больше ориентирующейся на принципы ренессансного классицизма, — в «Нумансии» Сервантеса.

В тех произведениях, в которых у Лопе де Веги действительно сохраняется ренессансно-маньеристическая стилистика и самый дух Ренессанса (например, в «Учителе танцев», «Хитроумной влюбленной»), господствует оптимистическое убеждение во всесилии любви: любовные уловки не осуждаются автором и неизменно удаются влюбленным, их чувства естественны и прочны, развязка — не только счастливая, но и радостная. Но уже в «Собаке на сене» драматург изображает причудливо-парадоксальное развитие любви, порождаемой и подогреваемой ревностью: графиня Диана, заметив ухаживания своего секретаря Теодоро за служанкой Марселой, влюбляется в него; выслушав завуалированное признание графини, Теодоро забывает Марселу, однако Диана вспоминает о сословных преградах, стоящих между нею и Теодоро, и вновь забывает о них, как только секретарь решает вернуться к Марселе. Сходные ситуации притяжения-отталкивания варьируются на протяжении действия и усложняются параллельными попытками двух знатных господ добиться расположения Дианы. Счастливая развязка пьесы строится на уловке, обмане, видимости: слуга Теодоро Тристан выдает Теодоро за некогда похищенного пиратами сына богатого графа, и гордая Диана пользуется этой уловкой, чтобы выйти замуж за мнимого дворянина.

Последователями Лопе де Веги в развитии жанров любовной комедии и исторической драмы были Луис Велес де Гевара («Возлюбленная Гомеса Ариаса»; «Горянка из Веры»), Хуан Руис де Аларкон (1581—1639) и Тирсо де Молина (1583/4—1648). Особое значение в контексте развития общих литературных тенденций XVII в. в Испании имеет творчество **Аларкона**: сторонник философии неостоицизма, полагающий, что добродетель направляется разумом, он создает новый тип «комедии характеров», отличающейся логической четкостью композиции, ясностью и психологической мотивированностью развития действия, афористичностью языка и отчетливой поучительностью. Это позволяет говорить о классицистических тенденциях в его творчестве. Не случайно одна из пьес Аларкона, «Сомнительная правда», привлекла внимание француз-

ского драматурга-классициста П.Корнеля, написавшего по ее мотивам свою комедию «Лжец». В комедии Аларкона выведен тип «вдохновенного» лгуна, дона Гарсии. Влюбившись в девушку по имени Хасинта, но по ошибке считая, что ее зовут Лукрецией, герой усугубляет путаницу своей постоянной ложью окружающим — девушке, ее поклоннику, слуге, отцу. Причиной этой лжи, по определению одного из персонажей пьесы, является «природа или привычка», ее целью — по видимости стремление добиться руки любимой девушки. Однако порочное свойство героя приводит его к обратному результату: ему перестают верить даже тогда, когда он говорит правду, и он вынужден отказаться от своих видов на Хасинту. Следует заметить, однако, что уже в самом названии пьес Аларкона и Корнеля ощутимо различие в степени классицистичности произведений: французского драматурга прежде всего интересует «вечный тип» лжеца, Аларкон выделяет в качестве заглавной парадоксальную ситуацию обманчивой видимости наизнанку, «правды, кажущейся ложью».

Еще один популярный драматург этого периода, **Тирсо де Молина**, особенно близок Лопе де Веге, ибо известен как автор искусно построенных любовных «комедий интриги». Знаменитая комедия Тирсо «Дон Хиль Зеленые штаны» выдвигает на первый план историю влюбленной девушки, доньи Хуаны де Солис, характер которой преображается в процессе борьбы за любовь. Отец ее возлюбленного, дона Мартина, разлучает влюбленных, чтобы женить сына на богатой. Узнав, что дон Мартин собирается предстать перед невестой под именем дона Хиля, девушка переодевается в мужчину, опередив возлюбленного, знакомится с соперницей и принимается играть роль дона Хиля Зеленые штаны, чтобы покорить сердце Инес и не дать ей соединиться с доном Мартином. Но одной ролью она не обходится (параллельно она играет донью Эльвиру, закадычную подружку Инес); преодолевая препятствия, героиня столько раз меняет обличья, что границы реальности и иллюзии, видимости стираются, у зрителя создается «впечатление наваждения» (Б.А. Кржевский).

Первой в истории мировой литературы драматической обработкой легенды о Дон Жуане называют другую знаменитую пьесу Тирсо де Молины — «Севильский озорник». На самом деле, в сюжете пьесы соединились даже два легендарных мотива: история неутомимого соблазнителя и история о приглашении на ужин статуи умершего человека. События пьесы отнесены в прошлое, XIV в. Тирсо де Молина строит художественно-психологический анализ характера Дон Хуана на последовательном разоблачении персонажа, на демонстрации его авантюризма и чувственности, разнооб-

разных интриг героя с женщинами — независимо от их сословной принадлежности. Для Дон Хуана жизнь предстает непрерывной игрой, в которой допускаются обман, цинизм, жестокое «озорство». Он с равным азартом соблазняет герцогиню и рыбачку, не задумывается о последствиях своих действий, поскольку его отец занимает высокое положение в обществе; он чувствует себя дерзко, уверенно перед людским судом, забывая о Божьей каре, и потому тем более заслуживает наказания, уготованного герою небесами, но непосредственно исполненного статуей командора. Образ Дон Хуана у Тирсо де Молины обрисован более мрачно-сатирически, чем затем у Мольера: так, сцена ужина героя на могиле дона Гонсало не случайно содержит экстравагантно-отвратительные детали (статуя предлагает гостям кушанье из гадюк и скорпионов). «Севильский озорник» заканчивается счастливо, поскольку благополучно завершаются свадьбами любовные линии, параллельные линии Дон Хуана, но это не комедия в точном смысле слова, а философско-психологическая барочная трагикомедия. Но в целом философской драматургии испанского барокко суждено было расцвести в творчестве Кальдерона.

ПЕДРО КАЛЬДЕРОН (1600—1681)

Педро Кальдерон де ла Барка — классик не только испанской, но и мировой литературы, стоящий в ряду с Шекспиром, Корнелем, Шиллером или Бомарше — с теми, с кем сохраняет живую связь и сегодняшний театр. Его иногда вслед за немецкими романтиками называют «католическим Шекспиром», но с этим можно согласиться лишь частично, если трактовать такое определение не как указание на узкоконфессиональную проблематику его творчества или религиозный догматизм, а скорее на ту роль, какую сыграла его драматургия в культуре католицизма. В то же время художественные обобщения Кальдерона носят масштабный и общечеловеческий характер, они важны не только для культуры определенной конфессии (как творчество Шекспира влияет не только на протестантскую или даже не только на англиканскую культуру).

Кальдерон родился в Мадриде, в небогатой дворянской семье, получил образование в иезуитском коллеже, а затем стал изучать теологию и право в Саламанкском университете. Но его драматургический дар, интерес к поэзии и театру привели его вновь в Мадрид, где Кальдерон уже в 1623 г. ставит на королевской сцене свою

пьесу «Любовь, честь и власть», а с 1625 г. становится главным сочинителем пьес для придворного театра. Жизнь его менее насыщена приключениями, чем жизнь Лопе де Веги, однако Кальдерон тоже познает и милости, и превратности судьбы. Так, он становится кавалером ордена Сантьяго, в начале 1640-х годов участвует в войне с Францией, переживает несколько кампаний за запрещение театра. В 1651 г. Кальдерон принял сан священника и стал почетным королевским капелланом, но продолжал сочинять для придворного и религиозного театра. Из произведений Кальдерона до нас дошли 120 светских пьес, 80 ауто (одноактных пьес религиозно-аллегорического характера) и 20 интермедий. В них ярко проступают особенности философско-художественного видения испанского барокко с его пронзительным пессимизмом, подчеркиванием хаоса и иллюзорности жизни и т. п. В то же время Кальдерон не только видит в разуме единственную опору и средство достичь душевного покоя, но и в своей поэтике нередко использует элементы рационалистически-классицистического стиля. Композиция его пьес строго продуманна и логична, действие концентрируется вокруг совсем небольшого числа персонажей, даже в развитии конфликта некоторых пьес есть определенный «картезианский» элемент. По верному замечанию Н.И. Балашова, «Кальдерон едва ли читал Декарта, но дышал тем же воздухом рационализма»[1].

Поскольку в Испании не было принято аристотелевское жанровое деление драматических сочинений и все пьесы назывались «комедиями» в широком смысле слова, т. е. пьесами, исследователи задним числом условно разделили «комедии» Кальдерона на несколько жанровых групп: собственно комедии — комедии интриги, или комедии «плаща и шпаги», драмы чести и философско-религиозные (или философско-этические) драмы. При том, что каждая из этих групп обладает определенными особенностями сюжета, конфликта, тональности действия и языка, они тесно связаны между собой, даже представляют варианты обработки одной и той же темы или проблемы в рамках разных жанров.

Одна из лучших комедий «плаща и шпаги» у Кальдерона — его комедия «Дама-привидение» (1629)[2]. Сюжет ее составляет довольно запутанная интрига, хотя по части изобретательности сюжетных интриг Кальдерон все-таки уступает Лопе де Веге и Тирсо. Однако

---

[1] *Балашов Н.И.* На пути к неоткрытому до конца Кальдерону // Кальдерон. Драмы: В 2 т. М., 1989. Т.1. С. 342.

[2] На российской сцене эта пьеса ставится в переводе Щепкиной-Куперник и носит название «Дама-невидимка».

комедийная интрига у него включает специфические приемы, которые современники называли «кальдероновыми ходами» (lances de Calderon). В основе таких «ходов» лежит игра неким материальным предметом, вещью, определяющей судьбу героев или вносящей значительные коррективы в их планы (веер, медальон с портретом, пряжка и т.п.). В «Даме-привидении» таким предметом оказывается стеклянный шкаф — одновременно потайная дверь между двумя помещениями. Интрига, разворачивающаяся в комедии, воспринимается с первого взгляда как «лопевская», т. е. озорная, веселая, искрометная, но по существу она балансирует у Кальдерона на грани смешного и драматического. Это, по верному замечанию Н.И.Балашова, «отражение «драмы чести» в оптимистическом зеркале»[1]. Забота о чести доньи Анхелы — молодой вдовы, приехавшей в Мадрид и поселившейся в доме своих братьев, дона Луиса и дона Хуана — является основанием для строгостей и запретов, которыми братья окружают сестру (Поистине я взаперти Живу, лишенная свободы» (здесь и далее пер. *К. Бальмонта*). Тайком отправившись со своей служанкой на праздник, донья Анхела надевает вуаль. Однако предосторожности героини не спасают ее от случайной встречи с доном Луисом, которого настолько заинтересовала таинственная незнакомка, что он решил ее преследовать. Случайности — счастливые и несчастливые — постоянно сопровождают развитие действия и определяют его развязку. Пьеса открывается сценой стремительного бегства героини от брата-преследователя, во время которого она обращается к незнакомому кабальеро с просьбой о помощи. Вихревое движение, сопровождающее бег Анхелы и сообщающее динамику интриге, воплощено в словах слуги дона Мануэля Косме: «Что это? Дама или ветер?» Вступив в поединок с доном Луисом, дон Мануэль попадает по существу в драматическую ситуацию, по случайности счастливо разрешающуюся: другом дона Мануэля оказывается второй брат Анхелы, дон Хуан, и он не только примиряет противников, но и великодушно приглашает гостя в свой дом. С этого момента вступает в силу «кальдеронов ход»: дверь, замаскированная под стеклянный шкаф, позволяет Анхеле вместе со служанкой Исабель проникать в комнату понравившегося ей кабальеро и разыгрывать привидения. Одновременно этот шкаф-дверь выполняет функции аллегории, является выражением хрупкости чести — «Удар, и хрустнуло стекло». Шкаф, как и другие предметы, возникающие в комедии, не столько управляемы

[1] *Балашов Н.И.* Драматургия // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1987. Т. 5. С. 91.

персонажами, сколько сами управляют их действиями и выходят из повиновения: шкаф в нужный момент оказывается закрыт или сдвинут, свеча тухнет, шпага ломается, и т. д. Сцены строятся на переключении «высокого» и «низкого» регистров: так, пока донья Анхела пишет нежную записку покорившему ее сердце дону Мануэлю, Исабель разбрасывает вещи и кладет в кошелек слуги угольки вместо денег. Такая же игра регистров происходит и между доном Мануэлем и Косме: добродушный, наивный, но невежественный слуга видит в таинственных событиях действие привидений и нечистой силы, разумный хозяин не верит в колдовство, ищет рационального объяснения, однако не в силах его найти. Хотя Косме иногда сравнивают с сервантесовским Санчо Пансой, следует сразу же отметить отсутствие в этой барочной модификации сервантесовского героя ренессансной амбивалентности, скорее Кальдерон подчеркивает антиномичность образов хозяина и слуги. Усложнение интриги связано с переплетением любовной истории «дамы-привидения» и дона Мануэля с историей отношений доньи Беатрис с влюбленными в нее братьями Анхелы — доном Хуаном, которому она отвечает взаимностью, и ревнивцем доном Луисом. Недоразумения, основанные на двойной путанице (дон Мануэль принимает таинственную даму-привидение (Анхелу) за даму сердца дона Луиса, дон Луис принимает подготовку свидания доньи Анхелы и дона Мануэля за тайную встречу доньи Беатрис с его соперником и т. д.), предварительно сгустившись едва ли не до катастрофы, в конце концов разрешаются благополучно.

В конце 1628 г. Кальдерон создает одну из самых знаменитых «драм чести», основанных на исторических событиях Испании времен Реконкисты — «Стойкий принц». Согласно историческим хроникам, португальский принц дон Фернандо был взят в заложники маврами при неудачном штурме Танжера в 1437 г. Его должны были отпустить на свободу в обмен на сдачу крепости Сеута, однако португальская знать отказалась от такого обмена, и в результате через несколько лет принц умер в плену. По существу драматург опирается не на точные исторические факты, а на легенды, которыми обросло имя дона Фернандо, превратившие его в символ мученика за веру. Именно в народной легенде португальский принц стал именоваться «стойким», и драматург барокко использует не только устоявшееся метафорическое сравнение, но и его полисемантическое наполнение. Соответственно меняется сущность главной коллизии: герой драмы сам отказывается от того, чтобы его свобода была оплачена дорогой ценой. Он видит в себе не более чем смертного человека, который, попав в плен, перестал быть инфантом,

стал рабом, по существу — мертвецом, и потому «было бы деяньем / С разумной мыслью — несовместным, / Чтоб ныне ради мертвеца / Навек погибло столько жизней». В пьесе есть и любовная линия, однако она связана не с главным героем-португальцем, а с персонажем-мавром, начальником мавританских войск Мулеем, влюбленным в дочь фесского царя Феникс. Линия Феникс—Мулей, развивающаяся в притяжении и отталкивании с линией Фернандо, делает пьесу по-барочному двухфокусной, эллипсообразной (Н.И. Балашов). Принц Фернандо — не только безупречный христианский воин и мученик, но и рыцарь: взяв в плен (до того, как попасть в него самому) Мулея, дон Фернандо, тронутый рассказом мавра о своей любви, отпускает его к возлюбленной. В диалоге между Фернандо и Мулеем Кальдерон использует переделанное им стихотворение Л. де Гонгоры «Испанец из Орана»: тем самым в драматическое действие вносятся отчетливые лирические ноты. Этот лиризм усилен темой бренности бытия, неизбежной и неизбывной скорби существования, возникающей в песнях пленников, в образе страдающей принцессы Феникс. Героиня не смеет перечить отцу, решившему отдать ее за принца Таруденте, хотя любит она Мулея; к тому же ей предсказано стать «ценою трупа». И сам образ стойкого принца не только воплощает надличное понятие чести как «всего высокого в жизни человека» (Р. Менендес Пидаль), но и барочное пессимистическое представление о земной жизни как только предуготовлении к подлинному существованию и как сложном и тесном сплетении жизни и смерти («Так близко мы живем от смерти, / Так тесно при рожденье нашем / Сливается черта с чертой — и колыбель, и ложе мглы»). Дон Фернандо отказывается бежать из плена (как предлагает ему благодарный Мулей), не хочет быть выкупленным из рабства́ за Сеуту (как настаивает царь Феса), поскольку истинная свобода для героя заключается в смерти. Кроме того, Кальдерон включает в коллизию пьесы и эмблемно-аллегорический смысл. Это своего рода злоключения Красоты: Сеута, название города, за который мавры хотят вернуть свободу принцу, означает «красота», прелестная Феникс узнает, что ценою трупа будет ее «красота» («hermosura»), образ Фернандо-пленника построен на контрасте внешнего убожества («недужный, нищий, паралличный») и духовной красоты и величия.

В группе «драм чести» довольно много произведений, основанных на историческом материале, однако Кальдерона всегда интересует обобщенный этико-философский смысл «исторического» события. Так, действие драмы «Врач своей чести» (1633—1635) относится к XIV в., ко временам правления короля Кастилии дона

Педро Жестокого и опирается на народные легенды. Как и в других пьесах драматурга, в развитии фабулы большую роль играет случайность. Брат короля, инфант дон Энрике, случайно попадает в дом своей бывшей возлюбленной доньи Менсии, ставшей женой дона Гутиерре. Сам дон Гутиерре случайно становится пособником последующей драмы, настойчиво приглашая гостя задержаться. На донью Менсию случайно падает тень подозрения в измене мужу, когда дон Энрике вопреки ее желанию пробирается к ней в дом, и т. д. «Кальдеронов ход» — потерянный доном Энрике при ночном свидании кинжал — создает на этот раз не комедийную интригу: он рождает в муже доньи Менсии страшное подозрение, он служит причиной опалы дона Энрике, нечаянно ранившего этим кинжалом короля. Столь же важную роль играет в пьесе и мотив драматического заблуждения, ошибки: в свое время дон Гутиерре ошибочно заподозрил свою возлюбленную донью Леонору в том, что она приняла в своем доме мужчину, и порвал с ней; так же заблуждается он теперь относительно чувств и поведения своей жены и, желая узнать правду, еще больше запутывается. Пьесу отличает атмосфера мрачной жестокости: каждый из персонажей отстаивает свою честь, понятую не только как личное свойство, но как своеобразный общественный долг. Как заметил Менедес-и-Пелайо, рациональная, холодная ревность дона Гутиерре, как и его «метафизическая» любовь («Уж очень ты метафизичен», — говорит герою донья Менсия), мало походят на страстную, иррациональную ревность шекспировского Отелло, но поведение кальдероновского персонажа не менее человечно — человечно в смысле «тварной беззащитности личности» (В. Беньямин). К тому же кальдероновский персонаж — скорее ревнивец чести, нежели любви. Действуя через посредника (он нанимает врача, заставляя его вскрыть донье Менсии вены, чтобы она истекла кровью), дон Гутиерре предстает не убийцей, а судьей, избирающим палача, «врачом своей чести». При всем внутреннем борении героя (он как будто убеждается в тщетности своих подозрений, он любит жену и хотел бы умереть вслед за ней), кальдероновский персонаж выполняет закон чести как свой человеческий долг и одновременно — как предписание Небес. Сколь ни чудовищно в нашем восприятии свершенное доном Гутиерре кровавое деяние, с точки зрения эпохи барокко он действует по долгу христианина (не случайно он дает донье Менсии время покаяться перед смертью) и оказывается поддержан королем, вызывает восхищение доньи Леоноры, согласившейся стать его женой.

Лучшая философско-религиозная драма испанского барокко — «Жизнь есть сон» (1635). Ее сюжет возникает из контаминации и универсализации нескольких мифологических, легендарных и исторических пластов. Чаще всего драму связывают с древней «Повестью о Варлааме и Иосафате», существовавшей в различных версиях и на различных языках и сплетающей восточные (буддийские) и раннехристианские (жития святых) мотивы. С другой стороны, на воплощение этого сюжета у Кальдерона, несомненно, повлияли исторические события Смутного времени в России, отраженные в испанской литературе в нескольких произведениях, в частности в романе Суареса де Мендосы, в драме Лопе де Веги «Великий князь Московский» (1609). В истории приглашения на польский престол московского принца под предлогом отсутствия, смерти законного наследника, можно угадать борьбу за власть в России после гибели царевича Дмитрия, притязания некоторых польских властителей на русский трон. Однако историко-политическая основа фабулы не случайно сложно трансформируется в драме Кальдерона почти до неузнаваемости, приобретает философскую масштабность и спиритуализуется. Было бы неточно определять основную проблему пьесы как проблему воспитания идеального правителя. Польский король Басилио, прочитав по звездам, что его сын станет чудовищем и тираном, заключает его с самого рождения в башню в чаще леса. Почувствовав необходимость передать власть наследнику, он приглашает занять его престол московского принца Астольфо, но, прежде чем передать ему власть и женить на Эстрелье, решает проверить справедливость предсказания. Сехизмундо во сне переносят во дворец, объявляют ему о его высокородном происхождении, но принц проявляет свою необузданность, склонность к насилию. Басилио повелевает вновь перенести сына в тюрьму. Однако народ, узнав, что законный наследник жив, поднимает восстание и уговаривает принца принять власть. При этом герой действует на этот раз разумно, правильно не потому, что определил, что в его жребии — реальность, а что — иллюзия, а из убеждения в невозможности отличить жизнь от сна. Сомнение в том, что увиденное им прежде во дворце было сном, усиливается мотивом любви: принц не может забыть Росауру, виденную им во дворце («Вот все прошло, я все забыл / И только это не проходит...»). Двухфокусность барочной драмы проявляется в этом произведении в линии Росаура—Астольфо. Росаура, бывшая возлюбленная Астольфо, переодевается в мужское платье и следует за героем в Полонию, чтобы вернуть свою честь. Этот лопевский ход лишен у Кальдерона интригующей авантюрности, но служит раскрытию основной темы. Он усложнен также тем, что Росаура — незаконная дочь стража Сехизмундо, Клотальдо, и ей предстоит доказать свое высокое происхождение.

Главная идея пьесы вынесена в заглавие, ей подчинено все развитие действия, символическое значение которого связывают также с платоновским «мифом о пещере». Каждая деталь в драме несет ту или иную символическую нагрузку: выход Сехизмундо из башни, в которую он заточен, это выход человека из «пещеры», цепи на его ногах — знак несвободы, звериные шкуры, в которые он одет, — «животное» состояние, падение Росауры с лошади символически демонстрирует ее грехопадение и т. д. История принца Сехизмундо, еще при рождении заключенного своим отцом в башню в чаще леса, — это и история познания человеком иллюзорности земного бытия, и размышление о свободе воли. При этом драматург воплощает в перипетиях сюжета различие между христианским Провидением и языческим роком: польский король Басилио, поверивший в предсказание оракула, совершает ошибку, отнимая у своего сына свободу, заточая его в башню, изолируя от людей; принц Сехизмундо, ощущающий в себе «чудовищную нужду в божественной свободе человека» (Х. Бергамин), изменяет якобы предписанную звездами свою судьбу. Не забывая о первородном грехе как изначальной трагической вине человеческого существа, герой Кальдерона одновременно взыскует свободы, утверждает эту свободу вопреки всякому предопределению, даже Божественному: «А с духом более обширным / Свободы меньше нужно мне?» С одной стороны, драматург демонстрирует неизбежную трагическую бренность каждого смертного существа, ограниченность его возможностей; с другой — свободную волю человека, сражающегося со своим уделом и побеждающего, побеждающего тем, что он осознает свою участь и принимает решение, действует в данных ему условиях «жизни как сна», невозможности установить границы между иллюзией и реальностью, их парадоксального антиномичного единства. Здесь возникает определенное различие между «стойким принцем» и Сехизмундо: персонаж драмы «Жизнь есть сон» обретает свободу не в смерти, а в жизни. Но происходит это только тогда, когда герой осознает их обоюдную иллюзорность, понимает необходимость действовать «умно и осторожно», «творить добро» («obrar bien»), независимо от того, находится ли он во власти иллюзии (спит) или в «реальных» обстоятельствах:

Что важно — оставаться добрым:
Коль правда, для того, чтоб быть им,
Коль сон, чтобы, когда проснемся,
Мы пробудились меж друзей.

Более непосредственно историческая основа драматического сюжета представлена в пьесе Кальдерона «Саламейский алькальд» (1644—1645), представляющей собой переработку одноименной драмы Лопе де Веги. Однако при том, что событие, происшедшее в 1580 г. в одном из селений Эстремадуры, воссоздано во вполне достоверных деталях и ситуациях, в целом Кальдерон эмблематизирует сюжет, что позволяет ему поставить проблему чести в универсальном масштабе. Честь выступает как то, чем способны обладать все люди, при всей строгости и справедливости в глазах драматурга сословной иерархии. Более того, самый смысл различия сословий поддерживается, по Кальдерону, соблюдением понятий чести. Педро Креспо, богатый крестьянин, мог бы купить, но отказывается покупать дворянский титул. Однако, когда капитан дон Альваро де Альтайде наносит его дочери Исабель, а значит, ему самому, его семье тяжкое оскорбление, крестьянин полагает законным и необходимым покарать обидчика-дворянина, коль скоро должность алькальда — деревенского судьи — дает ему на это формальные полномочия. А.И. Герцен справедливо писал об этой пьесе: «Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о чести».

ЛИТЕРАТУРА

Балашов Н.И. Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975.

Давыдова М.Ю. Испанский театр XVII века // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX—XX вв. М., 2001.

Iberica. Кальдерон и мировая культура. Л., 1986.

Силюнас В. Испанский театр XVI—XVII веков. М., 1995.

Parker A.A. The Allegorical drama of Calderon. Oxford, 1968.

Souiller D. Calderon et le grand théatre du monde. P., 1992.

Французская драматургия

XVII век для Франции — воистину век театра, ибо именно в лоне театральной драматургии родились шедевры национальной литературы, ее великие классики. Однако в начале XVII столетия французский театр еще практически не существовал, во всяком случае в его современном облике. Лишь во второй половине столетия он стал не только ярким литературным, но и важным социальным явлением. Гражданские религиозные войны конца XVI в. положили конец попыткам Ренессанса во Франции создать национальный театр. К началу Нового времени у Франции, в отличие от Англии или Италии, не было зданий, залов, специально предназначенных для драматических представлений (за исключением Бургундского отеля); театральная деятельность наталкивалась на множество ограничивающих предписаний и запретов. Актерские труппы более свободно действовали в провинции, чем в Париже, но они давали там полуимпровизированные спектакли в случайных местах. Придворный театр, в свою очередь, больше славился балетами и дивертисментами, чем литературной основой постановок. Надо признать, что покровительство кардинала Ришелье, при всех издержках правительственного контроля над творчеством, сослужило французскому театру в конечном счете добрую службу, так как театр получил от Ришелье и материальную, и моральную поддержку, стал восприниматься как важный фактор культурной жизни общества.

Начальный период развития французского театра Нового времени отмечен вполне отчетливым вкусом к барокко и преобладанием барочной драматической пасторали и трагикомедии — жанров, тесно связанных друг с другом и переходящих друг в друга. Родившись во Франции в 1601 г. («Пастушество» Ж. Монгредьена), драматическая пастораль («Пастушеские сцены» П. Ракана, 1619; «Сильвия», 1626 и «Сильванира», 1629 Ж. Мерэ; «Сильванира» О. д'Юрфе, 1627 и др.) создавала особый мир возвышенно-романических любовных отношений благородных пастухов и пастушек и включала в себя множество романических элементов. Такой же насыщенностью романическими мотивами, но в данном случае не пас-

торального, а героического романа, отличались и трагикомедии начала века («Тир и Сидон» Ж. де Шеландра, 1628; «Сила крови» А. Арди, 1625): в них обычно действовали вариативно повторяющиеся типы образцовых влюбленных, ревнивых соперников, суровых родителей, жестоких тиранов, а действие развивалось в череде клишированных ситуаций-приключений (битвы, дуэли, кораблекрушения, пленения и пр.), часто носящих барочно-натуралистический — жестокий, кровавый характер. В духе эстетики барокко эти драмы стремились прежде всего эмоционально потрясти, поразить воображение зрителя. В такого рода трагикомедиях, при всем чередовании «высоких» и «низких» персонажей и ситуаций, общий тон был по существу патетическим и трагическим. Трагикомедия в некоторых своих образцах смыкалась с барочной трагедией, переходила в нее — как в «Пираме и Тисбе» (1621) Т. де Вио. Последний, вдохновившись известным эпизодом «Метаморфоз» Овидия (уже подвергавшимся драматическому воплощению у Гонгоры, Марино и др.), создал подлинную апологию страсти, показав двух *чрезмерно сильно* влюбленных друг в друга юношу и девушку из враждующих семейств, приведенных к гибели не столько из-за этой вражды (как Ромео и Джульетта), сколько из-за ревности властного лица, короля, обратившего свой взор на красавицу Тисбу, и — в духе поэтики барокко — из-за трагического заблуждения, роковой иллюзии: спасаясь в лесу от льва, Тисба роняет накидку; Пирам, пришедший на встречу с возлюбленной, увидев растерзанную львом накидку и следы грозного животного, настолько убежден в гибели девушки, что тут же кончает с собой; Тисбе остается лишь безутешно рыдать над трупом своего возлюбленного. Само присутствие на сцене экзотического животного, трупа — характерные черты барочной зрелищности.

Самый популярный драматург 1590—1620-х годов — и первый профессиональный сочинитель пьес во Франции — **Александр Арди** (1579—1632) был не только плодовит (он написал около 700 пьес, из которых до наших дней сохранились 34) и разнообразен по жанрам (пасторали, комедии, трагикомедии, трагедии), но и питал пристрастие к многодневным, пышным постановкам (одна из его пьес, например, шла на сцене в течение недели), к использованию театральной машинерии, к причудливо развивающейся интриге. Арди не только не отказывался от показа на сцене убийств, от массовых сцен, но выбирал исключительные по мрачному драматизму ситуации (месть, преследования, казни) и рисовал гиперболически напряженные страсти. Это часто прямо выражалось в заглавиях его пьес: «Дидона, принесенная в жертву», «Смерть Ахилла» и др. Ос-

новой сюжетов для драматурга, которого иногда называют «французским Шекспиром», служили различные источники, часто так называемая романическая (увлекательная любовно-приключенческая) литература: «Эфиопика» Гелиодора («Теаген и Хариклия»), новеллы Боккаччо («Жезипп, или Двое друзей»), Сервантеса («Сила крови»). В трагикомедии «Сила крови», например, действие длится семь лет и вращается вокруг насилия, совершенного однажды ночью над Леокадией неким юношей, имя которого героиня не смогла узнать, так же, как не смогла найти дом, куда ее против воли привез насильник. Девушка в отчаянии узнает, что она беременна. Ей предстоит воспитывать ребенка, плод позора и стыда. Эмфатический язык монологов и диалогов пьесы, частые, порой резкие, неожиданные изменения интонации, эффектные повороты действия направлены на то, чтобы потрясти зрителя. По существу этот же эффект потрясения вызывает и неожиданно счастливая развязка: героиня находит вернувшегося из долгого путешествия своего обидчика (а он, как оказывается, не мог забыть свою страсть к героине все эти годы) и немедленно влюбляется в него, как только узнает. В характерах и событиях у Арди порой недоставало логических мотивировок, психологическая убедительность приносилась в жертву экстравагантности. Но «массовая» публика была вполне удовлетворена творчеством Арди: сильные, часто грубые эмоции, воплощенные в патетических монологах, в нагромождении событий, неожиданных перипетий, «темный стиль» и «монструозность» характеров отвечали барочному вкусу начала века.

С 1630-х годов во Франции набирает силу классицистическая тенденция, выдвигающая на первый план более отчетливо дифференцированные формы трагедии и комедии. Однако искус барокко сохраняется в ранних формах классицистических пьес у Ж. Ротру, Ж. Мерэ, у раннего П.Корнеля. Большим успехом, например, пользовалась пьеса Ж. Мерэ «Софонисба» (1634), которую многие исследователи называют первой «правильной пьесой», первой французской трагедией классицизма. В ней действительно можно обнаружить черты классицистической поэтики: сюжет пьесы взят из древней истории, она членится на пять действий, действие строится по закону благопристойности и в соответствии с «правилами Аристотеля», как тогда называли правила «трех единств». Однако ни единство времени, ни особенно единство места не выдерживаются драматургом, стиль его утрированно патетичен, развитие конфликта по-барочному стремительно. Качественное изменение драматургии произойдет лишь в творчестве Корнеля.

ПЬЕР КОРНЕЛЬ
(1606—1684)

Будущий классик французского театра родился в г. Руане, в чиновничьей семье. Он блестяще учился в руанском иезуитском коллеже, увлекался древними стоиками, Сенекой, Луканом, но первоначально посвятил себя правоведению. После окончания учебы Корнель стал адвокатом в руанском парламенте (т. е. городском суде). Предпочитая юриспруденции театр и поэзию, он тем не менее сохранит за собой адвокатскую должность до 1650 г. Попытка влиться в столичную писательскую среду была сделана в 1633 г., когда популярный молодой драматург организовал в Париже вместе с несколькими другими писателями — Буаробером, Кольте, Л'Этуалем и Ротру — *общество пяти авторов*, члены которого решили сочинять пьесы по замыслам кардинала Ришелье. Но Корнель очень быстро разочаровался в подобной затее и вернулся в Руан. С тех пор драматург появлялся в Париже лишь время от времени, большей частью — на премьерах постановок своих пьес. Но вес и авторитет Корнеля от этого не снижался, его пьесы были главными событиями театральной жизни Франции 1630—1650-х годов. В 1647 г. он был избран членом Французской академии.

Корнель являет собой пример разительного несовпадения жизненного уклада, реальной погруженности писателя в провинциальную буржуазную повседневность, и литературных идеалов и пристрастий, атмосферы творчества — героической, возвышенно-благородной. Его драматические сочинения соотносятся не столько с конкретными обстоятельствами его биографии, сколько с его личностью — независимой и исполненной достоинства, с духом времени, еще нуждающегося в героизме и исполненного упований на востребованность укрепляющимся французским абсолютизмом, властью и обществом человеческого достоинства и добродетелей.

Карьера Корнеля-драматурга началась с комедии «Мелита» (1629), которая успешно была сыграна в Париже труппой известного актера Мондори[1], незадолго до этого гастролировавшей в Руане и принявшей от автора рукопись пьесы. Хотя позднее Корнель признавался, что, сочиняя «Мелиту», он еще не знал правил, одновременно писатель очень гордился тем, что смог простыми

[1] Мондори (1594—? 1653—1661) — один из известных актеров начала XVII в., с которым у Корнеля завязались прочные творческие связи. Корнель постоянно ставил свои пьесы в театре Марэ, которым руководил Мондори. Мондори был первым исполнителем роли Сида.

средствами создать динамичное действие: «с помощью одной интриги поссорить четырех влюбленных». В пьесе, правда, не соблюдается единство времени, но единство действия вполне соблюдено, герои — благородны, смех — благопристоен, язык — прост и возвышен. Легенда гласит, что один из драматургов того времени, обращаясь к собратьям, воскликнул, посмотрев спектакль: «Солнце взошло, скройтесь, звезды!» Успех первой комедии подвиг Корнеля в 1631—1634-е годы на создание еще нескольких произведений этого жанра: «Вдова», «Галерея суда», «Компаньонка», «Королевская площадь». Комедии Корнеля — это не смешные, бурлескно-фарсовые пьесы, которые можно найти в репертуарах ярмарочных театров той эпохи. Это произведения, связанные скорее с поэтикой приятного, естественно-забавного, «веселого романического». Опыт романа начала XVII в., особенно знаменитого романа д'Юрфе «Астрея» (1607—1627), не прошел даром для Корнеля-комедиографа, хотя чаще всего барочная романическая стилистика заменяется в комедиях Корнеля стилистикой классицизма или по крайней мере устремлена на большую ясность, упорядоченность и простоту комедийного конфликта. Даже комедия «Иллюзия» (первоначальное название — «Комическая иллюзия», 1636), в связи с которой литературоведы говорят о воздействии на Корнеля поэтики барокко, достаточно отчетливо отличается от традиционной барочной комедии. Тема иллюзии трактуется драматургом иначе, чем в барокко: речь в пьесе идет не об иллюзии заблуждения, а скорее об открывающей правду, проясняющей судьбу героя театральной иллюзии. История отца, пожелавшего узнать, как сложилась жизнь его уехавшего из дома сына, с помощью волшебного видения, превращается в конечном счете в рассказ о театре и актерском искусстве (сын Придамана стал актером, и «волшебник» Алькандр показывает отцу не волшебное видение о реальной жизни и смерти Клиндора, а эпизоды сыгранных им пьес), где волшебник становится своеобразной эмблемой драматурга.

Но в историю драматургии Корнель все-таки вошел как великий автор трагедий. Двадцать три пьесы, сочиненные им в этом жанре, обычно относят к *героическим* трагедиям, отмечая, что трагическое начало у Корнеля приглушено. Но, строго говоря, трагедия без «трагического» невозможна, и талант французского классика более всего, думается, выявил себя в том, что он одним из первых развел «трагическое» и «религиозно-мистериальное», связал трансцендентное начало трагедии с борьбой за ценности, предписываемые общественным порядком. Он создал блистательный тип героико-политической трагедии, исполненной глубоких человеческих переживаний и конфликтов.

Настоящая слава драматурга началась тогда, когда в январе 1637 г. парижские зрители увидели спектакль по пьесе Корнеля «Сид». Первоначально автор назвал свою пьесу трагикомедией. Он почерпнул ее сюжет из пьесы испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сида» («Mocedades del Cid», 1619). Корнель прежде всего сделал пьесу более упорядоченной и цельной. Романическая, экзальтированная испанская драма чести под пером Корнеля превратилась в героическую классицистическую трагедию — и это жанровое определение закрепилось за пьесой и в позднейших оценках самого автора[1], и в литературной истории. Французский драматург упростил и сконцентрировал действие, акцентировал свое внимание не на внешних перипетиях, а на нравственно-психологическом конфликте, на чувствах и переживаниях персонажей. Сохранившиеся черты трагикомедии состоят главным образом в том, что фабула пьесы взята не из античной истории или мифологии, а из романической истории средневековой Испании (любовь молодого Родриго и Химены), и в том, что действие завершается благополучно — пусть не прямо свадьбой, но возможностью заключить счастливый брак между главными героями в будущем. Трагедийность «Сида» проявляется в накале нравственных коллизий, во внутренней неразрешимости конфликта без вмешательства третьей силы (короля Фернандо), в «высокой» проблематике пьесы, обращенной к понятиям долга, чести, государственного блага.

Исторический сюжет о герое испанской Реконкисты Руй Диасе де Биваре представлен еще в средневековой литературе — не только в известной «Песни о моем Сиде» — памятнике испанского героического эпоса, но и в различных романсеро, хрониках и легендах. Именно в них рассказывалось о молодости будущего Сида, о его влюбленности. Из этого материала черпали фабулу своих пьес Гильен де Кастро, а вслед за ним — Пьер Корнель. Однако Корнель не случайно называет свою пьесу не именем, а героическим прозвищем персонажа. Он показывает по существу момент рождения из юноши Родриго Сида — героя, спасителя родины и короля, доблестного воина. Обычно конфликт классицистической трагедии обозначают как конфликт чувства и долга. Однако в пьесе Корнеля коллизия сложнее. Эта сложность определяется особой концепцией любви, которую воплощает драматург в своем творчестве. Любовь корнелевских героев — это всегда разумная страсть, точнее, страсть по разумному выбору, любовь к достойному. Оттого любовь и честь

[1] Корнель даст «Сиду» определение «трагедия» в 1648 г. — через год после его принятия во Французскую академию.

(чувство и долг) должны совпадать и совпадают в персонажах «Сида»: «Нет, нераздельна честь: предать любовь свою / Не лучше, чем сробеть пред недругом в бою» (пер. *Ю. Корнеева*), — утверждает заглавный герой. Волей драматурга герой поставлен перед выбором между честью (защитить достоинство отца, дона Диего, оскорбленного графом Гормасом, отцом его возлюбленной Химены) и бесчестьем (отказаться от дуэли), но в обоих случаях — и это герой осознает до конца — он потеряет любовь своей возлюбленной, с той только (но очень важной для него) разницей, что во втором случае он окажется изначально недостойным любви Химены, даже унизит ее тем, что, будучи бесчестным, питал к ней любовное чувство. Точно так же и для Химены любовь и честь неразделимы: «Достоин стал меня ты, кровь мою пролив/ Достойна стану я тебя, тебе отмстив». По существу такая коллизия отвечает данному известным французским философом определению «удвоенной, возведенной в степень трагедии»: «взаимное притяжение и взаимное отталкивание отрицают одно другое, обе противоположности одновременно хотят обе взаимоисключающие вещи»[1]. Герои не могут преодолеть, изменить обстоятельства (предотвратить ссору отцов, «отменить» смерть графа Гормаса), но они могут и обязаны в этих трудных обстоятельствах сделать достойный выбор.

По верному наблюдению В. Бахмутского, «выбор — высшее мгновение для трагического героя Корнеля, он связывает его с абсолютной вневременной нормой»[2]. Но выбор, который должны сделать герои, совершается ими решительно и смело: персонажи не колеблются, не сомневаются, а именно выбирают, поверяя чувства разумной нормой чести, достоинства, добродетели. Как писал Стендаль по поводу первого действия «Сида», это — «суд разума над движениями человеческого сердца». В этом смысле важен, помимо образов главных героев пьесы, образ инфанты Урраки: она влюблена в Родриго, но ни ему, ни Химене она не дает почувствовать свою страсть («Я не утрачу власть над чувствами своими»). В то же время любовь героев не имеет ничего общего с рассудочным взвешиванием достоинств: чувство, которое питает Химена (и инфанта) к Родриго, как бы позволяет предугадать в предмете любви его потенциальный возвышенный героизм, будущую славу спасителя родины, почувствовать его превосходство над всеми. Особая напряженность нравственно-психологического конфликта, переживаемого героями, сообщает им подлинное душевное величие.

---

[1] *Янкелевич В.* Смерть. М., 2000. С. 106.

[2] *Бахмутский В.* В поисках утраченного. М., 1994. С. 174.

Историки литературы не раз отмечали разительное расхождение между реакцией публики на постановку «Сида» («весь Париж, по словам Н. Буало, смотрел на Химену глазами Родриго», появилась даже поговорка: «это прекрасно, как «Сид») и реакцией критики, Французской академии, из стен которой вышло знаменитое «Мнение о «Сиде», написанное Шапленом. И часто представляют себе дело таким образом, будто критика вынуждала писателя к ограничениям, которым он сопротивлялся и которые не принимал. Действительно, у Корнеля есть расхождения с некоторыми теоретиками классицизма — особенно в трактовке принципа правдоподобия. Но когда Пушкин замечает с восхищением перед «величавым гением» Корнеля: «Посмотрите, как Корнель ловко управился с «Сидом»: «А, вам угодно соблюдение правила о 24 часах? Извольте». — И нагромоздил событий на 4 месяца»[1], то это все же неточное представление об отношении французского драматурга к дисциплинирующей поэтике классицизма. Точнее здесь известный историк литературы XVII в. А. Адан: «...все писатели классицизма, и в первую очередь Корнель, чувствовали, что принудительные ограничения, вводимые поэтикой классицизма, благотворны для развития таланта и возвышают их над обыденностью»[2]. Вот почему из внутренних побуждений, а не только из желания угодить Академии и кардиналу Ришелье (которому, впрочем, Корнель посылает рукопись пьесы), в своей следующей трагедии — «Гораций» (1640) — Корнель точно следует всем правилам и законам теории классицизма. Он тщательно работает над александрийским стихом — непременным условием стиля «правильной» трагедии, отказывается от свободных стансов, которые играли столь важную роль в «Сиде», в сцене принятия Родриго решения вступить в поединок с отцом Химены, добивается яркости, афористичности ключевых фраз в монологах, соблюдает все три единства.

«Гораций», как и «Сид», — пьеса, проблематика которой содержит в себе обобщенный, вечный смысл, и в то же время перекликается с актуальными вопросами политической жизни Франции той поры. Взяв сюжет из «Римской истории» Тита Ливия, в котором шла речь о соперничестве двух городов — Рима и Альба-Лонги, чья судьба была в конце концов решена поединком лучших воинов этих городов (трех братьев Горациев и трех — Куриациев), драматург выдвигает на первый план проблему патриотизма. Она

---

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 609.

[2] *Адан А.* Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. М., 1970. С. 12.

была весьма актуальна для Франции, ведущей с 1635 г. войну с Испанией. Корнель рисует в пьесе героический «римский» характер, создавая своеобразный культурный миф о Риме. Впоследствии он заслужит славу «древнего римлянина среди французов» (Вольтер), будет часто обращаться к эпизодам из римской истории.

Драматург-классицист сразу же идет по пути концентрации и упрощения действия: он оставляет в качестве действующих лиц только по одному брату с той и с другой стороны. Более того, есть тесная связанность и некая симметрия в системе персонажей трагедии: римлянин Гораций — муж Сабины, которая родом из Альба-Лонги, и брат Камиллы — невесты Куриация, брата Сабины. Гораций и Куриаций — оба патриоты своих городов, оба станут избранниками (от Рима и от Альба-Лонги соответственно) для решающего поединка. Позиция каждого из героев отличается благородством и достоинством, но это не только не ослабляет конфликт пьесы, а, напротив, делает его еще более напряженным. Автора интересует не собственно историческая тема, а проблема государства и личности в общем виде. Художественно воплощая величие «государственного блага» как высшего долга героя, Корнель демонстрирует этико-психологические варианты отношения к этому долгу. Герои — члены одной семьи, родичи, оказываются между любовью и долгом, будучи втянуты в конфликт между двумя соперничающими городами, но одновременно, как и в первой пьесе, у чувства любви есть свой долг, и главная борьба разворачивается не между персонажами, а внутри каждого из них. Корнель рисует и варианты героизма — сурового традиционного (у старого Горация), экзальтированно-последовательного (у Горация-сына), драматически-жертвенного (у Куриация) и варианты отказа от него. Твердое убеждение Сабины в том, что она «стала римлянкой», став женой Горация, сменяется страданием, пониманием того, что, хотя она «римлянкой всегда себе казалась», ее сочувствие теперь — на стороне слабых, побежденных, «там, где горе» (пер. *Н. Рыковой*); страстное отстаивание Камиллой права любви, первенства долга верности чувству перед долгом государству («Мне Куриаций брат, жених пред целым светом») рождает в ней ненависть к родному городу («Рим, ненавистный враг, виновник бед моих!»). Последовательной жесткости Горация, готового во имя государства принести любую жертву («Коль Рим избрал меня, о чем мне размышлять?», «С кем биться ни велят мне за родную землю, я с радостью слепой такую честь приемлю»), противостоит страдающий от необходимости сразиться со «своим» Куриаций («А ты мне все же свой — тем горше я страдаю», «Я тверд, но не могу забыть любви и жизни»). Симпа-

тия зрителей раздваивается. Доблесть и твердость Горация воплощают величие «римского характера», который устремлен к «чрезмерному», отвергают «мужество простое», его страстное желание отстоять славу Рима немало способствует победе над врагом. Но не менее привлекательна и трагическая решительность Куриация, в котором любовь к Камилле и привязанность к семье Горация не порождает колебаний или страха перед предстоящим боем, но при этом дает ясное осознание безысходности ситуации и лишь очеловечивает образ героя.

Очень сложен для истолкования последний, пятый акт трагедии, в котором происходит убийство Камиллы Горацием. С поверхностной точки зрения это действие даже излишне: победа Рима одержана, Гораций явил свою доблесть. Но именно в этом эпизоде заложено трагическое содержание пьесы: Гораций, конечно, убивает не сестру, а недостойную римлянку, скорбящую о враге, шлющую проклятия равно обоим городам, и более всего — Риму; на его стороне даже отец Камиллы и Горация, старый Гораций; он оправдан и правителем Рима. Но утрата человечности в герое — пугающа: даже в сцене суда он готов умереть «не за сестру казнясь, а только честь любя» (в подлиннике сказано даже — «свою славу»). Тем самым героическое самоотречение ради гражданственной доблести оказывается глубоко трагичным, конфликт пьесы, при внешне благополучной развязке — внутренне неразрешимым.

В своей следующей трагедии, «Цинна, или Милосердие Августа» (1640, изд. 1643), Корнель также обращается к римской истории, заимствовав сюжет на этот раз из трактата Сенеки «О милосердии». Кажется неслучайным, что над «Горацием» и «Цинной» Корнель работал практически параллельно: его глубоко волнует вопрос о том, что более способствует «государственному благу» — жестокость или милосердие. Отзвуки современных Корнелю событий (заговоры против кардинала Ришелье, восстание 1639 г. в Руане) вливаются, как всегда у классициста, в античный сюжет, взятый как наиболее универсальный, всеобщий, способный выразить этико-политические конфликты любой эпохи. Корнель верен принципу экономии выразительных средств, концентрации действия. В пьесе — четыре главных персонажа, тесно связанных между собой: Эмилия — дочь бывшего воспитателя Августа, казненного во время гражданских войн; два ее поклонника-заговорщика, Цинна и Максим, и правитель Рима Октавиан Август. Герои вновь оказываются перед проблемой чувства и долга, но и здесь эта проблема решается весьма неоднозначно. Эмилия жаждет отомстить правителю Рима за смерть отца, понимая чувство мести как свой долг

(«Покорность долгу — честь, с ним спор — пятно позора», пер. *Вс. Рождественского*), и, любя Цинну, тем не менее решает использовать его любовь, подвергая жизнь любимого опасности, для сокрушения врага. Цинна, участвующий в заговоре против Августа, как будто соединяет в этом действии устремления своего чувства (любовь к Эмилии) и долга (освобождение Рима от тирана), однако он при этом идет против своих внутренних убеждений в опасности народовластия («Свобода, будто бы желаемая Римом, / Была бы для него благодеяньем мнимым») и против чувства привязанности к Августу и благодарности ему. Напротив, Максим, уверенный в необходимости свержения власти тирана («Всегда желанною останется свобода, / В ней — благо высшее для римского народа»), отступается от заговора под воздействием ревности к избраннику Эмилии — Цинне. Сам Октавиан под влиянием своей жены Ливии приходит к мысли о том, что его долг — милосердие, являет собой иной вариант «римского характера» — великого в прощении своих врагов, правда, врагов укрощенных, однако укрощенных в конечном счете милосердием. В пьесе как будто нет внешнего действия, эффект такого отсутствия усиливается вынесением за сцену собрания заговорщиков, никто из героев не погибает (мнимая гибель Максима оказывается уловкой Эвфорба), но и здесь трагическое напряжение не разрешается до конца, проблемы власти и личности, свободы и подчинения, долга и чувства во многих отношениях остаются открытыми новым истолкованиям. Эта проблемная открытость — в рождающихся сомнениях Корнеля в правомерности бесчеловечной жертвы ради святого долга. Пытаясь удержать высоту героического идеала патриотизма, Корнель «воссоздает Рим в мраморе» (Ге де Бальзак), патетически возвеличивает своих героев, делая их, как скажет позднее Лабрюйер, «более похожими на римлян, чем их исторические прототипы».

В ряду знаменитейших трагедий Корнеля — и его следующая пьеса «Полиевкт» (1641/42), первоначально названная «Мученик Полиевкт», а позднее получившая определение «христианская трагедия». Оставаясь в пределах «римской» тематики, Корнель на этот раз описывает события эпохи заката Римской империи, времена раннего христианства. Действие протекает на территории древней Армении, которая в ту пору управлялась римским наместником. Проблематика трагедии также связана с коллизией долга и чувства, но, быть может, представленной еще более сложно, связанной с конфликтом чувства и веры, веры и разума. Заглавный персонаж пьесы — армянский вельможа Полиевкт — принял решение стать христианином, но, будучи супругом Паулины, дочери римского наместника Феликса, он «слабеет сердцем»,

переживая ее тревогу, вызванную увиденным ею мрачным сном о смерти супруга. Паулина, вышедшая замуж за Полиевкта по настоянию отца, отныне полагает своим долгом отдавать любовь своему мужу и искренне тревожится за него. Немногие, как всегда, события развиваются стремительно, создают эффект концентрированности: внезапно открывается не только то, что жив Север — возлюбленный Паулины, но и то, что он приезжает в Армению на празднества. Немедленно следует встреча Севера и Паулины, героиня не скрывает ни того, что она по-прежнему любит Севера, ни того, что ее «обет и честь непобедимы» (пер. *Т. Гнедич*). Страсть и в этой трагедии поверяется и умиряется разумом, но в трактовке разума появляются новые оттенки. «Рассудок — чувств моих *суровый* судия... эта власть, увы, не власть, а тирания!», — признается Паулина. К тому же разум диктует Пуалине и необходимость подчиниться воле отца, и невозможность забыть любовь к Северу (ибо он достоин ее любви), и, наконец, рождает в ней любовь к еще более достойному — Полиевкту. Однако невозможность управлять страстями, безусловно, осуждается: так, Феликс, отдавшись чувству страха перед Римом и Севером, подозревая в последнем жажду мести, терпит нравственное поражение; в нем бушуют и борются и низкие, и благородные страсти, и лишь в самом конце благородство побеждает: Феликс, вслед за зятем и дочерью, объявляет себя христианином. Особенно ярко представлены в трагедии отношения Полиевкта и его жены. Подобно Сиду и Химене, как бы соревнующимся друг с другом в благородстве и достоинстве, Полиевкт и Паулина каждым своим поступком, каждым движением души демонстрируют стремление к нравственному максимализму: Полиевкт не просто принимает крещение, но жаждет «страдать за Бога», отправляется в языческий храм, чтобы сокрушить ложных кумиров; Паулина не только сохраняет верность супругу, но и готова погибнуть вместе с ним, даже не разделяя его взглядов; Полиевкт отвергает эту жертву жены, желая видеть ее христианкой; Паулина принимает крещение от умирающего мужа и требует казни как христианка. Дух самопожертвования и благородства захватывает и остальных героев пьесы: отец Паулины, «ощутив души чудесное волненье», также объявляет себя христианином, готовым умереть за веру; Север, в котором борются любовь к Паулине и восхищение Полиевктом, принимает решение прекратить гонения на христиан. Герои «Полиевкта» оказываются способны на своего рода сверхъестественные поступки для достижения святости и мученической славы. Один из критиков того времени недаром писал: «В Корнеле восхищаются чувствами, на которые более не считают себя способными». Многие современные исследователи полагают, что «Полиевкт» — лучшая трагедия Корнеля.

Сам же драматург считал своим лучшим созданием «Родогуну» (1644, изд.1647). С этой пьесы ученые обычно ведут отсчет «второй манеры» Корнеля, близкой поэтике барокко. Это не значит, что Корнель отказывается от классицистических правил, но он преображает их суть и функцию, трансформируя изнутри. В его сочинениях отныне больше внешнего действия, они более сложны и порой — запутанны; соотношения чувств и разума, долга и страсти сдвигаются в сторону анализа страстей, развертывание конфликта включает экстраординарные ситуации и эффектные неожиданности.

Основным источником трагедии «Родогуна» явилась книга греческого историка Аппиана Александрийского «Сирийские войны», но малоизвестный исторический эпизод оказался больше поддающимся изменениям, чем широко распространенный. Корнель концентрирует действие пьесы, сводя его к противостоянию двух женских (Родогуна — Клеопатра) и двух мужских (Селевк — Антиох) персонажей, тесно связанных между собой чувствами и родственными узами, но это не устраняет сложного, причудливого течения интриги. Безусловным отличием этой трагедии от предшествующих явилось то, что здесь впервые у Корнеля появляется персонаж-злодей, однако и этот персонаж наделен, по признанию самого драматурга, своеобразным «отрицательным» величием. Более того, автор считал, что именно в отрицательной героине, сирийской царице Клеопатре, содержится «узел трагедии». Она — мать двух сыновей-близнецов, лишь ей принадлежит знание о том, кто из них действительно первенец, и это знание героиня пытается превратить в орудие борьбы за свои интересы. Она предлагает трон не тому, кто обладает правом первородства, а тому, кто избавит ее от соперницы, царевны Родогуны. Притом Клеопатра сражается не за спасение родины, не за любовь, не за родственные чувства, а за власть: «Нет беззаконных средств в борьбе за власть и царство» (пер. *Э. Линецкой*), — заявляет она конфидентке. Родогуна как будто противостоит Клеопатре и внешне, и внутренне, но и она в конце концов прибегает к коварству и своего рода шантажу: любя одного из сыновей Клеопатры, она готова отдать свою руку тому, кто ради нее убьет свою мать. Сфера политики оказывается теперь за пределами сферы благородства и достоинства, доблесть и великодушие не предполагают, а исключают друг друга. Герои погружены в атмосферу незнания, заблуждения: ни они, ни читатели и зрители так и не узнают, кто из братьев — первенец Клеопатры; Родогуна заблуждается, пытаясь предугадать действия и самой Клеопатры, и ее сыновей или понять свои собственные чувства (она признает равные достоинства сыновей Клеопатры, но, сама не зная почему, лю-

бит одного из них, оставаясь равнодушной к другому; она решает не выдавать своего предпочтения, но невольно признается в чувстве к Антиоху), Антиох не в силах разобраться, кто из женщин — мать или возлюбленная — убил Селевка, и т. д. Подобно «Родогуне» построен и «Ираклий» (1647) — трагедия, сюжет которой взят из истории Византии VII в. — конфликт основывается на малоизвестных исторических событиях, власть здесь выступает источником преступлений, носители ее — честолюбцы, персонажи действуют в атмосфере заблуждений и страстей.

Наиболее значительная из трагедий «второй манеры» — «Никомед» (1651), имевшая столь же большой успех, сколь и первые пьесы драматурга. В этой пьесе Корнель попытался осмыслить уроки Фронды, и многие его современники воспринимали «Никомеда» как своего рода хронику событий этого движения. В Никомеде, например, узнавали черты принца Конде — одного из вождей фрондеров, в других персонажах пьесы — королеву, министра и т. д. Но, как и прежде, драматург стремится не к хроникальной точности, а к обобщению, ставит политическую проблему универсального характера. Основная событийная канва почерпнута Корнелем из книги римского историка II в. н.э. Юстина, но она серьезно изменена. Обращаясь к теоретическому разбору своей трагедии, Корнель поясняет, почему он счел нужным значительно трансформировать действительные исторические события, которые легли в основу сюжета: вместо взаимного преступного замысла — царя Вифинии Пруссия — убить своего сына Никомеда, чтобы возвысить сыновей от другой жены, Никомеда — предупредить отца и самому убить его — Корнель описывает действие благопристойное и правдоподобное. Его цель — создать образ благородного героя, «галльского Зигфрида» (Р. Роллан), вызывающего не страх и сострадание, а восхищение. Стремясь, как и другие персонажи Корнеля, к наиболее полной самореализации, Никомед по существу достигает цели, побеждает и тем приближается к персонажам пьес «первой манеры». Корнель дает своего рода урок величия королям: сначала Пруссий, царь Вифинии под влиянием своей жены Арсинои стремится быть верным подданным Рима, отдает предпочтение Атталу, своему сыну от Арсинои и ставленнику Рима; Аттал — соперник Никомеда и в любви, он ищет благосклонности армянской царицы Лаодики, возлюбленной Никомеда; Арсиноя интригует против соперника ее сына и жаждет его убить. Но последовательная смелость и благородство Никомеда, поддержка его Лаодикой, наконец, народное восстание, которое свидетельствует о симпатиях к опальному герою и которое смог укротить только Никомед, изменя-

ет помыслы и дела его противников: они признают величие и доблесть Никомеда и примиряются с ним.

Обычно историки литературы отмечают не только упадок популярности Корнеля в 1660—1670-е годы, но и как бы угасание его драматического гения. Однако подобное суждение неточно и несправедливо: пьесы Корнеля успешно ставятся на театральных подмостках, издаются и переводятся на иностранные языки, сам драматург уделяет в этот период большое внимание систематизации своих взглядов на жанр трагедии, обновляет стиль и тональность своих произведений, стремясь к сочетанию трагического и лирического («Тит и Береника», 1670; «Пульхерия», 1672; «Сурена», 1674). Но этот период все же не был временем Корнеля: героический этап становления французского абсолютистского государства ушел в прошлое.

ЖАН РАСИН (1639—1699)

Имя Расина постоянно ставят рядом с Корнелем — как его младшего современника, второго великого классика, драматурга-классициста. Однако Расин — не только другая творческая индивидуальность, но и драматург иного периода, иной разновидности классицизма, иного типа классицистической трагедии — не героико-политической, как у Корнеля, а *любовно-психологической*. Этот тип трагедии больше соответствовал эпохе, когда в большой Истории, политических действиях современники стали видеть не поле приложения героических добродетелей, а игру страстей.

Жан Расин родился в дворянской семье, но рано остался сиротой, к тому же его семья, бабушка, взявшая его на воспитание, не располагала большими средствами. Однако связи бабушки с янсенистами — последователями учения голландского теолога Корнелиуса Янсения — позволили юному Жану попасть в янсенистскую школу при монастыре Пор-Руайяль, где было превосходно поставлено гуманитарное обучение, где не только давали знания по латинскому языку и римской античности, но знакомили с древнегреческим, с историей культуры Древней Греции. Это знание греческой истории и мифологии самым непосредственным образом отозвалось в сюжетах и образах расиновских драм. Важно и соприкосновение будущего драматурга с религиозными взглядами янсенистов: хотя затем, на протяжении жизни, Расин то ссорился со своими прежними учителями, то вновь сближался с ними, тем не менее их учение

глубоко запало в душу драматурга. По выходе из Пор-Руайяля Расин изучает право в коллеже д'Аркур, знакомится со светскими молодыми людьми, среди которых — его родственник, будущий знаменитый баснописец Лафонтен, посещает театральные постановки. Светские связи Расина были отчасти даром судьбы, но близости ко двору он добился и собственным творчеством: в 1660 г. молодой Расин преподнес Людовику XIV оду «Нимфа Сены», где воспел бракосочетание короля и получил вознаграждение. Для успеха некоторых пьес Расина также важна была поддержка двора. Уже эти штрихи биографии Расина показывают, что он был иным человеком по складу характера и привычек, чем Корнель. Этому немало способствовал изменившийся климат времени: Расин застал французскую монархию не в пору ее подъема, а в период краткой кульминации, а затем — заката абсолютизма. Если Корнель воплощал оптимистическое и героическое мироощущение, вызывал восхищение и осознанно стремился восхищать, то Расин жаждал «нравиться и трогать» читателя и зрителя, считая это самым главным правилом творчества (предисловие к трагедии «Береника»). Причем трогает, с его точки зрения, только правдоподобное.

Расин-драматург начал свою деятельность не с комедий, как Корнель, а с трагедий, и в этом жанровом предпочтении сказалось и восхищение своим великим предшественником, и определенное желание конкурировать с ним. Во всяком случае, в первой трагедии Расина «Фиваида, или Братья-враги» (1664) возникают знакомые по корнелевской «Родогуне» темы борьбы за престол и соперничества братьев. Однако художественно решаются они иначе. В пьесе царит атмосфера роковой обреченности, ненависть героев друг к другу возникает как страсть, предопределенная свыше, посланная героям «еще при рождении». Герои вольно или невольно исполняют предначертание богов, пожелавших некогда истребить род Эдипа, их воля и разум оказываются бессильны, а власть служит средством удовлетворения страстей. Может показаться, что подобная проблематика далеко отстоит от классицистической. Однако эта трагедия, как и все творчество драматурга, демонстрирует способность классицизма рисовать не только рациональные, но и иррациональные действия и события, запечатлевать аффектированные состояния персонажей, но запечатлевать их особым, аналитически-упорядочивающим образом, сосредоточиваясь на динамике одного чувства, на одном мотиве. Вот почему Расин не только не отказывается от жанровых принципов классицистической трагедии, но совершенно последовательно и органично использует их, не чувствуя себя ни в малей-

шей степени стесненным правилами, которые он тщательно соблюдает. Недаром Н. Буало называл его «самым образцовым поэтом».

Соперничество с Корнелем (скорее, чем влияние его) проявилось и в следующей ранней пьесе Расина — «Александр Великий» (1665): здесь он обратился к историко-политическому сюжету, к проблеме идеального правителя, но вновь продемонстрировал своеобразие собственного взгляда. Прежде всего Расин, отвечая вкусам своего времени, ввел в сюжет экзотическое восточное пространство (действие пьесы происходит в Индии), затем — насытил его романическими любовно-приключенческими элементами (Пор и Таксиль, два правителя, влюблены в царицу Аксиану, сестра Таксиля Клеофила — возлюбленная Александра и т. д.), вывел в качестве главного персонажа тип галантного влюбленного. Комбинация «героического и нежного», которой был не чужд и поздний Корнель, ценна у Расина в первую очередь тонким психологизмом, анализом любовного чувства, еще не приобретшим совершенства зрелых трагедий, но уже, несомненно, предвещающим его. Надо сказать, что эта пьеса, как и первая, была поставлена труппой Мольера, игравшей в Пале-Рояле. Однако Расину не понравилась игра актеров, и он отдал пьесу в другой театр, даже не предупредив об этом, к тому же позднее переманил из мольеровской труппы одну из лучших актрис. Это вызвало скандал и нарекания драматургу со стороны многих современников. Разрыв с Мольером стал окончательным, отныне Расин ставил все свои трагедии в Бургундском отеле.

Зрелость Расина-драматурга вполне выявилась в его трагедии «Андромаха» (1667). В ней очень ясно обозначились основные жанрово-стилевые особенности любовно-психологической трагедии классицизма. Становится ясно, что Расин решительно предпочитает греческие исторические и мифологические сюжеты римским: в них он находит больше эмоционально-аффектированных состояний и трагически противоречивых ситуаций. Если Корнеля влекло эпическое «настоящее» (Реконкиста в «Сиде», победа Рима над городами-соперниками в «Горации») и персонаж-победитель (Родриго, Гораций, Август), то у Расина все иначе. Собственно эпический сюжет — троянскую войну — он оставляет за пределами трагедии, в прошлом героев; основной персонаж, Андромаха — жертва, а не победитель. Образ жены, а затем вдовы троянского царевича Гектора, погибшего от рук Ахилла, встречается и в «Илиаде» Гомера, и в «Энеиде» Вергилия, в античных драмах. Источником сюжета в целом является прежде всего трагедия Еврипида «Андромаха». Но если у Еврипида речь идет о соперничестве Андромахи — рабыни и любовницы Неоптолема (Пирра) с его женой Гермионой, то Расин

возвращает образу Андромахи ее «гомеровское» достоинство и «вергилиевскую» патетику. Расин устанавливает между героями иные отношения: Андромаха — пленница Пирра, сохраняющая верность погибшему Гектору и пытающаяся спасти их сына Астианакса, которого ей хитростью удалось вывезти из Трои; Гермиона — невеста Пирра, влюбленная в него и страдающая от того, что Пирр увлечен Андромахой; приезжающий в Эпир Орест, в свою очередь, безответно влюблен в Гермиону. Создается целая цепь несовпадающих любовных чувств, которую можно описать словами Ореста: «Всевластная любовь повелевает нами / И разжигает в нас, и гасит страсти пламя. Кого хотим любить, тот нам — увы! — не мил; / А тот, кого клянем, нам сердце полонил» (пер. *И. Шафаренко* и *В. Шора*). Отчасти эта череда страстей похожа на гирлянду романических влюбленностей в галантной прозе расиновской эпохи. Но вместо благопристойно-нежных приключений любовников в трагедии возникают безжалостные столкновения страстей и характеров, жестокие коллизии, убийства и смерти. Недаром сам Расин писал в предисловии к пьесе: «Я признаю, что он (Пирр. — *Н.П.*) недостаточно послушен воле своей возлюбленной и что Селадон (главный герой «Астреи» О. д'Юрфе. — *Н.П.*) лучше него знал, что такое совершенная любовь. Но что делать? Пирр не читал наших романов. Он был неукротим от природы. И не все герои созданы быть Селадонами». Однако упрямство Пирра, его жестокий эгоизм — отнюдь не свидетельство его бесстрастности и подлинной силы. Его «непослушание» не является следствием решительности персонажа.

В трагедии Расина герои не властны не только над обстоятельствами, но и над собой. В отличие от корнелевских персонажей, размышляющих над выбором своих действий, но затем решительно поступающих согласно сделанному выбору, герои Расина появляются на сцене, уже как будто «выбрав», определив дальнейшие поступки, но бесконечно колеблются в исполнении собственных намерений, а то и меняют их на противоположные. Сюжет любой расиновской трагедии представляет собой историю бесконечных сомнений аффектированно-эмоциональных героев, охваченных лишающей их волю страстью. Так, Орест, решив «забыть навек, бесповоротно» Гермиону, едва узнав о том, что она все еще не стала женой Пирра, охотно соглашается поехать посланцем от греков в Эпир, чтобы не столько выполнить свою миссию (заставить Пирра убить или выдать грекам на расправу Астианакса), сколько увидеться с Гермионой и попытаться завоевать ее сердце. Пирр, объявив, что он готов спасти сына Андромахи, даже если придется развязать войну со всеми греческими племенами, получив от нее отказ стать

его женой, тут же решает выдать ребенка Оресту. Но, добившись в конце концов согласия пленницы, он снова изменяет свое решение. Особенно психологически выразительны колебания Гермионы: оскорбленная предстоящим браком Пирра и Андромахи, она решительно объявляет Оресту о своем желании видеть неверного возлюбленного убитым, подталкивает его к жестокому поступку, но когда Орест приносит ей весть о гибели Пирра, Гермиона восклицает в искреннем гневе: «Кто приказал тебе?» По удачному замечанию французской исследовательницы А. Юберфельд, в момент, когда Гермиона требовала расправы с Пирром, «она не приказывала, она просто грезила»[1]. Расин рисует ослепление страстью, любовное чувство изображается им как нечто абсолютно неуправляемое разумом и волей, как то, что, по словам Ж. Леметра, «делает глупым и злым, побуждает прибегать к шантажу, ведет к преступлению». Притом эта неразумная «любовь по склонности» требует от предмета своей страсти не столько нежности и ответного чувства, сколько покорности, подчинения: Пирр добивается, строго говоря, не любви Андромахи, а ее согласия на брак; того же добивается от Пирра и Гермиона, которая ждет не столько перемены чувств у предмета своей любви, сколько отказа ему со стороны Андромахи. Любовная страсть приобретает масштаб гигантской мании обладания, превращается в ненависть. Властвовать над собой и над другими людьми оказывается способен только персонаж вне страсти. Такова Андромаха. Будучи самой бесправной из всех персонажей, она по существу является той фигурой, от действия (слова) которой зависит дальнейшее развитие событий. Р.Барт имеет основания говорить о преимущественно словесном поведении «расиновского человека»[2]. Но хотя внешне Андромаха — победитель (она сохранила жизнь сыну, она — единственная из героев трагедии, кто по существу остается в живых, поскольку Пирр убит отрядом греков, Гермиона покончила с собой, а Орест лишился рассудка), она не добилась разумными усилиями поставленной цели, а случайно уцелела в трагических обстоятельствах. Притом, оставшись вдовой Пирра, Андромаха вынуждена принять на себя долг мщения за его смерть.

Расин в предисловии к «Андромахе» утверждает необходимость «среднего героя» — ни совершенно дурного, ни совершенно хорошего». Это не значит, однако, что драматург руководствуется неким «реалистическим» принципом или отступает от классицистической

---

[1] *Ubersfeld A.* Introduction. In. Racine. Andromaque. P., 1961. P. 44.

[2] См. раздел «Расиновский человек» // *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

характерологии. Он лишь трансформирует идеально совершенную «героическую личность» корнелевского типа в тип естественного в классицистическом смысле (человек, каков он есть), противоречивого трагического героя. «Тут не трагическое опустилось до сферы «обыденного», но «обыденное» поднято до трагической высоты»[1].

Четвертая трагедия Расина — «Британик» (1669) — построена как будто на совершенно «корнелевском» материале. Сюжет взят из древнеримской истории, из описанных К.Тацитом начальных событий царствования Нерона. Уже это обстоятельство предполагало большую, чем прежде, обращенность драматурга не к сфере частных интересов и чувств, но к государственным, политическим проблемам. Однако, как всегда, Расин идет своим путем в трактовке героев и событий, в самом обращении с фактами истории. Он называет трагедию именем героя-жертвы — Британика, но в центре пьесы, по общему признанию, — становление Нерона. Расина интересует самораскрытие тирана в борьбе за власть, он демонстрирует «рождающееся чудовище» (как сказано в предисловии). Рождение при этом происходит не как превращение или становление. Нерон не борется с собой, не выбирает между добром и злом, а только колеблется в осуществлении уже задуманного, знает, чего он хочет, но понимает, что еще не все может осуществить. При этом трагедию характеризует простота и ясность интриги: Нерон похищает Юнию, возлюбленную своего сводного брата Британика. Тем самым он демонстрирует не только стремление избавиться от претендента на престол, разрушить его счастье и отнять жизнь, но и жажду избавиться от опеки матери, властной Агриппины, которую он не ставит в известность об этом похищении и планы которой он в конце концов разрушает. По словам Р. Барта, Юния становится в трагедии «фигурой Судьбы», только она может «обратить несчастье Британика в благодать, а власть Нерона — в бессилие». В известном смысле функция Юнии сходна с ролью Андромахи: от ее поведения (слова) зависит жизнь или смерть ее любимого. Однако еще более, чем ее предшественница Андромаха, Юния бессильна перед обстоятельствами: она еще способна разыграть холодность к возлюбленному, но не способна перестать его любить. Верность каждого из героев своей сущности создает непреодолимое контрастное противостояние мира зла и насилия (Агриппина, Нерон) миру искренности и доброты (Британик, Юния). И принц, и его возлюбленная в конечном счете беззащитны перед произволом и насилием: Британик отравлен, Юния укрывается от мира и посвящает себя служению бо-

[1] *Кадышев В.С.* Расин. М., 1990. С. 89.

гам. Нерон же, влюбляющийся из зависти к Британику и из ненависти к нему и к собственной властной матери, тянется к Юнии (как порок тянется к добродетели), но еще более жаждет избавиться от опеки Агриппины, приобрести абсолютную власть. Потому его «любовное безумие», о котором рассказывает наперсница в конце трагедии, не способно преобразить героя. Предположение Агриппины о том, что Нерон «переменится под бременем страданий», в контексте известных зрителям последующих исторических событий (император убьет и свою мать) приобретает характер трагического заблуждения.

Еще одна «римская» трагедия Расина — «Береника» — появилась через год, в 1670, и также была попыткой соревнования с Корнелем (Генриетта Английская предложила этот сюжет обоим драматургам). Надо сказать, что Расин одержал в нем безусловную победу: его «Береника» была встречена с гораздо большей благосклонностью, чем «Тит и Береника» Корнеля. В этой трагедии герои стремятся подчинять свою страсть разуму, принести любовь в жертву нравственному закону, и — что редкость у Расина — им это удается. К тому же события пьесы значительно смягчены по сравнению с предшествующими трагедиями автора: в ней нет смертей, убийств, безумия. Вольтер справедливо назовет эту трагедию «элегией в драматической форме».

В двух следующих своих пьесах Расин обращается к теме Востока, в частности — к истории Турции — «Баязид» (1672) и «Митридат» (1673). Он, безусловно, отдает в них дань моде: шум вокруг приезда турецких послов в Париж, читательская популярность переведенной с английского «Истории Оттоманской империи», маскарадные костюмы в турецком духе — свидетельства этой увлеченности Франции восточной экзотикой. В первой пьесе Расин единственный раз обращается к современной истории — к событиям в Турции 1638 г. Однако отсутствие временной дистанции восполняется пространственным разрывом. История принца Баязида, пленника султана, и влюбленной в него султанши Роксаны позволила Расину провести художественный анализ женской любви и ревности одновременно с анализом внутреннего состояния героя, поставленного перед выбором: либо он изменит своей возлюбленной Аталиде, получив взамен жизнь и власть, либо погибнет. Нравственно-психологические колебания, сомнения героя составляют основной интерес сюжета. Другая «восточная» трагедия Расина — «Митридат» уже снова обращена к давней истории, почерпнутой у Плутарха, и она не только соединяет политическую линию с любовной, но и подчиняет первую последней. Пожалуй, именно эта трагедия представляет классицистический конфликт чувства и долга в его наиболее чистом виде.

Самая знаменитая трагедия Расина, его шедевр — это, конечно, «Федра». Пьеса была поставлена впервые в январе 1677 г., но первоначально она называлась «Федра и Ипполит». Источниками сюжета были в первую очередь греческие и римские трагики — Еврипид, Сенека. У Еврипида существовало даже два варианта пьесы на этот сюжет, но оба они, что характерно, носили название «Ипполит». В античных трагедиях сюжет был тесно связан с мифологической темой проклятия, предполагал вмешательство богов. Собственно, сама коллизия между Федрой и ее пасынком Ипполитом возникала как месть богини Афродиты сыну амазонки Ипполиту, исповедующему культ Артемиды и равнодушному к богине любви. Расин устраняет эту сверхъестественную посылку трагедии, интериоризирует роковой характер страсти Федры, делает трагедию результатом не божественного проклятия, а губительных чувств и человеческих заблуждений. Кроме того, он изменяет некоторые обстоятельства исходной фабулы в духе правдоподобия и благопристойности: в его пьесе не Федра клевещет на Ипполита перед отцом, но ее конфидентка, кормилица Энона — царственной особе не пристало иметь низменные пороки; Ипполит не лишенный способности любить женоненавистник, а влюбленный юноша (что потребовало от Расина введения вымышленного действующего лица, царевны Арикии) — это соответствует представлению о психологическом правдоподобии.

Как всегда у Расина, сюжет пьесы строится как череда неисполненных намерений персонажей. Она начинается характерной фразой Ипполита: «Решенье принято, мой добрый Терамен» (пер. *М. Донского*), но уже принятое решение героя уехать из Трезена, чтобы подавить в себе любовь к Арикии, так и не осуществляется. Точно так же не исполняется ре́шение Федры умереть, не открыв никому свою страсть к пасынку. Никто из героев трагедии не властен ни в обстоятельствах, ни в своих чувствах, которые, собственно, в данном случае и формируют эти обстоятельства. Но наибольшее смятение чувств воплощено в заглавной героине. Это смятение разными историками литературы трактуется по-разному: то как воплощение языческого неистовства (М. Бютор), то как янсенистской концепции слабости и греховности человеческой натуры (Л. Гольдманн), то как соединение эллинизма и христианства (Р. Пикар). При том, что Расин воплощает универсальность чувства, он придает трагедии своего рода космические масштабы. Развитие и внешнего, и внутреннего конфликта идет по нарастающей: Федра проговаривается о своей любви Эноне, затем Ипполиту; она прибавляет к мучениям преступной страсти мучения стыда от признания, а за-

тем и мучения ревности. Расиновская Федра — страдающая женщина, «преступница поневоле», она, как писал о ней сам автор, «ни вполне виновата, ни вполне невинна». Ее трагическая вина — в невозможности справиться с чувством, которое сама героиня именует преступным. При этом напряженная, жгучая страсть героини передана очень ярко и ясно благодаря совершенной художественной форме трагедии. Федра не может обуздать эту страсть, но постоянно безжалостно анализирует свои чувства.

Премьера «Федры» не была успешной из-за устроенной противниками драматурга интриги. Узнав о готовящейся постановке, они заказали посредственному драматургу Прадону написать пьесу на тот же сюжет, с тем чтобы она была поставлена параллельно с расиновской трагедией в другом театре, и наняли группу зрителей, которые должны были освистать пьесу Расина. Однако отход Расина от драматургии, последовавший за этим, был связан не только с указанными внешними обстоятельствами, но и с определенным внутренним кризисом писателя. Он стал исполнять обязанности придворного историографа, писать стихи, и лишь в конце 1680-х — 1690-е годы снова обратился к драматургии, создав две трагедии на библейские сюжеты — «Есфирь» (1688) и «Гофолия» (1691). Но эти пьесы уже предназначались не для публичного театра, а для постановки на сцене пансиона благородных девиц, созданного госпожой де Ментенон в Сен-Сире.

МОЛЬЕР
(1622—1673)

Творчество Мольера сыграло огромную роль в истории мировой драматургии, задало новый масштаб жанру комедии, внесло значительный вклад в развитие искусства комического.

Мольер — псевдоним Жана-Батиста Поклена. Он был сыном придворного обойщика и декоратора, но никогда не стремился посвятить себя семейному делу. С ранней юности он страстно увлекся театром, а когда отец отправил его в Клермонский коллеж учиться праву, юный Поклен прежде всего занялся изучением древних языков и литературы, увлекся историей и философией, в частности сенсуалистической философией П. Гассенди. Закончив коллеж, Мольер прослушал курс юриспруденции в Орлеанском университете и получил звание лиценциата прав. Но он предпочел профессию актера. Вместе с группой других актеров-энтузиастов Мольер создает в Париже в 1643 г. «Блистательный театр», который, однако,

не мог соперничать с маститыми профессионалами и не получил за два года своего существования никакого успеха. Тогда актеры принимают решение отправиться со спектаклями в провинцию. С 1645 по 1658 г. Мольер вместе со своими товарищами по труппе ездит по Франции, знакомится с бытом и нравами различных городов и деревень, с традициями народного фарсового театра, с итальянской комедией дель-арте, с испанскими комедиями «плаща и шпаги». Он совершенствуется и как актер, и как директор труппы, и как драматург: начав с переделок уже существующего комического театрального репертуара (а актеры мольеровской труппы скоро поняли, что они хорошо играют прежде всего в комических жанрах), Мольер стал самостоятельно писать фарсы, а затем и комедии. Когда в 1658 г. в Лувре актеры Мольера ставят в один вечер корнелевского «Никомеда» и его собственный фарс «Влюбленный лекарь», то именно последний приносит им успех и позволяет закрепить за ними зал Пти-Бурбон. А с 1661 г. труппа Мольера стала играть в зале Пале-Рояля. Первый широко известный успех театра Мольера связан с его комедией «Смешные жеманницы» (1659). Собственно, более точным был бы перевод «Смешные прециозницы», но он требует историко-культурного комментария. В 1650-е годы во Франции распространилось движение «прециозниц». Создано оно было в салоне мадемуазель Мадлен де Скюдери — сестры известного в ту эпоху критика и писателя Жоржа Скюдери, которая сама была популярной романисткой. Члены этого кружка культивировали искусство утонченного светского досуга, интеллектуальных бесед на различные темы, выработали определенный идеал благородства, связанный с изысканными манерами, особую концепцию любви, предполагающую почтение к даме сердца. Хотя прециозницы большей частью принадлежали к городской буржуазно-дворянской среде, все буржуазное, провинциальное презиралось тонкими натурами прециозниц (в их среде бытовала убийственная характеристика — «ведет себя, как последний буржуа»), а их утонченные идеалы поведения получили благоприятный прием у придворной аристократии. Однако находились не только сторонники, но и критики прециозности. Среди них Мольер был, безусловно, самым ярким. «Смешные прециозницы» — фарсовая комедия. В ней действует, например, традиционный персонаж-маска (лакей Маскариль), другой персонаж носит имя одного из актеров, исполнявших эту роль, — Жодле; в ней используется грубоватый фарсово-площадной комизм (сцена избиения лакеев). В то же время уже в этой комедии Мольер использует различные формы смеха, вносит комические штрихи в стиль диалогов, создает зарисовки комических характеров. Перенося действие в среду буржуа, Мольер высмеивает и собственно

прециозность, и ее неловких подражателей. Провинциальные девушки Като и Мадлон, одна из которых — дочь, а другая — племянница купца Горжибюса, начитавшись романов, ожидают возвышенно-изысканной любви, а не прозаического брака по родительскому расчету. Отвергнув женихов, предложенных им Горжибюсом, они становятся жертвой довольно жестокого розыгрыша со стороны молодых людей: те посылают к девушкам своих лакеев, чтобы последние сыграли роль аристократов — виконта и маркиза. Карикатурные подражатели светским нравам находят у Като и Мадлон самый восторженный прием, пока не появляются хозяева переодетых слуг и не происходит их разоблачение и высмеивание аристократических претензий незадачливых невест.

Социальная сатира Мольера, однако, написана отнюдь не с позиций ретрограда. Создавая две следующие комедии нравов — «Школа мужей» (1661) и «Школа жен» (1662), драматург обращается к проблемам семейных отношений, отвергая патриархальные взгляды. В первой пьесе, сюжет которой был взят из комедии Теренция «Братья», действуют две пары героев: Сганарель — Изабелла и Арист — Леонора. Если Сганарель, задумав жениться на своей воспитаннице, полагает, что любви и верности от юной Изабеллы можно добиться запретами и строгостями (добиваясь, конечно, обратного эффекта), то его брат Арист строит свои отношения с Леонорой на принципах свободы и доверия, что обеспечивает ему искреннее расположение со стороны девушки и согласие на брак с ним. Во второй комедии Мольер сокращает число главных действующих лиц, руководствуясь классицистическим принципом «экономии средств», и одновременно углубляет нравственно-психологическую характеристику, отказывается от карикатурности изображения. Кроме того, пьеса написана в стихах и делится на пять актов. Это уже по сути не комедия нравов, а высокая комедия характеров. Прежде всего Мольер показывает в ходе сюжета, что «тиранство и строгий надзор приносят несравненно меньше пользы, чем доверие и свобода»[1]. Пожилой буржуа Арнольф презирает мужей, которым изменяют жены, а потому решает сам воспитать себе жену. Взяв из деревню юную девушку Агнессу, он полагает, что лучший способ уберечь ее от соблазнов — это держать в полном неведении и подчинении. Герой считает, что его воспитанница должна восхищаться и благодарить его, но действует вопреки разуму и природе, ибо не понимает, что только отталкивает Агнессу своей суровостью. Арнольф эгоистичен и вла-

[1] *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. Л., 1936. С. 205.

стен, но при этом, как показывает Мольер, — искренне влюблен в свою воспитанницу. Однако ему не суждено покорить ее сердце: Агнесса предпочла другого.

Основные жанровые типы комической драматургии у Мольера — это, как полагают исследователи его творчества, фарсовые комедии нравов, «высокие» и «буржуазные» комедии характеров, а также комедии-балеты.

В 1664 г. Мольер пишет первую версию одной из самых значительных высоких комедий — «Тартюф». Ему даже удается поставить три акта этой комедии в Версальском дворце перед королевским двором. Однако постановка вызвала скандал в кругах священнослужителей, поддержанных королевой-матерью, Анной Австрийской. Скандал усугубился оттого, что в этой первоначальной версии лицемер Тартюф был священнослужителем. Пьесу запретили, но Мольер не отказался от избранного им сюжета и решил написать другой, более приемлемый вариант, где герой был бы уже светским человеком. Вторая редакция появилась в 1667 г., здесь главный персонаж был назван Панюльфом, и появились некоторые новые сюжетные обстоятельства (например, замысел лицемера жениться на дочери Оргона). Но ни первая, ни вторая версии не были допущены к постановке и в конце концов не сохранились. Лишь последняя редакция комедии — «Тартюф, или Обманщик» при поддержке короля была поставлена в Пале-Рояле в 1669 г. и снискала огромный успех у зрителей, выдержала за год пятьдесят спектаклей. Мольер соединил в своей комедии острую актуальность сатиры и ее универсальность, обобщенность. С одной стороны, пьеса явно имела в виду деятельность членов «Общества святых даров», которое существовало во Франции под покровительством Анны Австрийской. Поставив целью борьбу с религиозным вольнодумством, члены Общества стали выполнять по существу полицейские функции, втираясь в доверие к людям, собирали якобы компрометирующие их свидетельства, выдавали властям, требовали конфискации их имущества. С другой стороны, Мольер создавал обобщенный тип ханжи и притворщика. Недаром Тартюф стал нарицательным обозначением всякого лицемера[1]. Но эта комедия славится не только силой и широтой сатирического обобщения, но и своим художественным совершенством. Драматург строит действие таким образом, что заглавный персонаж не появляется на сцене в течение первых

[1] Так, например, в конце XIX в. английский писатель О.Уайльд саркастически заметит, что в его время «Тартюф эмигрировал в Англию и открыл там лавку».

двух действий, однако он — главный предмет разговоров других действующих лиц. Персонажи — члены семьи Оргона — по-разному характеризуют Тартюфа. На его стороне госпожа Пернель, мать Оргона, и сам хозяин дома, где нашел приют Тартюф, выдающий себя за бедного благочестивого дворянина. Против Тартюфа — молодая жена хозяина Эльмира, его дети — Марианна и Дамис, его шурин Клеант, а также служанка Дорина — воплощение проницательности и здравого смысла. Если госпожа Пернель видит в Тартюфе «чистую душу», а Оргон — благочестивого и бескорыстного «беднягу», то остальные ясно чувствуют притворство и отвратительную сущность Тартюфа. Однако разоблачение персонажа не лишено внутреннего драматизма, демонстрирующего «пограничность» (Н.Я. Берковский) мольеровского комизма и серьезность проблематики пьесы. Как писал сам автор в предисловии к «Тартюфу», «порок лицемерия с государственной точки зрения является одним из самых опасных по своим последствиям». Драматургически воплощая эту опасность, Мольер мастерски использует возможности поэтики смехового, комического: строит остроумные диалоги (разговор вернувшегося из поездки Оргона с Дориной) и фарсовые сцены (свидание Эльмиры и Тартюфа в присутствии «мужа под столом»), вводит разные формы трагикомического. Комедия обладает своего рода единством интриги: разоблачение Тартюфа становится особенно актуальным из-за его планов жениться на Марианне и противоречащих этому планов самой Марианны и ее возлюбленного Валера. Сочувствующие влюбленным домочадцы тщетно пытаются раскрыть глаза Оргону на его любимца. Однако этот герой столь безгранично доверчив и слеп, что лишь наглядное доказательство может быть для него действенно. Разоблачение Тартюфа и гневное решение Оргона порвать с ним приводит к нешуточным последствиям, ставит под угрозу благополучие семьи: сбросивший маску Тартюф ко времени разрыва с хозяином дома завладел правами на его имущество, шкатулкой с документами опального друга Оргона и собирается жестоко наказать строптивца. Герои смогли разоблачить лицемера в кругу семьи, но оказались не в силах справиться с ним как с общественной силой. И здесь Мольер прибегает к развязке «deus ex machina», т. е. внешней, «механической», не вытекающей из основного конфликта пьесы. В роли «бога из машины» выступает в развязке комедии король — «монарх правдолюбивый», как называет его посланный для ареста Тартюфа офицер: «Король разоблачил, что то — известный плут» (пер. *М. Лозинского*). Но счастливая развязка пьесы, возвращение Оргону

имущества, прощение королем его симпатии к беглому оппозиционеру, свадьба Марианны и Валера лишь подчеркивают продолжающую существовать общественную опасность тартюфства.

Еще в период запрета на постановку «Тартюфа», в 1665 г., Мольер создает еще одну замечательную высокую комедию — «Дон Жуан». Сюжетом пьесы послужила испанская легенда о соблазнителе Дон Хуане, драматически обработанная впервые Тирсо де Молиной. Но Мольер опирается не только на литературный источник, но и на современный ему социальный опыт. Он соединяет в Дон Жуане, как и в образе Тартюфа, вечный тип соблазнителя и тип вольнодумца, либертина, распространенный во Франции XVII в. При этом отношение автора к своему персонажу неоднозначно. С одной стороны, Мольер — первый, кто не превращает Дон Жуана в отрицательного героя. Дон Жуан умен, остроумен, храбр, образован, он легко разбивает «благочестивые» аргументы своего слуги Сганареля — глупого и трусливого. Его влечет не просто наслаждение, а способность «любить весь мир». Однако характер Дон Жуана включает в себя противоположные качества: герой способен проявить снисходительное «человеколюбие» по отношению к нищему — и бессердечие по отношению к отцу, покинутой возлюбленной, соблазняемым крестьянским девушкам, он может быть искренним, но способен и лицемерить. Потому герой в конечном счете заслуживает наказания: приглашенная им на ужин статуя увлекает Дон Жуана в преисподнюю. Но однозначность поучения в последней сцене комедии снимается комическими жалобами Сганареля на то, что в результате он единственный, кто недоволен наказанием Дон Жуана, ибо лишился своего жалованья.

Комедия «Мизантроп» (1666) воплощает еще один характерный для эпохи Мольера и «вечный» нравственно-психологический тип в жанровой форме высокой комедии классицизма. Главный герой дворянин Альцест — безжалостный обличитель нравов светского общества, но его упрямая бескомпромиссность и ригоризм превращают его из положительного героя в комическую фигуру, демонстрируют раздражительность, неуживчивость, даже нетактичность персонажа. Его влюбленность в Селимену приводит его к абсурдно-комическому желанию своей возлюбленной зла: «Чтоб никому кругом любви вы не внушали; / Чтоб жили в бедности, в унынии, в печали; / Чтоб от рождения судьбой обделены / Вы не были горды, богаты и знатны...» (пер. *М. Лозинского*). Гораздо разумнее оказывается умеренная позиция друга Альцеста Филинта, она, пожалуй, ближе позиции самого Мольера.

Одна из самых известных «буржуазных» комедий Мольера (т. е. таких, где основными комическими персонажами являются буржуа) — «Скупой» (1668). Эта пьеса наглядно демонстрирует особенности классицистической характерологии, некую «маниакальность» характеров в классицистической драматургии, построенных на концентрированном изображении одной черты. Гарпагон, главный герой пьесы, являет собой своего рода живое воплощение скупости, недаром имя персонажа стало нарицательным. Будучи, говоря словами А.С.Пушкина, «скуп, да и только», Гарпагон все свои действия меряет денежной выгодой — даже влюбленность в девушку Марианну оказывается связанной с поисками наименее требовательной к материальным благам, а значит, «выгодной» жены. Скупость рождает равнодушие Гарпагона к своим детям, рождает подозрительность, иными словами — разрушает личность персонажа.

Перу Мольера принадлежат, помимо фарсов, высоких комедий, «буржуазных» комедий характеров и положений, еще и комедии-балеты. «Мещанин во дворянстве» (1670) — пьеса, написанная по заказу короля, пожелавшего позабавиться изображением экзотических турецких нравов. Но вокруг сцены посвящения персонажа в «турецкий» сан развертывается изображение характерной коллизии современного Мольеру общества: тяготение буржуа к дворянству, желание приобрести титул, и притом сравниться с дворянами в манерах, образе жизни и т. п. Эффективность усилий господина Журдена стать дворянином зритель и читатель может оценить в серии комических сцен «обучения» героя — музыке, танцам, философии, примерки принесенного портным костюма и т.д. Журден настолько захвачен стремлением стать дворянином, что даже не замечает, как его обводят вокруг пальца и по существу грабят его «друзья»-дворяне. Поэтому Журден не только смешон, но и трогателен в своей тяге к дворянским манерам. Но, чтобы отрезвить Журдена от чар дворянства, потребовался не только здравый смысл его жены, но и игра воображения у молодого поколения и тот самый розыгрыш — посвящение в «мамамуши», с которого и начала свое рождения эта мольеровская комедия.

Трагическая ирония судьбы великого комедиографа сказалась в том, что, будучи уже серьезно больным, он умер на спектакле своей комедии «Мнимый больной», играя роль заглавного персонажа. Но театр Мольера не только не ушел в мир теней вместе с его создателем, но и стал одной из самых ярких и всегда востребованных читателем и зрителем страниц истории мировой комической драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М., 1968.

Большаков В.П. Корнель. М., 2001.

Жирмунская Н.А. Пьер Корнель // *Жирмунская Н.А.* От барокко к романтизму. СПб., 2001.

Барт Р. Расиновский человек // *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Гольдман Л. Сокровенный бог. М., 2002.

Кадышев В. Расин. М., 1990.

Бордонов Ж. Мольер. М., 1983.

Bertrand D. Lire le théatre français. P., 1999.

Conesa G. La comédie de l'age classique. P., 1995.

Forestier G. Passions Tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française. P., 2003.

Английская драматургия

В Англии драма с 1587 по 1642 г. представляла собой в целом «единую поэтическую систему» (А.Н. Горбунов). Основные признаки этой системы сложились в конце XVI в., однако в течение еще четырех десятков лет они продолжали служить теми рамками, в которых английская драма существовала и развивалась в поствозрожденческий период.

Развитие английской драматургии в первой половине нового века опиралось, таким образом, на очевидное противоречие: *смена* литературных эпох совершилась здесь в рамках «единой поэтической системы», включившей в себя Возрождение, переходный период, и начало «XVII века». В этом заключался главный парадокс наступления XVII столетия в английской драме, главная загадка «продолжения» Возрождения в XVII в. и вызревания XVII в. в Возрождении. При этом корни необыкновенной гибкости драматургической системы на рубеже XVI—XVII вв. были неразрывно связаны с ее ренессансными истоками.

Отличительная особенность Возрождения в Англии — его поздний в общеевропейском масштабе характер и внешний эклектизм стиля. Английская литература «на рубеже XVI и XVII вв. вступила в классическую пору, но не создала своего национального классического стиля» (Р.И. Хлодовский). Стилевую унификацию в английской литературной классике заменил другой, не менее важный процесс — процесс живого «синтеза» национальной драмы и ее (сугубо драматического) метода, форма которого, подобно форме ренессансного стиля в Италии, несла в себе гуманистическое содержание. В силу этого именно драма (а не какой-то конкретный литературный стиль) приобрела в Англии значение *классической* национальной *литературной формы* в эпоху Возрождения и в начале XVII в. Становление национальной драматургической классики было, бесспорно, связано не столько с именами К. Марло, Дж. Лили или Р. Грина, какой бы выдающейся ни была их роль в формировании национального театра, а с именем Шекспира. Лишь в его творчестве малосценичная лироэпическая драма или драмати-

зированная новелла постепенно превращаются в драму в собственном смысле слова: драма рождается в поэтике Шекспира как классический *национальный род* литературы.

Создавая в своем творчестве классическую драматургическую форму национальной классики, Шекспир одновременно «синтезировал» новую форму гуманизма, более гибкую и открытую к изменениям, чем итальянский гуманизм как мировоззренческая система и «стиль мышления». Мировоззрение Шекспира не было всего лишь «народно-демократической» и тем более «карнавальной» версией гуманизма, и все же гуманизм Шекспира отличался от «индивидуалистического» гуманизма итальянцев, связанного с концепцией «абсолютной свободы богоравного индивида» (Р.И. Хлодовский). С этим последним типом гуманистической доктрины в английской драматургии гораздо теснее смыкалось творчество Кристофера Марло (1564—1593). Закономерно поэтому, что *кризис гуманизма* в зрелом творчестве Шекспира (так называемый «трагический гуманизм», по определению А.А. Смирнова[1]), заметно отличался от крушения титанического индивидуализма в трагедиях Марло. У Шекспира кризис гуманизма, как и сам гуманизм, выражался иначе *по методу*. Кризисные явления не столько констатируются перед лицом неизбежности или непроизвольно отражаются распадающимся сознанием героя (как в «Фаусте» Марло), сколько переживаются всей полнотой чувств. Героям Шекспира кризис гуманизма открывается не в каком-то внезапно обнаружившемся недостатке гуманистического идеала или в осознанной невозможности воплотить его в жизнь. Скорее он переживается персонажами шекспировских трагедий как не оплаканный человечеством уход в небытие вполне реального, уже воплощенного и «общепризнанного» идеала: «Он человек был, человек, во всем; / Ему подобных мне уже не встретить» («Гамлет», I.2, пер. *М. Лозинского*).

«Классический» метод (связанный с гуманизмом) возникает в творчестве Шекспира как метод «жизнеподобного» воплощения идеала. Ренессансный художник «подражает» прежде всего *идеальной* природе и лишь затем переносит найденный в этой сфере метод изображения на другие — «неидеальные» объекты. В конечном счете этот путь ведет за пределы Возрождения, но таким образом, что классическая форма, отрываясь от Ренессанса, видоизменяется, но не утрачивается. Благодаря этому в английской драме начала XVII в., на почве предшествующего развития, обнаружива-

[1] Авторство выражения «трагический гуманизм» приписывается Н.А. Бердяеву, однако терминологическое значение ему придал А.А. Смирнов.

ется целая россыпь **классических** и **неклассических** форм «преодоления» Возрождения. В их общем контексте индивидуальный метод Шекспира с его ренессансной основой начинает все более отчетливо дробиться на разные стилевые варианты, реализуемые в произведениях разных жанров. Именно это дает повод называть Шекспира (особенно Шекспира как автора начала XVII в.) художником «надстилевым» (А.Н. Горбунов).

Если в конце XVI столетия английская драма представляла собой разнообразие, стремящееся к единству, то в начале следующего века она образует скорее единство, тяготеющее ко все большему разнообразию. И в этом разнообразии особая роль принадлежит маньеризму в его бесчисленных обличьях и масках.

Уже первое десятилетие нового века дает ясное ощущение того, что Ренессанс как культурный импульс утратил свои господствующие позиции в английской драме, а XVII в. как культурная эпоха еще не полностью вступил в свои права. Роль творческого фермента в драматургии этого периода переходит к маньеризму. Входя до этого в английский Ренессанс как один из его стилевых компонентов (в творчестве Дж. Лили, 1553—1606, К. Марло, 1564—1593), маньеризм обособляется в качестве самостоятельного стиля в творчестве **Джона Марстона** (1576—1634), **Сирила Тернера** (ок. 1575—1626), **Томаса Миддлтона** (1580—1627) и др. Наряду с этим в драматургии 1600-х годов сохраняется и «классическая» традиция, представленная в творчестве **Уильяма Шекспира** (1564—1616), **Джорджа Чэпмена** (1559—1634), **Томаса Хейвуда** (1570—1641) и **Томаса Деккера** (1572—1626). Однако и внутри нее происходит постепенное преодоление ренессансного метода «изнутри». У Шекспира отход от Ренессанса осуществляется в это время за счет сближения с поэтикой маньеризма (в «Троиле и Крессиде», 1602, «мрачных», или «темных», комедиях: «Все хорошо, что хорошо кончается», 1603, «Мера за меру», 1604, — и отчасти в «великих трагедиях»). У Чэпмена, Хейвуда и Деккера — больше за счет обращения к традициям раннего Возрождения.

Чэпмену оказалась близка учено-гуманистическая драма, от которой он унаследовал интерес к проблемам неостоицизма. Хейвуд и Деккер опирались на «демократические» традиции Роберта Грина (1558—1592) и Джорджа Пила (1557—1596). Романические комедии этих предшественников Шекспира стали образцом для таких пьес Хейвуда, как «Четыре лондонских подмастерья» (ок. 1600) и «Красотка с Запада» (опубл. 1631), в которых романическое начало (в его «низовом», народном варианте) соединяется с началом героическим, предвосхищая поэтику героических пьес Джона Драйде-

на. Хейвуд стал также одним из предшественников «мещанской драмы», по-новому осмыслив жанр семейной трагедии, которую он лишил кровавой развязки («Женщина, убитая добротой», 1603). К мировоззрению и стилю мещанской драмы приблизился и Деккер в своей лучшей комедии «Добродетельная шлюха» (I часть — 1604, II — 1630) — истории «блудницы, спасшейся любовью».

Ориентация на вкусы демократического зрителя нередко приводила Деккера и Хейвуда (особенно в романических комедиях) к незапланированному эффекту гротеска, блестяще высмеянному Ф. Бомонтом в пьесе-пародии «Рыцарь пламенеющего пестика» (ок. 1611). Эта особенность сближала драматургию Хейвуда и Деккера с искусством «народного маньеризма», получившим распространение в ряде северных и восточноевропейских стран в конце XVI — начале XVII в. «Народный маньеризм» (национальный «примитив») возникал на почве ремесленной переработки «высоких» образцов Ренессанса и маньеризма. Нечто подобное имело место и в пьесах Хейвуда и Деккера.

В творчестве названных драматургов обнаружились также некоторые барочные тенденции: у Хейвуда — в сочетании романического сюжета с героическим пафосом, в контрасте неуправляемых страстей и стойкой добродетели, в экзотичности обстановки и театральности действия. У Деккера — в образах стойких «терпеливцев» (подмастерье Ральф и его жена Джейн в «Празднике башмачника», 1599, торговец полотном Кандидо и сама куртизанка Беллафронт в «Добродетельной шлюхе»), позднее уступивших место «настоящим» барочным мученикам («Дева-мученица», совм. с Ф. Мэссинджером, 1620).

Эволюция «от Ренессанса к барокко» в той или иной мере была свойственна в начале XVII столетия всем драматургам «классического» направления, в том числе Дж. Чэпмену («Трагедия Шабо», 1612—1613, совм. с Дж. Шерли), не говоря уже о Шекспире. Деккер и Чэпмен в своем позднем творчестве все охотнее сотрудничали с драматургами барочного направления (Мэссинджером и Шерли). Тяготение к барокко проявилось даже в наиболее «маньеристских» шекспировских пьесах, эмоциональная стихия которых более насыщена по сравнению с холодноватой рассудочностью *собственно* маньеристской драматургии. Шекспировский маньеризм (даже в «темных» комедиях) всегда балансирует на грани барокко.

В 1600-е гг. маньеризм отчасти сближается с классицизмом. Яркий пример тому — маньеристско-классицистическая основа драматургии Бена Джонсона. Десятилетием позже (в

1610-е — начале 1620-х годов) английский маньеризм будет активнее взаимодействовать с барокко, образуя целый ряд переходных форм в творчестве Бомонта и Флетчера, а также (в некоторой степени) Дж. Уэбстера.

Являясь «творческим ферментом» в английской драме начала 1600-х, маньеризм создал на почве существующей драматургической системы новые *жанровые разновидности* трагедии, комедии и трагикомедии. Во всех маньеристских жанрах 1600-х годов заметную роль играло *сатирическое* начало, которое в комедии, например, вытеснило более традиционную романическую основу жанра. Становление новых разновидностей комедии и трагедии было связано с «вмешательством» недраматического жанра сатиры в устоявшуюся жанровую структуру. Не случайно «основатель» маньеризма на английской сцене Джон Марстон начинал в конце XVI в. как поэт — автор популярных сатир.

«Маньеризм как сформировавшийся стиль» (А.Н. Горбунов) проявился впервые в творчестве Марстона и в жанре трагедии («Месть Антонио», 1599). Сатирическое начало, свойственное маньеризму вообще, в трагедии маньеризма приобретает характер мрачной иронии. Перед зрителем разворачивается целая панорама гнуснейших пороков, гротескно разрастающихся и пожирающих самих себя. Всякий, даже самый невинный, по меркам комедии, грех (например, юношеское беспутство) влечет за собой в маньеристской трагедии кровавое возмездие: так, не лишенный добрых качеств, но распутный молодой Себастьян в «Трагедии атеиста» С. Тернера (1611), несмотря на великодушную помощь благородному Шарлемону, не избегает заслуженной кары за блуд. Сойдясь с распутной женой дворянина Бельфорэ Левидульчией, он погибает от руки оскорбленного мужа, испуская дух со словами: «Заработал!» (IV.5).

Образная система английской маньеристской трагедии 1600-х годов довольно «замкнута» и стабильна. Трагедиографы этого направления пользуются определенным набором эмблематических образов, считая их вполне достаточными для выражения своих «поэтических идей». Господствующая жанровая разновидность трагедии в это время — **кровавая трагедия мести**, возрожденная и заново освоенная Дж. Марстоном по образцу «кровавых драм» раннего Возрождения, в частности знаменитой «Испанской трагедии» Т. Кида (ок. 1584).

Постоянной эмблемой «социализации» зла (парадоксальным образом воплощенной в возвращении общества к животному состоянию) в маньеристской трагедии является порочный *двор* — своеобразная модель «падшего» мира. Действие происхо-

дит во дворце какого-нибудь владетельного князя (часто — узурпатора) в Италии или Испании (в память о дурной репутации итальянца Макиавелли и в традиции «Испанской трагедии»). В трагедиях Б. Джонсона («Сеян», 1603, «Катилина», 1611) сходную роль выполняет обстановка позднего — императорского — Рима. В этом случае «упадочное» язычество является столь же «благоприятной» средой для кровавой трагедии, как и католическое «безверие» в итальянском вкусе.

В этих «декорациях» создается сгущенная атмосфера «итальянизированного зла» (А.Н. Горбунов), проникнутая плотским грехом, клятвопреступлением, алчным стремлением к власти, извращением родственных связей и падением всяких устоев человеколюбия и милосердия. Обычные мотивы этих пьес — братоубийство, детоубийство, кровосмесительная страсть. Вместе с тем изображение царящего в мире зла не является единственной целью трагедиографа-маньериста. «Итальянизированная» обстановка не только фон, на котором разворачивается *внутренний* конфликт маньеристского героя (Антонио в «Мести Антонио», Виндиче в «Трагедии мстителя», 1607 и др.), но и одна из главных сторон *внешнего* конфликта в трагедии.

Типичный маньеристский герой, подобно Гамлету, сталкивается с проблемой нравственного самоопределения в хаосе окружающей действительности. Мир вокруг него переполнен злом и буквально вопиет о возмездии. Поруганная добродетель может найти отклик только в сердце героя, где еще осталась крупица добра; однако справедливость требует от героя не сочувствия, но действия, которое в материальном мире ставит «благородного мстителя» в зависимость от законов окружающей действительности. Активная борьба со злом вынуждает героя какой-то частью своего существа слиться с порочным миром. Приведет ли это к моральной деградации главного персонажа, или ему удастся сохранить внутреннюю чистоту и найти «средний» путь между погружением в пучину мстительного чувства и пассивной резиньяцией — в этом и заключается основной нравственный интерес трагедии.

Джон Марстон в «Мести Антонио» пытается сохранить хрупкое равновесие между вынужденно жестокой, избыточно кровавой местью и нравственным достоинством главного героя — сына убитого генуэзского герцога Андруджио. У Антонио немало поводов для мести своему врагу — венецианскому дожу Пьеро. Венецианец убил его отца, оклеветал невесту и воспылал порочной страстью к герцогине — матери Антонио. Герой получает «высшую» санкцию

на мщение из уст отцовской тени. Призрак утверждает, что небеса даруют благословение сыновьям, мстящим за своих отцов.

Такую месть Антонио осуществляет в полной мере, беспощадно разя не только злодея Пьеро, но и его ни в чем не повинного сына Джулио (возможного мстителя за смерть своего родителя в будущем). Он действует не из ненависти, отделяя свое внутреннее «я» от возложенной на него кровавой задачи. Месть Антонио — своего рода самоотречение. И в этом самоотречении герой отдает свою природу и поступки на откуп мирскому («макиавеллистическому») началу во имя высшей цели. Финал трагедии окончательно закрепляет этот «добродетельный» макиавеллизм героя и разделение духовного и плотского начала в нем. Выполнив задачу, возложенную на него провидением, Антонио выражает желание отречься от мира, укрыться в каком-нибудь отдаленном монастыре. Тем самым он символически сбрасывает свою земную оболочку, которая участвовала в мирском грехе.

Главный герой пьесы Сирила Тернера «Трагедия мстителя» (1607), как и Антонио, преследует благородные цели (мстит за убийство возлюбленной, спасает от разврата сестру и наставляет мать, польстившуюся на посулы герцогского сына). Однако с самого начала Виндиче действует под влиянием злобы, которая отравляет его кровь и делает готовым на любое злодейство. Поступая на службу к наследнику герцога, он не просто надевает маску мерзавца Пьято, но получает отдушину для выхода накопившегося в нем зла и не играет роль, а попросту сливается с образом

> Того, кто встарь был при дворе обижен...
> Кто так смертельно зол на вся и всех,
> Что даже не считал бы грех за грех
> И — помогал грешить напропалую.
> (I.1, пер. *С.Э. Таска*)

Злоба наполняет героя отвращением к жизни. Он даже о своей былой любви вспоминает нынче со смехом (III. 5) и не стесняется использовать отравленный череп возлюбленной как средство хитроумного убийства герцога. Образ смерти заслоняет для «мстителя» красоту бытия и очарование жизни. И хотя он рад был бы избежать кары за свои злодеяния из презрения к тем, кого обманывает, тем не менее, выдав себя (из бахвальства) новому правителю Антонио, герой не выражает особой печали по поводу предстоящей казни — скорее лишь легкую досаду по поводу своей глупой оплошности. В своем отвращении к миру Виндиче по-своему целен:

без жалости расправляясь с семейством герцога, он почти безразличен и к собственной жизни, и к жизни родного брата. К чему бороться за спасение двух негодяев (каковыми он считает и себя, и Ипполито), если «игра» (т. е. жизнь) «не стоит свеч»?

Большинство маньеристских трагедий (и «Трагедия мстителя» не исключение) заканчиваются сценой кровавого маскарада, получающей особое значение в контексте нравственной проблематики маньеризма. Скрытое зло неотличимо здесь от зла явного. Каждый участник «маски» надевает личину, позволяя «невинному» развлечению превратиться в средство кровавого разрешения конфликта. Этот прием был заимствован маньеристами у Т. Кида и прочно вошел в драматургию 1600—1610-х годов.

Начиная с 1600-х годов в драматургии маньеризма прочно утверждается также жанр сатирической **«городской комедии»**. Ее создателем был Бен Джонсон, но из его рук эта жанровая разновидность комедии перешла в руки талантливых драматургов-маньеристов (Дж. Марстона и Т. Миддлтона), органично вписавшись в поэтику маньеризма. Переосмысление жанрового содержания комедии в маньеризме шло рука об руку с переосмыслением понятия природы, считавшейся главным предметом изображения в комедийном жанре. В драматургии Ренессанса природа — универсальный источник гармонии. В маньеризме «гармония» и «природа» во многом противоположны друг другу. В неуемной динамике природы прекрасная форма, возникнув, немедленно развоплощается, уступая место «естественному» безобразию материального мира. Лишь сверхприродная Идея «заставляет» природу служить оболочкой Красоты, удерживая ее земной образ от «естественного» распада.

«Городская» сатирическая комедия была словно создана для того, чтобы драматург предоставил «природе» возможность явиться во всем чудовищном разнообразии ее причудливо-гротескных форм. Проявление этого разнообразия — яркая галерея комических образов, тесно связанных с современностью. Пространство маньеристских комедий заполнено фигурами лондонских щеголей, ростовщиков, пуритан, куртизанок, богатых вдов, простоватых горожан или профессиональных плутов всех мастей, которые часто отличаются от «добропорядочных» персонажей только своим «особым» статусом и профессиональным мастерством своих плутней. В изображении этих типов художники-маньеристы не упускают случая подчеркнуть конкретную («реальную») деталь, воспроизводящую нравы и облик эпохи, а также характерный колорит времени и места. Местом действия «городской комедии» является Лондон начала XVII в. с его безумствами и пороками.

Галереей сатирических типов «городская комедия», впрочем, не ограничивается. Безумие материального мира находит яркое воплощение в образе хитроумной «плутни», которая призвана «насытить» животные аппетиты и утвердить материальное начало, но на деле приводит лишь к их посрамлению. Маньеристская «плутня» — это *интеллектуальная* уловка, целью которой является осуществление *материального* интереса. Это трюк материи, которая силится одержать победу над духом, пользуясь его же средствами и выступая в обличье разума.

«Рисунок» сатирической комедии является в значительной степени художественным «антирисунком». Это подсмотренный у природы путь гибели всего материального, возведенный в особый творческий и нравственный принцип — принцип «иронической справедливости» (Т.-Б. Томлинсон). Зло в маньеристской комедии обычно терпит поражение в самый момент своего торжества, запутавшись в собственных сетях. Для этого ему не нужно вступать в схватку с добром и его земными или потусторонними носителями. Гораздо вольготнее чувствуют себя в пространстве городской комедии потусторонние носители *зла*. В пьесе Томаса Миддлтона «Безумный мир, господа!» (ок. 1604) дьявол (суккуб) является повесе Кайусу Грешену в облике его любовницы мадам Остолоуп (IV.1). Смысл этого явления разъясняется тут же самим грешником:

Мадам Остолоуп
Я стала жертвой собственных страстей!
Как быть?
Кайус Грешен
Очиститься от скверны. Дьявол
Не принимал обличья тех доныне,
В ком не живут ни похоть, ни гордыня.
(IV.4, пер. *С.Э. Таска*)

Однако мир английской сатирической комедии начала XVII в. именно таков, что похоть и гордыня цветут в нем пышным цветом, создавая почву для обманов и надувательств.

Галерея сатирических типов в маньеристской комедии не просто собрание человеческих причуд или пороков времени, это и настоящая выставка разнообразных видов плутовства, вступающих в соперничество друг с другом. Плутни, растущие как из рога изобилия, образуют основу комедийной *интриги*.

Чувство мести, оскорбленная гордость и безрассудная страсть, желание восстановить справедливость или просто поправить свои финансовые дела, природная склонность к плутовству — все эти и

другие мотивы реализуются в комедиях Джорджа Марстона и Томаса Миддлтона в форме мошеннических трюков и плутовских козней. Блестящая куртизанка Франческина готова на любую уловку, чтобы разрушить добродетельное счастье своего бывшего поклонника Фривила (Дж. Марстон. «Голландская куртизанка», 1605). Молодой Уитгуд ловко надувает прожженных плутов — старых ростовщиков Лукра и Хорда — и таким образом мстит за свое разорение одному из них и женится на дочери другого (Т. Миддлтон. «Как провести старика», между 1604 и 1606). А жуликоватый повеса Глупли трижды под разными масками обворовывает своего добродушного дядюшку Нараспашкью (Т. Миддлтон. «Безумный мир, господа!», ок. 1604). Однако «герои» каждой из этих плутней в конечном счете получают то, чего они достойны. Франческина терпит поражение в своей мести, поскольку бессильна одержать победу над «свободной волей» героя к добру. А склонный к мошенничеству Глупли невольно выдает себя в финале: в его кармане бьют часы, украденные у сэра Нараспашкью, и следом за этой находкой дядюшка обнаруживает у племянника и остальные похищенные вещи. Добряку Нараспашкью, впрочем, уже не нужно придумывать наказание для мошенника. Глупли сам себя наказал, женившись на девице легкого поведения Бесс Хитроу, которую, благодаря ее ловкой игре, племянник-плут принял за ангела непорочности.

Всех обдурить в таком отменном духе —
И дать себя обставить потаскухе! —
(V.2)

таков «естественный закон» иронической справедливости.

Как и в трагедии, в «городской комедии» важную роль играет прием маскарада. Использование *личины*, *маски* — еще одно «естественное» свойство человека, действующего в русле природы, и потому маска неизбежно связана с плутней.

Последний драматический жанр, в котором оставили свой след драматурги-маньеристы — это **трагикомедия**, также наполненная сатирическим содержанием. Еще Джон Марстон пришел к этому жанру, двигаясь в направлении от трагедии. Излюбленную маньеристами разновидность трагедии (трагедию мести) он дополнил элементами сатирической «городской комедии», усилив развлекательную сторону пьесы.

Герой трагикомедии Марстона «Недовольный» (ок. 1604) герцог Генуи Альтафронте выступает в традиционной роли «мстителя в маске». Появляясь при дворе узурпатора Пьетро, он принимает имя «недовольного» — Малеволе: циника и «сатирика», бичующе-

го придворные нравы, и именно его один из врагов нового герцога — Мендоза нанимает для убийства Пьетро. Все это позволяет герою начать собственную игру, вступая в лабиринт сложных отношений между Пьетро и Мендозой (*«лабиринт»* — еще один излюбленный маньеристский прием). Но если трагедийный мститель Антонио, приняв на себя «священную обязанность» мщения, убивает не только своего врага, но и его невинного сына, то Малеволе щадит спящего Пьетро. В конце концов он открывается спасенному им узурпатору, а тот, раскаявшись, возвращает ему трон. Пьеса, как обычно, заканчивается маской, но финал ее не кровавый (даже к Мендозе проявлено снисхождение). Месть герцога Альтафронте (он же — Малеволе) удовлетворяется открытым обличением пороков и раскаянием грешников.

Жанр сатирической трагикомедии не умер и в 1610-е годы. Наиболее яркой маньеристской трагикомедией этого периода стала пьеса Джона Уэбстера «Всем тяжбам тяжба, или Когда судится женщина, сам черт ей не брат» (1616), связанная одновременно с традициями Марло (в трактовке макиавеллизма) и зрелой комедией Джонсона («Вольпоне»).

В целом и маньеристы, и «классики» в начале XVII в. по-разному устремились на поиски новых путей в драматургии. Особое положение в стилевом разнообразии эпохи занимало творчество Бена Джонсона. Своеобразный характер носила и неизбежная в 1600-е годы связь его поэтики с маньеристским стилем, равно как и выбранное Джонсоном направление «выхода» из Ренессанса и маньеризма.

БЕН ДЖОНСОН (1573—1637)

Бенджамин (Бен) Джонсон, один из крупнейших драматургов первой трети XVII в., родился в семье протестантского священника, подвергавшегося гонениям в царствование Марии Католички и умершего за месяц до рождения сына. Мальчика воспитал отчим, по профессии каменщик, который старался приобщить к этому ремеслу и пасынка. Бен Джонсон получил неплохое образование в Вестминстерской школе, где его наставником был известный ученый, знаток древностей, Уильям Кэмден. Впоследствии драматургу удалось расширить свои познания, так что со временем Джонсон по своей эрудиции превзошел большинство своих современников. После недолгого пребывания в качестве солдата во Фландрии, боров-

шейся против испанского владычества, он вернулся на родину и поступил в одну из бродячих актерских трупп. Вскоре он оказался в Лондоне, где ему удалось завязать связи с известным театральным антрепренером Филиппом Хенсло. Начав с переделок чужих пьес, Джонсон уже в 1598 г. обрел творческую самостоятельность, а заодно и литературную известность, которая пришла к нему после постановки «комедии гуморов» «У каждого свои причуды» («Everyone in His Humour»[1]).

Из всех собратьев по драматургическому цеху в начале XVII столетия Джонсон выделялся ярко выраженным интересом к литературной (и, в частности, драматической) теории. Наиболее ценной частью его теоретического наследия считается «теория гуморов», положенная Джонсоном в основу его типологии комедийных характеров. Теория гуморов оказала большое влияние на современников Джонсона и его ближайших потомков — драматургов маньеристского и барочно-классицистического направления. Ее принято рассматривать в ряду классицистических теорий характера, сравнивая «гуморы» Джонсона с «маниями» персонажей Мольера.

Слово «гумор» у Джонсона — метафора устойчивого душевного состояния, переходящего в фиксированное свойство характера. Она заимствована из области физиологии и физиологической теории темпераментов (*англ.* «humour» — жидкость, жизненный сок, определяющий преобладание того или иного темперамента, а отсюда — настроение, нрав или причуда).

В первой комедии гуморов Бена Джонсона на общем фоне выделяются два собственно «гумористических» характера. Это пожилой джентльмен Новель — заботливый отец, однако слегка помешанный на стремлении удержать сына от юношеских глупостей. С этой целью он устраивает за молодым Новелем слежку и готов видеть в каждом слове и поступке юноши проявление тайной тяги к распутству. В одержимости с Новелем соревнуется купец Кайтли — ревнивый муж, который так же склонен на каждом шагу подозревать свою молодую жену в измене, как Новель подозревает сына во всяческих пороках.

У персонажей пьесы слово «гумор» (в значении «настроение», «нрав» и т. д.) не сходит с языка («У него *настроение*, сэр!», III.1; «А что такое *настроение*? Это, наверное, редкостная штука?», III.2; «Говорят, он может посадить человека в тюрьму... за все, что пойдет наперекор его *настроению*», III.2; «...ваше *настроение*

[1] Пьеса переведена на русский язык П. Соколовой под названием «Каждый по-своему».

внезапно / Вам портит кровь», IV.1, пер. *П. Соколовой*), и они способны анатомировать это явление не хуже самого автора. Кайтли во всех подробностях описывает процесс превращения своей ревности в «гумор» — своеобразную болезнь мозга и души, охватывающую все духовные способности человека:

Боль сначала
Воображенье медленно язвит,
Поит его отравленною желчью,
Уничтожая здравые сужденья.
Потом зараза переходит в память,
Охватывает все пути и нервы.
Зловредному подобно испаренью,
Проникнет в сокровеннейшее чувство,
Пока не станет ни единой мысли,
Свободной от отравы подозренья.
(II.2)

Несколько позже сам Джонсон в весьма сходных выражениях охарактеризует гумор в прологе к комедии «Все без своих причуд» (1599, пролог написан позже):

В теле человека
Желчь, флегма, меланхолия и кровь,
Ничем не сдержанные, беспрестанно
Текут в свое русло и их за это
Назвали humours. Если так, мы можем
Метафорически то слово применить
И к общему расположенью духа:
Когда причудливое свойство, странность
Настолько овладеет человеком,
Что, вместе слив, по одному пути
Влечет все помыслы его и чувства, —
То правильно назвать нам это — humour.
(перевод *М. Заблудовского*)

Гумор, по Джонсону, не просто преобладающая черта, но ограниченное «русло», по которому устремляются все мысли и чувства человека, ведомые одной страстью:

Все то, что влажно и текуче и
Силы не имеет, чтоб сдержать себя,
Есть юмор.
(перевод *В.Г. Решетова*)

Гумор в поэтике Джонсона уподобляется лихорадке, болезни или уродливому искажению естества, но такому, в основании которого лежит естественно присущая природе «неспособность» к *идеальному* самоограничению. Природа, предоставленная самой себе, «естественным образом» превращается в гумор. Джонсон, таким образом, сближается с маньеристами в «деидеализации» природы. И все же он не окончательно «разводит» природу и разум. Разумное начало заключено в самой природе, хотя она и не в состоянии надежно «фиксировать» его без помощи интеллекта. Поэтому «природа в природе» вступает в противоречие с «разумом в природе», нарушая их «естественное» равновесие и погружая духовные способности человека в состояние «лихорадки» (гумора). Природа содержит в себе идеал, но главным *средством* его осуществления является внеприродный интеллект.

Гумористическим персонажам в комедиях Джонсона противостоит противоположная им группа характеров, играющих на чужих причудах, заставляя «одержимых» сталкиваться лицом к лицу с гротескными порождениями их гумора. В руках таких персонажей (слуги Брейнворма или молодого остряка Веллбреда) находятся пружины комедийной интриги. В результате розыгрыша, подстроенного Брейнвормом, «блюститель нравственности» старик Новель оказывается «обвинен» в разгуле и дебоширстве, а купец Кайтли (вследствие похожей шутки Веллбреда) — «уличен» своей женой в неверности. Эти розыгрыши, спровоцированные одержимостью самих Кайтли и Новеля, в финале пьесы приводят этих персонажей в суд, где правда выходит на поверхность — не столько благодаря, сколько вопреки судебному разбирательству (этот прием парадоксальной судебной развязки Джонсон применит в своей лучшей комедии «Вольпоне», а также в «Варфоломеевской ярмарке»).

Подозрительный Новель и ревнивый Кайтли, по Джонсону, — «настоящие» гуморы, имеющие «естественное» происхождение. Помимо них в комедиях драматурга встречаются также гуморы «неистинные»: это характеры, причудливость которых связана с неумеренным подражанием «модному» настроению или нраву. В первой комедии гуморов («У каждого свои причуды») Мэтью — «деревенский щеголь» — примеривает на себя распространенное в городе «меланхолическое» настроение, а капитан Бобадил («хвастливый воин») играет роли храбреца, буяна и поэта в одном лице, будучи на самом деле трусом, попрошайкой и педантом (прямым предшественником этого персонажа является «величественный» дон Адриано де Армадо в «Бесплодных усилиях любви» Шекспира). Отличительная черта «неистинных» гуморов — аффекта-

ция. Принятая ими социальная мода (или попросту «причуда века») часто идет вразрез с их природными склонностями, причем «природа» в конце концов одерживает верх над аффектацией и прорывается сквозь оболочку модных настроений.

«Истинный» гумор в пьесах Джонсона также по-своему связан с временем-«веком». В прологе к комедии «Все без своих причуд» Джонсон утверждает, что изобразил не просто индивидуальные (или повторяющиеся) «отклонения» от разумной нормы, но показал

Безобразье века,
Которое разъято скальпелем до сухожилья, нерва,
С отвагой неизменной и презреньем к страху.
(перевод *В.Г. Решетова*)

Собственно к анализу «характера» века Джонсон, однако, обратился уже в другом жанре — трагедии («Падение Сеяна», 1603), но и в трагедии Джонсон остается ближе к сатире и гротеску, чем к «трагическому гуманизму», предметом которого является гибель «воплощенного идеала». Джонсон сближается с трагедиографами-маньеристами в той холодноватой отстраненности, с которой он изображает кровавые ужасы. В «Падении Сеяна» нет «цельного» трагического эффекта, но лишь фиксированный разрыв между гротескной картиной «извращенного» времени и моральным поучением:

Примером этим, дерзкий человек,
Учись не надмеваться над богами:
Несносна мудрость та, что их хулит...
(V.10, перевод *И. Аксенова*)

«Падение Сеяна» (как и более поздняя трагедия Джонсона «Заговор Катилины», 1611) не принадлежит к лучшим произведениям драматурга, однако анализ пороков времени в ней подготовил более тонкую характеристику нравов в комедии Джонсона «Вольпоне, или Лис» (ок. 1605, опубл. 1606) — «первой по-настоящему классической английской комедии» (М.Д. Заблудовский).

По сравнению с ранними «гумористическими» комедиями типология характеров в «Вольпоне» заметно усложняется. Индивидуальные гуморы все больше подчиняются общему характеру времени, а их взаимодействие составляет основной интерес действия. Внешне это проявляется в том, что в комедии действуют одновременно два принципа (или два «ряда») типизации. Персонажи обладают распространенными гуморами-маниями, или «причудами»: купец Корвино, например, ревнивый муж, сэр Политик Вуд-би —

бездарный прожектер, его жена — не слишком почтенная матрона. Адвокат Вольторе воплощает профессиональный гумор крючкотворства, а старый дворянин Корбаччо — «юмористический» жадный старик, охотящийся за наследством вдвое более здорового и крепкого Вольпоне.

В то же время все эти герои являются живыми воплощениями традиционных типов животного эпоса или басни. Вольпоне — «хитрый лис» — хищник, который «честной» охоте предпочитает вымогательство и обман, и, будучи не прочь полакомиться похищенным, получает не меньшее удовольствие от самого процесса одурачивания. Ворон и вороненок (Корбаччо и Корвино) в равной мере готовы поживиться за счет умирающего (каковым представляет себя Вольпоне). Коршун (Вольторе) высматривает добычу с особой зоркостью и безжалостностью, свойственной его животному прототипу. При этом «животный» ряд в пьесе символизирует разные виды всеобщей страсти к наживе, определяющей *характер* времени. Этот ряд обладает бóльшим динамическим потенциалом по сравнению с рядом «гумористическим». Характеры, находящиеся «каждый в своем гуморе», остаются статичными. И лишь попадая в «социальное» пространство животного эпоса, они приобретают динамику и начинают действовать вопреки своему природному гумору.

Ревнивый Корвино в погоне за наследством «хитрого лиса» сам приводит свою «небесную» жену (Челию) в постель к «умирающему» Вольпоне, жадный Корбаччо приносит «больному» дорогие подарки и завещает ему свое состояние (!), хитрец Вольторе играет смешную и унизительную роль «одержимого» в суде, чтобы дезавуировать собственные показания. В «Вольпоне» гуморы словно встают на голову и, сохраняя свое неизменное «русло», поворачивают свое течение вспять. Под влиянием общего *характера* времени гумор превращается в собственную противоположность, не теряя при этом своей сути. В «Вольпоне», таким образом, Джонсон разоблачает силу стяжательства не как чью-то частную манию или порок, но скорее как «гумор» самого времени, влияющий на «природные» характеры персонажей в соответствии с индивидуальным гумором каждого. Потоки золота, перетекающие из одного кармана в другой, в сущности и есть те «нервы» и сосуды, которые становятся «руслом» человеческих устремлений: радостей и огорчений, разочарований и надежд. И Вольпоне в этом царстве алчности выбрал наиболее артистический способ «стяжать» и «наживать» богатство:

больше тешит
Меня искусство хитрое наживы,
Чем радость обладанья.
(I.1, перевод *П. Мелковой*)

Все хитроумие Вольпоне как раз и заключается в том, что, поклоняясь тому же «богу» — золоту, что и большинство, он не стремится быть неповторимым и *единственным* в своей страсти. Наивный стяжатель мечтает о том, чтобы весь мир вокруг него дремал в состоянии первоначальной невинности, не ведая о неодолимой силе золота. Чтобы сосед был честен и проявлял похвальную умеренность в «любви» к всеобщему кумиру. Поэтому клиенты Вольпоне так хищно и озлобленно озираются друг на друга. Вольпоне, напротив, при всяком удобном случае поддерживает и разжигает жажду наживы в своих «наследниках». Он, как говорит его хитрый приживал Моска (I.1), не обирает сирот, не торгует невинностью, не давит соков из нищих — довольно и того, что все это за него делают другие.

Сам Моска — яркий пример ничтожества, вознесенного на вершину социальной лестницы силой общественной страсти к наживе. Изначально этот герой не претендует на самостоятельность, прекрасно чувствуя себя в роли *средства* — чужих капризов, чужой воли, чужих страстей. Но ведь и золото есть также универсальное *средство* достижения любых материальных целей. В храме золота у венецианского вельможи нет преимуществ перед Моской: если последний владеет всем, первый лишился даже своего имени. Передавая Моске права на свое имущество и объявляя себя мертвецом, Вольпоне слишком увлекся игрой с «наследниками», «забыв» о силе золота, которое делает ничтожество «королем». Теперь, чтобы не дать ничтожному приживалу одержать верх над собой, Вольпоне должен разрушить созданный им храм золота и снова стать *кем-то*: не орудием «немого бога», но человеком. Из хитрой лисицы он превратится в преступного вельможу и понесет заслуженное наказание:

И раз надеяться осталось только
На осужденье — унывать не будем!
(V.8)

По-новому «анатомируя» природу своего века и переосмысляя суть титанизма, Джонсон в комедии «Вольпоне» приходит к более глубокому пониманию гумора. Гумор не просто частный порок или причуда характера. Гумор как таковой имеет универсальную приро-

ду. Это «естественная» «безмерность» духа, поселившаяся в ограниченной природе человека, не признающая разумных ограничений и не имеющая сил «сдержать себя». Находя себе пищу в «характере» времени, она превращается во всепожирающее «чудовище», различные проявления которого (жадность, скупость, ревность и т. д.) суть только его различные маски. «Гумористический» характер времени, в свою очередь, имеет много обличий, но суть его по-прежнему одна: это жажда ограниченного индивида присвоить себе все блага мира, соединив их в одном универсальном средстве (золоте или философском камне), стирающем качественные различия между вещами и людьми. Вольпоне, таким образом, не «гумористический» персонаж в буквальном смысле слова, но своего рода идеальный носитель «гумора» времени — это и наделяет его своеобразным гротескным величием.

В «Вольпоне» и «Алхимике» (1610) носителями гумора времени и игроками на ставке «века» являются отдельный персонаж или группа персонажей. В «Варфоломеевской ярмарке» (1614) на первое место выступает обезличенный носитель природного гумора — сама ярмарка как универсальное средство удовлетворения человеческих страстей. Ярмарка — гигантский механизм, который приводит в движение животное начало в человеке. По образу и подобию этого механизма в обществе «выплавляются» человеческие характеры, нравы и настроения. Однако ярмарка не столько «общество в миниатюре», сколько очередная маска, которую надевает на себя безликий «гумор» века или природы.

На ярмарке сама плоть (животная или человеческая, «жареная» или «сырая») становится предметом всеобщего торга. Горожане здесь лакомятся жирной свининой, молодые повесы стараются подцепить богатых невест, стражи закона получают затрещины и оказываются в колодках, «порядочные» горожанки попадают в лапы к сутенерам, а ловкие карманники не дремлют, ведя охоту за кошельками, которые в этом месте всеобщей продажности становятся почти что частью тела (и едва ли не самой драгоценной для своего хозяина). Здесь — на фоне запаха «жареной плоти» — особенно комично звучит спор лицемерного пуританина Рабби Бизи с бесполой марионеткой о «непристойности» переодевания актеров-мужчин в женское платье. Простая истина заключается в том, что искусство даже на ярмарке торгует не плотью, а перевоплощением, и только пуританин, одуревший от запаха свинины, не в состоянии этого понять.

Театральная теория и практика Бена Джонсона, включая черты маньеризма и классицизма, отличалась подчеркнутым своеобразием в их сочетании. Это сказалось на его теории гуморов и связанной с ней практике сатирической комедии, в которой часто видят воплощение классицистического метода типизации. Между тем в зрелой классицистической комедии (например, у Мольера) само выделение определенного качества как определяющей черты комедийного характера являлось результатом строгого *рационального анализа.* Следующим шагом было олицетворение этой черты в образе более или менее «жизнеподобного» персонажа. Такой персонаж создавался как *носитель* этой черты и *ради* того, чтобы эту черту воплощать.

Рационалистически мыслящий классицист расчленяет природу, чтобы выявить в ней какую-то частную, относительную целостность, которую он олицетворяет в образе комического персонажа. Классицист, мыслящий наполовину натурфилософски, рассекает природу, чтобы добраться до ее «первоначал» и «подражать» ей в создании характеров. Если природа создает гуморы естественным путем, «сливая» все способности человека в единое русло, то точно так же поступает драматург, наделяя своих персонажей некой одномерной анатомией. Гуморы, в отличие от односторонних мольеровских характеров, не обладают внутренней динамикой. Динамику порождает «дух» времени, а не индивидуальные причуды. Статичность гумора отчасти связана с тем, что Джонсон не анализирует *конкретную* природу *каждого* гумора в отдельности, считая, что их строение и распространение в природе человека однотипно. Поэтому ревность, о которой рассуждает Кайтли («У каждого свои причуды»), охватывает разум человека точно так же, как скупость, жадность или любая другая маниакальная страсть.

Статичности «гумористических» характеров у Джонсона до некоторой степени соответствует и механическая искусственность его сюжетов. Сюжет Джонсона обычно — это заведенный механизм, из которого время от времени выскакивают с гротескными ужимками какие-то фигурки, гримасничают, плутуют, но время завода механизма заранее определено, и механизм остановится в свой час, оставив фигурки в заданном положении. В комедиях Мольера (по крайней мере в наиболее зрелых из них) связь между характерами и сюжетом всегда более органична.

Весьма различны были и научные представления, витавшие в воздухе джонсоновской Англии и мольеровской Франции. Время Джонсона — период раннего рационализма, уже порывающего с натурфилософией, но продолжающего метафорически использовать

ее язык. В натурфилософских метафорах, однако, все чаще находит выражение механистическая картина мироздания. «Анатомируя» свой век «до нервов, сухожилий», как человеческое тело, Джонсон понимает это тело не органически, а механически: как агрегат, состоящий из подвесов и опор, между которыми протянуты трубки, реторты и колбы, образующие емкости и русла движения разнообразных «мокрот». Тело в этом состоянии служит моделью при описании души, порождая понятия, метафорически «объединяющие» душу и тело. Мольер от этих представлений уже далек. Его стихия — своеобразный «рационалистический сенсуализм», позволивший драматургу соединить в своем художественном методе анализ и органичность. В драматургии Джонсона соединение маньеризма и классицизма было еще достаточно прочным, причем маньеристская основа порой прорывала классицистическую оболочку, порождая самостоятельную игру форм.

Для полноты характеристики джонсоновской поэтики необходимо учитывать его опыт создателя придворных пьес-масок. Маски, обращенные к образованному зрителю, имевшему вкус к разгадыванию остроумных шарад и загадок, Джонсон писал с большим увлечением. Между тем маньеристская природа поэтики этих аллегорических масок достаточно очевидна. В поздних комедиях Джонсона (не без влияния жанра «маски») заметно усиливаются аллегорические черты. Предметом аллегории в пьесах «Новая гостиница» (1629) и «Магнетическая леди» (1632) является само искусство, и в частности искусство комедии. «Новая гостиница» «представляет комический театр», а разные эпизоды сюжета выступают как «аллегории разных принципов комического искусства» (А.Т. Парфенов). Тем самым рефлективность, свойственная маньеризму, проявляется в комедиях Джонсона со всей очевидностью. Довольно часто в его произведениях встречается и нарушение театральной иллюзии, выход персонажа из роли, комментирование им пьесы как пьесы и т. д. В этом также сказывается влияние придворного маньеризма, как раз в 1620-е — начале 1630-х годов плавно «перетекавшего» в раннюю форму барокко. Далеки от классической (равно как и классицистической) простоты и сами сюжеты поздних комедий Джонсона. «Невероятно усложненная» (А.Т. Парфенов) фабула «Новой гостиницы» живо напоминает лабиринты и барокко, и маньеризма.

В целом своеобразный маньеристско-классицистический комплекс в творчестве Джонсона во многом предвосхитил те яркие «синтезы» барокко и классицизма, которые стали играть важнейшую роль в английской литературе XVII в. уже начиная с 1620-х

годов и в середине столетия. Учитывая исходную «неоднородность» английского Ренессанса и его стойкую (хотя и видоизменявшуюся) связь с маньеризмом, можно утверждать, что Джонсон явился непосредственным продолжателем драматургии Возрождения. И все же, в чем-то предвосхитив «магистральную линию» английской литературы XVII в., а также континентальный классицизм абсолютистской Франции, Джонсон вправе претендовать на звание одного из крупнейших представителей новой эпохи (эпохи XVII столетия), в которую он (в отличие от Шекспира) вписался *всем* своим творчеством.

ДРАМА 1610—1630-х годов

К концу первого десятилетия XVII в. в английской драматургии в целом наметились ощутимые сдвиги. «Классическая» ренессансная традиция, продолжая косвенный «обмен» со своим новым маньеристским окружением, буквально на глазах «меняла кожу» и усваивала тенденции раннего барокко. В 1610-е годы черты барочной поэтики становятся особенно заметны в последних пьесах Шекспира (его «романических» трагикомедиях), а также в творчестве популярных драматургов нового поколения — Френсиса Бомонта и Джона Флетчера. Маньеризм этого периода также обнаружил способность к внутренней динамике и усвоению нового. Катализатором этой новизны стало отношение драматургов к романическим приемам и ценностям.

В самом начале 1600-х годов драматурги маньеристского направления по большей части отринули «романическое» начало, заменив романические ценности их сатирическим отрицанием. В следующем десятилетии талантливые художники-маньеристы (Дж. Уэбстер, Т. Миддлтон) вновь обращаются к романическим ценностям и мотивам, не «брезгуя» уроками Шекспира, Хейвуда, Чэпмена или Бомонта и Флетчера. Не меняя своего настороженного (или прямо отрицательного) отношения к романической форме Идеала, они дают ей более глубокий анализ по сравнению с антироманическими драмами начала века.

Одним из крупнейших драматургов-маньеристов этого же периода считается **Джон Уэбстер** (ок. 1575—1625?). В его трагедиях («Белый дьявол», 1612, и «Герцогиня Амальфи», 1612—1614) мы вновь встречаем уже знакомое нам «итальянизированное» зло, духовные скитания героев во мраке заблуждения, роковые ошибки,

когда друга принимают за врага (или наоборот). Программный характер в этом отношении носит трагедия Уэбстера «Белый дьявол». Героиня пьесы Виттория Коромбона обладает всеми *внешними* признаками романической героини: красотой, умом, благородным происхождением, стойкостью, решительностью, мужеством. Даже ее изворотливость кажется лишь извращенным проявлением высшего остроумия, ее хитрость — избытком женственности. Но участь всех этих достоинств — остаться внешними украшениями блестящей куртизанки, любовницы герцога Браччиано, фактически — убийцы собственного мужа, наивного Камилло, и своей безобидной и несчастной «соперницы» — герцогини. Как говорит о Виттории ее враг — кардинал Монтичельзо,

> Во зло такое обратить сумели
> Вы жизнь и чары красоты своей,
> Что сделались любых комет зловещей
> Князьям.
>
> (III.1, перевод *И. Аксенова*)

В основную интригу уэбстеровских трагедий органично включается характерная для маньеристской драматургии амбивалентная роль «недовольного»: одновременно орудия в руках сильных злодеев, их жертвы и растлителя их воли, и вместе с тем бича общих пороков (в том числе своих собственных). Таков Даниэль Босола («Герцогиня Амальфи») — когда-то падуанский ученый, не заработавший наукой ни гроша (такова же и участь Фламиньо в «Белом дьяволе»), впоследствии наемный шпион и убийца. Он сознает низость своей роли, знает пороки своих господ, но полагает, что в этом мире тот, кто беден и лишен власти, может быть лишь пиявкой, присосавшейся к уху сильного. Фактически Босола становится также и палачом, когда его хозяева герцог и кардинал истязают свою сестру, тайно вступившую в брак с дворецким Антонио. По иронии судьбы Босола погибает в тот самый момент, когда пытается совершить единственное благое дело — спасти Антонио, но вместо этого губит и Антонио, и себя.

Центральное место в трагедии занимают сцены, где братья применяют к своей сестре-герцогине изощренные душевные пытки, подвергая испытанию ее рассудок: так, «в знак примирения», героине протягивают холодную руку мертвеца, утверждая затем, что это рука ее мертвого мужа; ей показывают издали поддельные трупы ее детей (в действительности — восковые фигуры); готовят ей саван и отпевают заживо. Никакие прямые практические цели, на-

зываемые самими братьями (защита фамильной чести или стремление завладеть наследством сестры) не могут полностью объяснить этого бесчеловечного ритуала медленного убийства героини. Им мало убить ее физически, они хотят психологически уничтожить ее любовь к жизни и ее радостям, внушить отвращение к тому, что составляло наслаждение и полноту ее существования; представить все самое дорогое в тошнотворно-отвратительной маске смерти. В такой же маске (еще при жизни) она должна увидеть и себя — не жизнерадостную красивую жену и мать, не «герцогиню Амальфи», а «гнездо червей» и пищу для насекомых.

Уэбстер воссоздает атмосферу ужаса, которая буквально пронизывает воздух и определяет духовную структуру лучшей его трагедии. При этом на первый план в «Герцогине Амальфи» выступают не столько привычные кроваво-мелодраматические ужасы, потерявшие свою «сенсационность» от слишком частого повторения, сколько ужасы психологические.

Уэбстер, таким образом, переосмысляет некоторые популярные в маньеризме мотивы. Так, нередко в маньеристской поэтике (см., например, «Трагедию мстителя» С. Тернера) все наслаждения и самая красота жизни выступают как недолговечные маски всепобеждающего и неизменного лика смерти. Братья герцогини и их подручный Босола внушают ту же мысль герцогине Амальфи. Между тем в контексте пьесы такое «разоблачение» жизни — не что иное, как коварный и изощренный обман. Мучители героини бесконечно штампуют материальные муляжи смерти, пытаясь скрыть гармонию жизни под маской разложения. Но их обман оборачивается символическим парадоксом: ложным путем к героине приходит сознание истины. Сквозь *бутафорские* символы смерти и страданий (орудия пыток) она начинает видеть более глубокие и «вечные» противоречия бытия, которые были скрыты от нее в состоянии первоначальной невинности ее «естественного» счастья. Теперь она понимает, что жизнь, которая виделась ей как радость, оказывается еще и юдолью скорби.

Тем не менее этот душевный переворот не приводит ее ни к потере рассудка, ни к утрате своего психического и нравственного «я». «И все же герцогиня я Амальфи», — говорит она своим истязателям, пытающимся лишить ее собственной воли и ясного представления о мире и добре и зле. Она зовет и принимает смерть, но не в бессилии затравленного зверя и в злобе на убийц, а словно с ощущением какой-то нераскрытой тайны, неведомой ее братьям, — тайны, которую она уносит с собой:

Когда со мной покончите, ступайте
Моим скажите братьям, что они
Отныне могут есть и пить спокойно...
Но все же герцогиня я Амальфи.
(IV.3, перевод *П. Мелковой*)

В «Герцогине Амальфи», таким образом, есть и черты барочной мученицы, и это позволяет говорить о тяготении уэбстеровского маньеризма (в трагедии) — к барокко.

Последним автором, сохранившим приверженность маньеризму уже в начала 1620-х годов был **Томас Миддлтон**, получивший известность в начале XVII в. как автор сатирических «городских комедий». Мир этих комедий постепенно становился все более мрачным, и неудивительно, что в своем позднем творчестве Миддлтон достиг немалых высот и в жанре трагедии («Женщины, берегитесь женщин!», 1622, «Оборотень», совместно с У. Роули, 1622). В этих произведениях важную роль играет присущий маньеризму аллегорический эмблематизм и изображение мира как царства хаоса. Хаос служит удобной почвой для созревания и вынашивания зла, которое охватывает не только внешнюю действительность, но и человеческую душу. Зло при этом (как и в «Белом дьяволе» Уэбстера) может иметь привлекательную наружность. Однако в отличие, например, от Виттории Коромбоны, которая знает о себе все, — персонажи трагедий Миддлтона на первых порах полны иллюзий на свой собственный счет. Именно поэтому они, не замечая семян зла в собственной душе, скатываются в пучину преступления и порока, откуда уже нет выхода и спасения. Основная тема трагедий Миддлтона — это нравственная деградация человека, его приобщение к миру зла и поглощение этим миром. Слабые попытки воплотить в жизнь романический идеал (браки по любви: Леантио и Бьянки в трагедии «Женщины, берегитесь женщин», Беатрисы и Альсемеро в «Оборотне») не только заканчиваются крахом, но и обнаруживают ущербность самого романического идеала.

Герои Миддлтона не титаны и даже, в отличие от уэбстеровских персонажей, не «сильные личности» с сильными страстями. Это обычные частные лица, которых их частные эгоистические стремления увлекают на путь компромисса со злом, чтобы в скором времени утопить их в пучине порока. Так, героиня «Оборотня» Беатриса-Джоанна начинает с того, что избавляется с помощью наемного убийцы (бедного дворянина Де Флореса) от нелюбимого жениха Алонсо; затем, накануне свадьбы со своим романическим избранником Альсемеро, она, преодолевая отвращение, платит Де Флоресу

за совершенное преступление своим телом; и, наконец, пройдя через еще одно кровавое злодеяние (убийство служанки Диафанты), Беатриса окончательно перерождается. Она превращается в распутную любовницу Де Флореса, сумевшего стать ей необходимым, и (теперь уже добровольно) изменяет своему благородному и красивому мужу.

Используя в «Оборотне» традиции испанской драмы чести, Миддлтон переосмысляет основные мотивы этого жанра, вскрывая иллюзорность привычного понимания чести, принятого в театре и драме. Пребывая в своих иллюзиях, Беатриса не чувствует разницы между честью внутренней и внешней (публичной, показной). Де Флорес мыслит гораздо более приземленно и «реалистично» (в духе маньеристского «цинического реализма»). Для него природа греха (убийства или прелюбодеяния) едина в своей сути, и тот, кто задумал или совершил кровавое преступление, уже лишился былой невинности и чистоты:

В крови по локоть — говорить о чести?..
Вглядитесь в книгу совести своей.
Она не лжива, и она вам скажет,
Что мы равны.
(III.4, перевод *Г.М. Кружкова*)

Де Флорес не просто запугивает Беатрису (вернее, шантажирует ее). Подобно злому ангелу в «Фаусте» Марло, он отравляет ее сознание мыслью о непоправимости ее нравственного падения, о некой внутренней порочности, которая скрывается в ней и от которой ей не убежать:

Сказать еще? Ты, девственная телом,
В душе распутница. Пришел второй —
Твой Альсемеро, и любовь былая
Забыта невзначай блудливым сердцем.
(Там же)

Де Флорес улавливает Беатрису в свои сети не только реально совершенным ею преступлением, но и еще только зреющим в ее душе пороком, рассматривая его через увеличительное стекло и показывая ей в увеличенном отражении. Недаром в роли Де Флореса есть нечто мефистофельское: он завладевает сначала телом, а затем душой героини, которая на весь мир и на себя начинает смотреть глазами своего соблазнителя. Под конец Де Флорес одному себе присваивает право распоряжаться захваченным им сокрови-

щем. Именно он закалывает разоблаченную Беатрису и себя, не оставляя отцу и мужу возможности свершить «законную» месть. Тем самым он лишний раз показывает, что он и никто другой является законным «господином» героини, и с некоторой мелодраматической торжественностью препровождает ее и свою души в ад:

Одну лишь нить осталось перерезать.
(*Закалывается.*)
Сеньоры, я избавил вас от мести.
Как я учил, Джоанна, ну же! — вместе.
(V.3)

В целом, однако, английский маньеризм в 1610 — начале 1620-х годов, несмотря на значительные художественные достижения представителей этого стиля, уже не играет той роли творческого фермента, которую он играл в первом десятилетии XVII в. И если ведущими направлениями второго и начала третьего десятилетия XVII столетия являются «поздний» маньеризм и «раннее» барокко, то одновременно между ними существуют многочисленные переходные ступени (развитие классицизма как будто временно приостанавливается). Эти господствующие направления нередко спорят друг с другом, но спорят, повернувшись друг к другу лицом. При этом «классическая» линия английской драматургии, окончательно оторвавшись от Ренессанса, выплескивает на поверхность всю свою скрытую «неклассичность», дремавшую в Возрождении. Тем самым водораздел между «классическим» и маньеристским выходом за пределы Ренессанса постепенно стирается. К драматургам приходит все более ясное сознание того, что их «общая» драматургическая система существует и развивается в новых условиях.

Как всегда, к изменениям в высшей степени чуток оказался **Шекспир** — художник одновременно наиболее «традиционный» и наиболее изменчивый, самый цельный и самый непостоянный. Характер его последних пьес (составляющих в его творчестве особую группу[1]) наиболее точно раскрывается с помощью понятия «неполной, смещенной гармонии» (А.Н. Горбунов). Это понятие применимо не только к финалам последних пьес, где «восстановленная» гармония омрачается какой-то непоправимой потерей (иногда эта потеря является физической, как смерть Мамилия в «Зимней сказке», чаще — нравственной, и почти всегда она связана с бессмысленной «растратой» времени и человеческих сил). Оно относится и

[1] В эту группу, в частности, входят: «Цимбелин» (1610), «Зимняя сказка» (1610—1611) и «Буря» (1611—1612).

к общему мироощущению, выраженному в поздних произведениях Шекспира. «Смещенная гармония» выступает в них как принцип взаимоотношений между человеком и миром и в то же время как принцип *внутреннего* равновесия человека — в его единственно возможной (и реально достижимой) форме. «Неполнота» гармонии — следствие «сопротивления материи» идеалу, поскольку для Шекспира подлинным идеалом по-прежнему остается идеал воплощенный — вошедший в плоть материальной жизни и одухотворяющий самостоятельную активность природного бытия.

Гармония между человеком-индивидом и Вселенной возможна, утверждает Шекспир в последних пьесах, но она не может быть непосредственной. Часть бесконечного богатства физического мира человек может «присвоить» и познать только духовно. И в то же время не менее значительная часть безграничных духовных способностей и «сил» мироздания способна «отразиться» в человеке лишь «физически» — посредством символов и знаков, воспринимаемых его обычными земными чувствами:

> Окончен праздник. В этом представленье
> Актерами, сказал я, были духи.
> И в воздухе, и в воздухе прозрачном,
> Свершив свой труд, растаяли они.
> («Буря», IV.1, здесь и далее перевод *М. Донского*)

Не всякий опыт может быть пережит человеком с такой духовной и физической интенсивностью, которая равна интенсивности самого явления. В природе есть вещи антиномичные, которые не могут быть восприняты целостно, не разрушая гармонию индивида. «Неполная» гармония не дает полного успокоения человеческому сердцу и уму. Героев позднего Шекспира мучит, как дурной сон, воспоминание о гармонии чистой, незамутненной и целостной. Но в этом беспокоящем сновидении есть, может быть, и залог спасения. Если то, что *было* реальностью (незамутненная гармония прошлого, воплощенный идеал) стало лишь беспокойным *сном*, то и новая реальность, проникнутая пороками мира, когда-нибудь тоже станет сном, и, значит, не менее призрачна (ср. у Кальдерона: «...затем, что в этом мире каждый, / Живя, лишь спит и видит сон». «Жизнь есть сон», хорнада II, пер. *К. Бальмонта*).

Восприятие жизни как сна (сопоставимое с мотивами барочной драмы Кальдерона) отчасти снимает остроту гамлетовских вопросов. Что значит падение воплощенного (т. е. «чувственно доказанного») идеала, если все самое реальное и несомненное, что мы на-

блюдаем, переживаем и чувствуем в жизни, пришло в этот мир и «воплотилось» в нем на краткий миг; а время одинаково безжалостно к «простым» вещам и ко всему прекрасному и совершенному в нашей жизни:

Вот так, подобно призракам без плоти,
Когда-нибудь растают, словно дым,
И тучами увенчанные горы,
И горделивые дворцы и храмы,
И даже весь — о да, весь шар земной.
И как от этих бестелесных масок,
От них не сохранится и следа.
Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь.
(«Буря». Там же)

Антиномии существования человека в мире настолько остры, что встретить их прямо — лицом к лицу — и пережить, сохранив рассудок (и оставаясь человеком), почти невозможно:

Взволнован я. Простите эту слабость.
Смешались мысли в старой голове.
Не обращайте на меня вниманья.
Ступайте же в пещеру, отдохните,
А я пока немного поброжу,
Чтобы унять волненье.
(Там же)

Но они как бы «растворяются» на грани бытия (где жизнь превращается в сон). На этой грани воображение и мысль могут балансировать, соприкасаясь с фантазиями искусства и отблесками «растаявших, как дым», но когда-то живых и доступных нашему чувству воплощений всего человечного и прекрасного.

Это бегство из центра Вселенной, где гуманист мечтал воздвигнуть свой идеал, к самым окраинам чувственно данного бытия, пожалуй, можно назвать «эскейпизмом». Но эскейпизм этот имеет скрытую и глубоко гуманную цель: сохранить ту часть «человечности», которая неотделима от человека, уберечь ее от разрушительного давления противоречий века (и бытия вообще), дать ей отдых и необходимую гуманную пищу (пусть даже слишком бесплотную и ограниченно-малую для возможностей человека, открывшихся наступившему веку в новом богатстве). Сохранение островка «подлинной» человечности на грани бытия и сознания оставляет надеж-

ду на то, что когда-нибудь, «в лучшем мире, чем этот» (слова Бойе из комедии «Как вам это понравится», 1599), сохраненная человечность заиграет всеми своими красками и явится во всем блеске — не для того, чтобы обманывать легкомыслие и невинность своей блестящей наружностью (как это делает Виттория Коромбона у Уэбстера или свита высокородных негодяев в финале «Бури»), но для того, чтобы в «прозрачной» оболочке явить миру истину прекрасного человечества. Сравните:

О, чудо!
Какое множество прекрасных лиц!
Как род людской красив! И как хорош
Тот новый мир, где есть такие люди.
(«Буря», V.1)

В этом, пожалуй, заключается *уникальный* гуманистический смысл *барочного* утопизма шекспировских пьес начала 1610-х годов.

Другую версию раннего барокко реализуют в своем творчестве **Фрэнсис Бомонт** (1584—1616) и **Джон Флетчер** (1579—1625)[1]. Их остроумные, ясные по языку и стилю, отлично слаженные пьесы нередко ставят исследователей в тупик отсутствием в них видимых следов какого-либо «высшего» морального задания, помимо отражения гедонистической морали «кавалеров» и ярко выраженной установки на развлекательность. Бомонта и Флетчера то обвиняют в беспринципности, то обнаруживают у них своеобразный аристократический гуманизм (А. Аникст), но, видимо, все эти качества не настолько однозначны, чтобы споры о мировоззрении драматургов прекратились раз и навсегда.

Отчасти дело заключается в том, что определенная моральная (и эстетическая) недосказанность составляла суть их поэтики и мировосприятия. Скачки от гедонизма к проповеди платонической любви, характерные для поэтического мира Бомонта и Флетчера, возможно, не были одним лишь проявлением их «беспринципности» и безразличия к тому, какие идеалы проповедовать со сцены, — лишь бы пьеса была интересной. С другой стороны, элементы гуманизма (аристократического или какого-то еще) не выявляются в их произведениях достаточно четко и ясно. И вовсе не потому, что драматурги эпохи Стюартов проявляли в своем гуманизме

[1] В так называемый «канон» Бомонта и Флетчера входят пьесы, написанные этими авторами совместно или каждым из них по отдельности, а также некоторые драмы, созданные Флетчером в соавторстве с другими драматургами (после смерти Бомонта).

какую-то «непоследовательность». Основополагающей чертой их идеала была сама зыбкость идеальных форм.

Суровый морализм пьесам Бомонта и Флетчера, бесспорно, не свойствен, но в их произведениях мы все же можем обнаружить какую-то область постоянного морального интереса, своего рода болезненный очаг, вокруг которого кружатся основные нравственные вопросы. Центральной точкой этого очага служит идея достоинства частного лица (измененный и «урезанный» вариант ренессансного «достоинства человека»). Идея эта нередко облекается у Бомонта и Флетчера в оболочку аристократической чести. Однако в то же время все виды чести, которые традиционно имели сословную подоплеку (семейная честь дворянина, честь подданного в его вассальных отношениях с королем), — у названных драматургов приобретают новую окраску. Честь героя — это прежде всего личное достоинство *частного* человека, поэтому персонажей бомонто-флетчеровских драм глубже всего задевает оскорбление, касающееся их частных связей. Эти герои убеждены, что права личности так же суверенны, как и права монарха, но это их убеждение наталкивается на произвол власти и грубое попрание свободы отдельного лица. Неудивительно, что собственные желания, страсти, долг, права и обязанности сливаются в представлениях этих героев в какое-то невообразимое смешение иррациональных порывов и обрывков разумных рассуждений, попыток действовать и невозможности их осуществить. Экзальтация страсти часто соединяется в психологии персонажей Бомонта и Флетчера с параличом воли, а классицистический конфликт — с маньеристской зыбкостью форм и амбивалентностью поступков, «приправленных» барочной театральностью, и психологической противоречивостью (антиномиями страсти и рассудка).

В знаменитой «Трагедии девушки» (Бомонт и Флетчер, 1610) доблестный полководец Аминтор в знак особого королевского расположения получает руку блестящей придворной красавицы Эвадны. Королевское благодеяние, однако, сразу же оборачивается нарушением «естественной», общепринятой чести — герой покидает свою невесту, скромную Аспазию: «Я был ей верен, но велел мне царь / Жениться на твоей сестре достойной» (I.1, пер. *Ю. Корнеева*). Впрочем, Аминтор не просто «жертва долга» или благодарности государю. Эвадна привлекает его своей яркой красотой и блестящим умом, затмевая прежнюю возлюбленную.

Однако в брачную ночь, вместо законных наслаждений, Аминтору приходится пережить унижение, сравнимое разве что с неприятностями короля Гунтера в спальне богатырши Брюнхильды

(«Песнь о нибелунгах»). Эвадна оказывает молодому супругу стойкое сопротивление и объявляет, что давно уже принадлежит другому — «высшему» — и никогда не изменит этому «союзу любви». Любовник Эвадны не кто иной, как сам король, месть которому за личное оскорбление для Аминтора морально невозможна. Единственное, что остается герою, — это *видимость* достоинства — людское мнение, и он отчаянно изображает перед окружающими счастливого супруга. Однако счастливый вид «соперника» вызывает неудовольствие короля. Добрый властелин требует объяснений, подвергая Аминтора последнему унижению. В бессильном гневе молодой полководец сознается, что в брачную ночь не «обладал» королевской наложницей. Бесстыдное покушение короля на жалкие остатки чести и достоинства подданного приводят Аминтора в настоящую ярость, способную, однако, излиться лишь в словах:

Вы деспот, и не столько потому,
Что честный человек поруган вами,
Сколь потому, что вы не постыдились
Сказать ему об этом.

(III.1).

Чтобы найти какое-то разрешение этого конфликта, авторы позволяют одному из своих героев — брату Эвадны Мелантию — вспомнить об «иронической справедливости», разящей зло его же собственным оружием. Мелантий подступает к своей порочной сестре Эвадне с тираноборческими речами и яркими красками рисует ей низость ее положения, виновником которого явился король. Мелантий знает, что Эвадна уже погубила себя, и потому именно в ее руки вкладывает цареубийственное оружие, благодаря которому свершится месть за муки «честного человека». «Гибнущая» из-за своей гордыни Эвадна погибнет окончательно и в своем падении увлечет за собой оскорбителя, надругавшегося над семейной честью Мелантия и Аминтора. А тот, в свою очередь, погибнет именно как *частное лицо* (от руки соблазненной им «падшей» женщины), а не как царь, чья плоть и имя «святы» (III.1).

Увлекая Эвадну надеждой очиститься от скверны греха пролитием королевской крови, Мелантий в сущности понимает, что обманывает сестру, ибо единственно возможная реакция Аминтора на цареубийственный «подвиг» Эвадны — это ужас и отвращение. Эти «аффекты» полностью уничтожают и неудовлетворенную страсть Аминтора к Эвадне, и то сострадательное, нежное чувство, которое он готов был испытывать к ней как к своей платонической

супруге. «Порок ты искупаешь преступленьем», — заявляет он, в ужасе убегая от красавицы-жены, впервые раскрывшей ему объятия (V.4.). Для Эвадны остается один лишь выход — самоубийство. Таков конец безумных дерзаний ее гордыни и вместе с тем еще одна — невольная — месть самой себе за оскорбление «честного» Аминтора.

Муки оскорбленной чести Аминтора находят свое искупление в гибели короля и Эвадны. Остаются лишь муки совести перед невинной Аспазией, которую он когда-то покинул. Но и этим мукам тоже вскоре приходит конец. «Образец» должного поведения герою на сей раз дает сама Аспазия. Ее переодевание в мужской наряд и вызов героя на дуэль — по сути замаскированное самоубийство. И в то же время смерть Аспазии оказывается наилучшей местью оскорбителю. Аминтор, вопреки своим убеждениям проливший невинную кровь, отныне *вынужден* стать «мстителем» *самому себе* за совершенное злодеяние. Освобождаясь от мук постылой жизни, где честь и достоинство превратились в пустой звук, он вновь оказывается способен и на сочувствие к падшей Эвадне. Круг мести, пройдя через ряд парадоксальных препятствий и поворотов, замыкается *на самом герое*, словно намекая на то, что человек, и никто другой, является главным преступником и оскорбителем своей чести.

Большинство пьес Бомонта и Флетчера строится на указанном парадоксе. Повторение одних и тех же конфликтов и ощущение неразрешимости антиномий бытия делают произведения популярных драматургов однотипными по структуре. Сюжет и действие этих пьес как будто вечно вертятся по кругу: герои сталкиваются вновь и вновь с одним и тем же непреодолимым для них препятствием. Своеобразный паралич воли выражается либо в пассивной бездеятельности героя, либо в крайней импульсивности его поступков, совершаемых под влиянием аффекта. Так, например, Филастр (герой одноименной трагикомедии, 1609 г.) не может обрести успокоения ни в смирении собственных страстей, ни в их искусственном распалении, так что в конце концов эффект его поступков оказывается почти комическим. Этот благородный принц, лишенный власти дядей-узурпатором и оказавшийся в положении Гамлета, дважды пытается покончить с собой, но вместо этого дважды ранит ни в чем не повинных женщин: свою возлюбленную Аретузу, которую он подозревает в измене, и переодетую пажом верную Ефразию, которая любит его чистой платонической любовью. В «Верной пастушке» Дж. Флетчера (1609) роковые ранения и чудесные исцеления также следуют одно за другим, ничего не меняя ни в отношениях героев,

ни в психологических мотивах их поступков. За каждой ложной развязкой следует новый виток действия, приводящий к новому тупику. В конечном счете эти повторы как бы обескровливают и «настоящий» финал, который оставляет у зрителя ощущение, что действие может возобновиться и вновь пойти по уже знакомому руслу. В силу этого трагедии и трагикомедии Бомонта и Флетчера различаются лишь по финалу, но не по структуре, и это различие порой кажется случайным — неким «произволом» драматургов, узаконенным в их поэтике.

Как и Шекспир, Бомонт и Флетчер сознают, что часть противоречий бытия невыносима для непосредственного переживания. Поэтому они снимают остроту противоречий и нейтрализуют глубину эмоций, сознательно превращая сюжетные столкновения и экзальтированные страсти в искусный театральный прием. Средством такой нейтрализации как раз и является бесконечный *повтор*. После нескольких однотипных «поворотов винта» зритель перестает воспринимать всерьез болезненные эмоции и неразрешимые проблемы героев. Он начинает смотреть пьесу «как пьесу», сохраняя рассудочную дистанцию по отношению к экзальтированным страстям персонажей. Сама экзальтация чувств выступает отчасти как форма бегства от остроты действительных переживаний. Психологическая «глубина» сознательно «вытеснена» внешней психологической изощренностью. Антиномии страстей приобретают театрально-игровой характер, чтобы не стать психологически слишком болезненными.

Бомонту и Флетчеру в целом чужд приглушенный утопизм поздних шекспировских трагикомедий. Человеческие страсти и поступки приобретают для них утраченное достоинство лишь в качестве театральных поступков и страстей. Во многом Бомонт и Флетчер следуют структуре итальянской маньеристской трагикомедии, которая служила образцом для их романических драм. Но эмблемы и аллегории итальянцев они последовательно заменяют «театральной метафорой» («жизнь есть театр»). Ощущение «змеевидного» хаоса вытесняется у них четкостью барочного лабиринта, контраст между разгулом страстей и неизменностью «скрытого» идеала — сочетанием моральной «беспринципности» с эстетической притязательностью. В целом читатель и зритель не могут отделаться от ощущения, что Бомонт и Флетчер буквально балансируют на грани маньеризма и барокко, используя приемы маньеризма как средство и материал, но наполняя их новым эстетическим содержанием.

Связующим звеном между маньеристско-барочной драмой 1610-х — начала 1620-х годов и следующим этапом развития английской драматургии (1620—1630-е гг.) может служить творчество

Филипа Мэссинджера (1583—1640). Многому научившись у Бена Джонсона, Мэссинджер долгие годы сотрудничал с Флетчером, став основным соавтором последнего после смерти Фрэнсиса Бомонта. Поэтому сочетание классицистических и барочных тенденций в творчестве этого автора кажется глубоко подготовленным его литературными связями, вкусами и пристрастиями.

Многолетнее сотрудничество с другими авторами (главными из которых были Флетчер и Деккер) не убило в Мэссинджере творческой самостоятельности, которая ярко проявлялась даже в его пьесах-переделках (например, в комедии «Новый способ платить старые долги», ок. 1625, написанной «по мотивам» знаменитой пьесы Т. Миддлтона «Как провести старика»).

В названной пьесе-переделке замечательно раскрылся талант Мэссинджера-комедиографа. Морализаторство в духе Джонсона не ослабляет живости его сатирических образов, но придает необходимую четкость очертаний сюжету и характерам (связь между характерами и сюжетом в пьесах Мэссинджера гораздо органичнее, чем в «комедии гуморов» Б. Джонсона). Как мастер интриги Мэссинджер в середине 1620-х годов не знает себе равных. Перерабатывая старую пьесу Миддлтона «Как провести старика» (1604—1606), он предпочитает маньеристскому методу дробления и повтора — барочно-классицистический метод «концентрации противоречий». Так, вместо двух марионеточных ростовщиков Лукра и Хорда он выводит на сцену одного, но зато уж подлинно яркого барочного злодея. Соединяя в себе сюжетные функции двух персонажей Миддлтона, сэр Джайлз Оверрич является гораздо более живой фигурой, чем Лукр и Хорд, вместе взятые. Для сэра Джайлза ростовщичество не просто причудливая предрасположенность рассудка (гумор) и даже не индивидуальное проявление «общей» тяги к мошенничеству в гротескном комедийном мире. Это настоящая страсть, по-барочному вычурная и экзальтированная. Вот почему, лишившись объекта своей страсти, сэр Джайлз теряет всякую опору в этом мире и под конец театрально лишается рассудка.

В не менее занимательной комедии «Госпожа из Сити» (1632) Мэссинджер предвосхищает сразу несколько мольеровских образов и тем — в частности, тему «жеманниц» и тему «мещан (у Мэссинджера — скорее мещанок) во дворянстве». Предваряя Мольера («Тартюф»), он создает также запоминающийся образ лицемера (Льюка Фругала), который под маской святоши скрывает черствость бездушного эгоиста, железную хватку ростовщика и немалый аппетит к чужому богатству. Льюк Фругал — один из немногих комедийных образов на английской сцене первой трети XVII в., обла-

дающих (подобно характерам Мольера) некоторой внутренней динамикой. Удачно выбранный сюжетный ход (временное возвышение героя, жившего в доме старшего брата на положении приживала) позволяет органично выявить главную черту Льюка — его холодный эгоизм, скрываемый под маской пуританского смирения. Умелое ведение интриги создает ощущение классицистической четкости, вместо маньеристского раскачивания маятника, хотя в театрализованной развязке чувствуются также и барочные черты.

Слава Мэссинджера-комедиографа после его смерти надолго затмила его более скромные (как казалось) достижения в искусстве трагедии. Тем не менее и эта страница его творчества заслуживает внимания. В трагедиях («Герцог Миланский», 1621—1622; «Великий герцог Флорентийский», 1626; «Благородная девушка», 1626; «Римский актер», 1626; «Верьте, если хотите», 1631) Мэссинджер подтверждает свое мастерство композиции, умение строить сюжет, органично соединяя его с характером, а также свою способность давать характерам четкие очертания. В трагедиях Мэссинджера чисто моралистический пафос комедий уступает место строгому морально-гражданскому пафосу (опять-таки сродни классицизму). К этому можно добавить хорошее знание античных источников, особенно заметное в пьесе «Римский актер», которую автор считал «лучшим порождением своей Минервы» (посвящение к изданию пьесы 1626 г.).

Не ломая законов английской сцены, Мэссинджер приближается в этой пьесе к соблюдению одного из важных канонов классицизма — единства действия. «Однолинейность» не накладывается на художественный материал извне, но последовательно вызревает «из глубины» традиционного английского «двойного сюжета». Действие достигает большей концентрации, чем у предшественников Мэссинджера, и через эту концентрацию приближается к «единству». События, связанные с заглавным образом (актера Париса), строго говоря, не выделяются в отдельную сюжетную линию. Только в начале трагедии линия Париса имеет видимость самостоятельности, но с появлением на сцене императора Домициана она все теснее переплетается с основной линией — судьбы Рима.

Вызвать у зрителя ощущение «равнозначности» фигур актера и императора и поставить их на одну линию восприятия — задача далеко не простая, ведь даже страсть к актеру императрицы Домиции не в состоянии уравнять обожествленного властелина мира и жалкого лицедея. Парис не обладает ни доблестью, равной воинским доблестям императора (II.1), ни его «политической» (вернее, макиавеллистической) дальновидностью, ни даже стойкостью

духа и добродетелью, которые он мог бы противопоставить сластолюбию и жестокости римского тирана (роль морального посрамления Домициана выполняют в трагедии другие персонажи — молодые римские стоики Юний Рустик и Пальфурий Сура, с презрением выносящие пытки и казнь). В отличие от них Парис пассивен, мягок, уступчив, несамостоятелен. Даже его знаменитая речь в сенате (в защиту театра) имеет успешный финал лишь потому, что в самый разгар «суда» над актерами в Рим прибывает с триумфом император, известный как защитник и покровитель лучшего римского лицедея.

В «Римском актере» Мэссинджер сосредоточил свое внимание на выявлении сходства в принципах римского искусства и римской власти. Их родство обнаруживается через соединяющую их тему любви. Любовь захватывает человека целиком, обещая ему мир наслаждений. Власть превращает весь мир в орудие и проявление его воли. Искусство, посредством «перевоплощения», иллюзорно «сливает» природу актера с природой представляемого им характера, позволяя лицедею беспредельно расширить границы своей индивидуальности. Все эти мощные силы обещают человеку гармонию с миром и все они в равной мере обманывают его.

Полная гармония с миром (понятая как «обладание» им) в пьесах Мэссинджера — всего лишь иллюзия. Император Домициан, находясь во власти этой иллюзии, считает себя земным богом и яростно ополчается на каждого, кто испытывает пределы его прерогатив. И все же любому «актеру», играющему на сцене театра или в жизни, рано или поздно приходится выйти из роли (даже если это роль земного божества) по причине естественной ограниченности человеческой природы.

Не является исключением из общего правила и «универсальная» роль актера. Ее универсализм также требует умаления человечности ради безграничной способности к перевоплощению. Роль лицедея требует податливости и гибкости, но именно в силу этих свойств Парис оказывается по-человечески нестойким в сцене «обольщения» его Домицией: он отвечает на ее страстные поцелуи как обычный «слабый» человек, а не живое изваяние актерской игры. Сам император, будучи одним из совершеннейших актеров в жизни, видит в этом «падении» Париса не просто измену своему покровителю и «другу», но гораздо худший грех — измену Искусству, выход героя из «роли» лучшего актера Рима, чья человечность не самодостаточное свойство, а только материал игры. Вот почему император «в знак особой милости» убивает Париса прямо на сцене, включаясь в театральную постановку в качестве акте-

ра-любителя. Тем самым он возвращает своего любимца в границы его высшего — актерского призвания, стирая «постыдные» следы человечности с его чела. Преступление Париса в том, что он вышел из своей истинной роли лицедея, но, благодаря «милости» императора, он умирает как актер и остается не изменником, но артистом в памяти потомков: «...и так как жил ты / Актером лучшим Рима, я задумал, / Что ты умрешь под гром аплодисментов / Немолчных для грядущих поколений / От нашей императорской руки» (IV.2.296—300, пер. мой. — *Т.Ч.*).

В целом Мэссинджер (сторонник строгих моральных норм и четких линий в обрисовке характера) вместе с тем остается противником ложных абсолютов. Он ясно понимает, что искусство, политика, наслаждение и мораль не могут быть абсолютными (как все земное), иначе они разрывают обычную человечность напополам. Поскольку человек слаб, всякая универсальная гармония должна быть «смещенной, неполной». При этом осознание антиномий в отношениях мира и человека сочетается у Мэссинджера с высокой театрализацией жизненного опыта, а его моральная последовательность как художника не исключает доли нравственного компромисса. Весь этот сложный комплекс мировоззренческих установок является почвой достаточно органичного сочетания художественных принципов барокко и классицизма в творчестве Мэссинджера.

Последним крупным трагедиографом предреволюционной эпохи и по своим художественным принципам, бесспорно, художником барочного склада был **Джон Форд** (1586—1639). Барокко как стиль и направление уже утвердилось на английской сцене в творчестве Ф. Бомонта и Дж. Флетчера и с середины 1620-х годов стало, пожалуй, главным стилем английской драмы. В рамках этого стиля (не без влияния классицизма) создает свои основные произведения и Джеймс Шерли — один из прямых предшественников комедии Реставрации.

Джон Форд в своих трагедиях избегает ярких, насыщенных красок, предпочитая общий сумрачный колорит. Его взгляд на человека пессимистичен и по-своему глубок. Он тонкий психолог, способный довольно скупыми (и в то же время ярко театральными) средствами показать противоречия страсти — чаще всего непреодолимой, охватывающей человека целиком и рвущей его сердце на части. Страсти, их внутренняя природа — то, что интересует драматурга больше всего. Эмоции его героев могут быть не слишком масштабны, но глубоки и насыщенны. Подобным страстям можно стоически сопротивляться, но их нельзя победить, во всяком случае

такая победа разума над плотью оборачивается гибелью живой души и неизбежным угасанием тела.

Острота конфликта в трагедиях Форда многократно усиливается тем, что большинство героев драматурга, нарушающих закон и нормы морали, относятся к своему человеческому долгу отнюдь не легкомысленно. Они только слишком часто бывают ослеплены своей страстью, чтобы не спутать ее со своим истинным долгом.

Так, например, Пентея в «Разбитом сердце», насильно выданная своим братом замуж за вельможу Бассания, хранит ему безупречную верность — вопреки притязаниям Оргила — своего первого, «настоящего» жениха, с которым она была связана и чувством, и словом. Однако верность нелюбимому мужу не дает ей ни простого покоя, ни сознания собственной добродетели или радости исполненного долга. Верная жена, Пентея, увы, не считает себя добродетельной, но, напротив, ощущает себя осквернённой, поруганной в этом браке, нарушившем святость нерасторжимого союза любящих:

Мое приданое ушло к другому,
И девственность похитил он мою.
Ужель я допущу, чтобы Оргилу
Достался сорванный цветок?..
(II.3, перевод *С.Э. Таска*)

Обручена с Оргилом, я живу
Наложницей Бассания — так разве
Не шлюха я?
(III.2)

Пентея чувствует себя поруганной не только физически, но и нравственно — тем, что нарушена ее *свободная воля* и данное ею слово. Этого груза «тихая» Пентея выдержать не в силах. Ломаясь под ударами судьбы, она сходит с ума и умирает (добровольно расстается с жизнью, отказываясь от пищи).

Если Пентея, на первый взгляд, «слабая» героиня, а принцесса Каланта — героиня сильная, то сопоставление их судеб лишний раз доказывает, что от невыносимых противоречий бытия не спасает и безупречный стоицизм. Другими путями он ведет к тому же неизбежному результату — смерти от «разбитого сердца». В отличие от горько тоскующей Пентеи Каланта ни словом ни звуком не выдает своих страданий, слыша страшные вести о смерти отца, любимой подруги и, наконец, о гибели возлюбленного — Итеокла. Как настоящая спартанка, она даже не прекращает танца, когда ей сооб-

щают об этих горестных событиях. Стойкая героиня до конца сохраняет рассудок и отдает последние распоряжения с ясностью мысли и дальновидностью мудрой правительницы. Но сердце — самый хрупкий инструмент человечности — не выдерживает страданий и разбивается — от невозможности любви и счастья:

Армост Царица умерла!
Бассаний Разбилось сердце.
Ты рождена была для грустной роли,
Но как достойно ты ее сыграла!
С улыбкой на устах.
(V.3)

Важное нравственное содержание в «Разбитом сердце» несет в себе и роль Итеокла — брата Пентеи, разрушившего ее счастье. Он воплощает в себе честолюбивый дух дерзания, стремление достичь царственных вершин, и ради этого жертвует счастьем сестры. Лишь полюбив недосягаемую Каланту и испытав все муки «молчаливой» страсти, он начинает понимать истинный смысл своего поступка. Но одного сочувствия бедной Пентее мало. Героя ждет худшее испытание, которое он встретит стоически. В тот самый момент, когда его собственное счастье кажется таким близким и он становится обрученным женихом прекрасной Каланты, его настигает месть Оргила. Однако Итеокл встречает гибель так же достойно, как и сама Каланта:

Ты полагал, я запрошу пощады
Из страха не достичь зенита славы,
Но я не стану честь твою лишать
Возможности отмстить за униженья...
Я понимаю, это не убийство,
А лишь возмездие, так не тяни же!
(IV.4)

Чужое страдание в трагедии Форда не дает нравственного знания, пока оно не станет своим. Лишь собственная боль раскрывает человеку истину и отдергивает завесу тайного замысла небес. И обретение этого знания дает героям силы встретить смерть стоически. Поэтому как итог нравственному самопознанию героев звучат в пьесе слова нового царя Спарты: «Нет, не понять нам неба с нашим знаньем, / Пока мы сами жертвами не станем» (V.3).

Если в «Разбитом сердце» герои по большей части сохраняли верность формальному долгу, но это не спасало их от трагических последствий, то в «сенсационной» трагедии «Как жаль ее развратницей назвать» (опубл. 1633) такое же тяжелое испытание проходит «правда сердца».

Джиованни и Аннабелла *чувствуют* сердцем, что созданы друг для друга, что в чуждом и враждебном мире их нерасторжимый союз — единственная гавань живой человечности. Этот союз находит такую прочную основу в самом себе, что никто и ничто (от поучений философов до внешних препятствий) не может его поколебать. Трагедия, однако, заключается в том, что Джиованни и Аннабелла — брат и сестра и их взаимная страсть нарушает все общепринятые законы — божеские и человеческие. Герои пытаются противопоставить миру закон своей собственной страсти — свято оправданной в их собственных глазах:

Джиованни *Я должен*
Тебя любить. Должно. Хочу! Хочу!
Теперь мне жить иль умереть?
Аннабелла Живи.
(I.3, перевод *И. Аксенова*)

Для Джиованни свобода любить Аннабеллу равносильна элементарной свободе бытия, она имеет тот же смысл, что и свобода воли, и неразрывно связана с самим правом любого существа на жизнь: «Что всем дано, дано ли мне — любить?» Этот вопрос Джиованни перекликается с вопросами кальдероновского Сехисмундо о праве человека на то, чем «естественно» пользуются и владеют все живые твари. И так же, как вопросы Сехисмундо, он тесно увязан с проблемой свободы воли, столь важной для барочных драматургов в Англии и в Испании.

Однако никто не может уйти от моральных законов и избежать своей судьбы. Пытаясь скрыть последствия своей страсти, Аннабелла выходит замуж за Соранцо, невольно вступая на путь обмана. Месть мужа, раскрывшего распутство своей жены, должна быть «скорой и страшной». Однако Джиованни опережает «законную» месть супруга; он наносит Аннабелле смертельный удар и извлекает из ее груди сердце, принадлежавшее ему одному («сердце, где я свое похоронил»). В этой театрально-кровавой метафоре соединяется целая гамма болезненно-изуродованных чувств: «спасение» героини от мести «чужого» человека; месть за «измену» нерасторжимому союзу любви; утверждение вечности этого союза сердец в жизни и в смерти, когда каждый из любящих является нераздельной собственно-

стью другого. При этом, в отличие от столь же нерасторжимого, но абсолютно антироманического «адского» союза Беатрисы и Де Флореса, вокруг союза Аннабеллы и Джиованни сохраняется некий ореол поэзии и романического достоинства:

Обнимемся. В грядущих временах,
Когда б узнать могли о нашей страсти,
Законы и обычай, может быть,
Осудят справедливо нас. Но если
Узнают, как любили мы — сметет
Всю грязь обычного кровосмешенья...
(V.5, перевод *И. Аксенова*)

У Форда видимость и реальность, добродетель и порок меняют свой облик и смешиваются не в результате остроумных или злокозненных подмен, но потому, что в жизни они стянуты в один неразрешимый узел. Неудивительно, что в проблеме соотношения *видимого и реального*, которой еще художники-маньеристы придали столько интригующих поворотов, Форд также открывает новые грани, находя в ее решении свой оригинальный путь.

Пожалуй, нигде у Форда эта тема не получает такого яркого раскрытия, как в исторической драме «Перкин Уорбек» (1634). Возрождая полузабытый жанр национальной хроники, Форд делает главным героем своей пьесы известного самозванца времен Генриха VII. Автор придает этой фигуре драматическое достоинство, нигде при этом не утверждая, что претензии Уорбека на престол имели под собой какую-то реальную основу, а сам герой в действительности являлся сыном Эдуарда IV, как он утверждал. Главный парадокс пьесы заключается в том, что рвущийся к престолу самозванец при ближайшем рассмотрении гораздо менее похож на беспринципного «политика»-макиавеллиста, нежели прагматичные и вовсе не величественные «законные» короли: Генрих VII Английский и Иаков IV Шотландский. Внешнее «королевское достоинство» сочетается в самозванце с действительной царственностью помыслов, величием планов, щедростью и великодушием — и вместе с тем с какой-то архаической простотой, свойственной, быть может, королям-рыцарям прошлого. Фигура Перкина овеяна каким-то мистическим «духом» царского величия, по которому простой народ привык обычно отличать «настоящего» короля от «поддельного»[1].

[1] Сходные проблемы внутреннего и внешнего в природе и сане короля затрагиваются и в трагедии Ф. Мэссинджера «Император Востока» (1631). В эпоху Стюартов, когда между парламентом и монархом шли бурные дискуссии на тему о «божественном праве» короля, эти вопросы были весьма актуальными.

«Благородство речей» Перкина поражает его невесту Кэтрин Гордон. Она не очень верит в его миссию и в осуществимость его планов, но, слушая его слова, заливается слезами — просто потому, что именно так должен говорить истинный помазанник Божий. И именно такого языка и таких слов ждут от короля его подданные.

Отношение Кэтрин к Перкину чрезвычайно важно для понимания трагедии. Героиню выдают замуж за самозванца по приказу шотландского короля, вопреки желанию ее отца и почти против собственной ее воли. Но со временем из чисто политического трюка, выгодного Шотландии, этот брак «по расчету» превращается в подлинный союз любящих душ. Происходит это уже тогда, когда «организатору» свадьбы Иакову IV брак Перкина и Кэтрин становится неудобен. У Кэтрин есть возможность покинуть мужа, но она остается ему верна и в дни величайшего унижения, как и в дни призрачной былой славы. Сцена на улице Лондона, когда супруги прощаются под издевательства толпы, доказывает, что союз сердец не зависит от одобрения невежественного большинства (как и сильного меньшинства). И даже отец Кэтрин под конец признает Перкина истинным мужем дочери и настоящим дворянином. Чувства же самой Кэтрин к этому времени давно уже переросли в нечто большее, чем формальный долг супружеской верности.

Последний выдающийся драматург «каролинской» эпохи (эпохи царствования Карла I) — **Джеймс Шерли** (1596—1666), писавший в разных жанрах, но прославившийся своими комедиями. Шерли, как и Форд, художник барочного стиля, однако барочные тенденции сочетались в его творчестве с тенденциями классицистическими. Важную роль в его комедии играет *парадокс*, составляющий основу его художественного восприятия.

Так, в знаменитой комедии Шерли «Хайд-парк» (1632) весьма динамичным парадоксом оборачивается попытка молодого Трайера испытать добродетель своей невесты Джульетты: девушка не только отвергает легкомысленные ухаживания лорда Бонвила, согласившегося сыграть роль обольстителя, но с неменьшим презрением отказывается и от брака с самим Трайером. Венцом этого парадоксального переворачивания ситуации становится исправление храброго и щедрого, но лишенного твердых моральных устоев Бонвила под влиянием стойкой в своей добродетели Джульетты. Столкнувшись с ее стойкостью и добрыми качествами, Бонвил отрекается от прежней распутной жизни и становится вполне достойным претендентом на руку девушки. «Повесть о безрассудно-любопытном» имеет на сей раз счастливый финал, ибо, хотя Бонвил и побеждает в качестве

соперника Трайера и добивается благосклонности Джульетты, тем не менее моральное поражение при этом терпит не «вероломная» невеста, а только мнимо добродетельный жених. Если исправление «несмертельных» пороков под влиянием добродетели встречается довольно часто в комедии классицизма, то сам по себе мотив «парадоксального» спасения на грани гибели является характерным для драмы барокко. Именно в пьесах барочных авторов грешник, погрязший в пороке и преступлениях, может буквально за гранью всякого мыслимого и немыслимого падения (и даже смерти) обрести благодать и спастись от власти греха (ср. «Поклонение Кресту», «Волшебный маг» и другие пьесы Кальдерона).

Парадокс лежит также и в основе второй сюжетной линии той же комедии Шерли: чтобы завоевать руку и сердце острой на язычок красавицы мисс Керол, ее поклонник Ферфилд берет с нее клятву, что она не будет искать с ним встреч и проявлять к нему какое-либо подобие нежности. Легко предугадать при этом, что капризная девица, привыкшая все делать наперекор, не сможет сдержать свою клятву. Вскоре она действительно обнаруживает уже все признаки влюбленности в сообразительного героя. Капризность героини Шерли отчасти напоминает строптивый нрав шекспировской Катарины или может рассматриваться как ее «гумор», с которым Ферфилд ведет борьбу «от противного». Между тем у Шекспира в «укрощении» Катарины ее супругом Петруччио на первом плане стоит восстановление нарушенной гармонии характера; у Джонсона (в сценах «очищения» гуморов) главное — это обретение разумного равновесия страстей, тогда как у Шерли суть замысла Ферфилда — это парадокс ради парадокса, ибо в парадоксе для барочного автора заключается смысл бытия.

Столь же парадоксальным принципом («клин клином вышибают») пытается воспользоваться и муж «ветреницы» леди Аретины в комедии Шерли «Ветреница» (1635), однако в его поступке чувствуется и классицистическая назидательность: видя, к каким катастрофическим последствиям приводит легкомыслие и расточительность Аретины, ее супруг Добруэлл разыгрывает на глазах жены еще большего мота и повесу, надеясь, что «все это напугает и заставит» «ветреницу» «быть бережливей» (II.1, пер. *М.Я. Бородицкой*). Тем не менее исправлению падшей героини в гораздо большей степени способствует не этот рационально-классицистический замысел, а подлинно барочный парадокс: вступив с помощью обмана в связь с никчемным повесой Бреллоком, Аретина в ужасе узнает, что ее любовник уверен, будто во время тайного свидания ему довелось ублажать дьявола в женском обличье. Эта ситуация как будто воспроиз-

водит знаменитый эпизод с явлением дьявола Кайусу Грешену в «Безумном мире» Т. Миддлтона. Однако повеса нового образца, вместо того чтобы незамедлительно покаяться (хотя бы временно) при виде сатаны в женском образе, готов и впредь оставаться на содержании у черта (V.1). Такая кощунственная низость повергает Аретину в ужас, и ее возвращение на стезю добродетели сопровождается религиозным покаянием, равно как и готовностью повлиять в душеспасительном духе на мадам Капкаун — ту самую сводню, которую Бреллок принял за сатанинское отродье, объятое вожделением.

Тем не менее окончательный выбор примиренной супружеской пары остается неопределенным. Муж не сомневается, что жена, согласно давнему его желанию, вернется с ним в деревню. Однако, не успев высказать эту надежду вслух, сквайр Добруэлл тотчас же получает приглашение отобедать с супругой у молоденькой вдовы Селестины, а Аретина выражает готовность выхлопотать придворную должность для Бреллока, если он раскается и смирит вожделения плоти. Все это делает не только возвращение героев к «корням», но и само их раскаяние весьма шатким: маньеристская амбивалентность в духе Миддлтона окольным путем возвращается в русло барочно-классицистической поэтики. На фоне этих превращений идеалом Шерли остается скорее некоторое очищение и обновление лондонской жизни, нежели полный отказ от ее преимуществ ради сельской идиллии. Драматург, пожалуй, и сам колеблется в выборе между двумя возможными «положительными» исходами («исправление» города или возвращение в деревню), но он не уверен в реальности ни одного из них.

И Форд, и Джеймс Шерли, показавшие в своих комедиях целую галерею нравов нового Лондона — Лондона «кавалеров», — были драматургами не только глубоко и своеобразно талантливыми, но и весьма близкими «духу» своего времени. Форд кажется более тесно связанным с традициями прошлого (хотя это не помешало ему предвосхитить многие особенности трагедий Томаса Отвея, 1652—1685, написанных в эпоху Реставрации). Шерли как прямой предшественник комедий Реставрации (Дж. Этериджа, У. Уичерли) представляется прежде всего устремленным в будущее (а между тем в его драматургии сохранились традиции и Чэпмена, и Бомонта и Флетчера, и в некоторой степени Миддлтона). Такой «расклад» творческих сил в английской драме 1620—1630-х годов был вполне естествен, поскольку всякое (тем более «предгрозовое») время несет в себе и свое прошлое, обдумывая и переоценивая его заново, и вместе с тем осознанно ищет своих собственных, «неизбитых» путей в будущее.

Пуританская революция в Англии насильственно прервала развитие существовавшей в стране театрально-драматической традиции (см. парламентские указы 1642, 1647 и 1648 гг.), и драма эпохи Реставрации (1660 — начало 1700-х годов) явилась не только новой важной вехой в истории английского театра, но и по сути самостоятельной художественной системой, имевшей собственные истоки и самостоятельную внутреннюю динамику.

ДРАЙДЕН И ТРАГЕДИЯ ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ

Исторически период реставрации Стюартов продолжался около двух десятилетий: с 1660 по 1688 г. — год «славной революции», приведшей к смене династии и установлению конституционной монархии. Именно в этот промежуток времени возникает и достигает зрелости драма «нового образца», весьма отличная от драматургии конца XVI — первой половины XVII в. Между тем хронологические рамки драматургии Реставрации нельзя обозначить с той же точностью, что и исторические рамки названного периода. Драматургические традиции, заложенные в 60—70-е годы XVII в., сохраняли определенное значение и в драме конца XVII — начала XVIII в., когда «реставрационные» тенденции постепенно начали уступать свое место тенденциям раннепросветительским.

Начало эпохи Реставрации ознаменовалось отменой пуританских запретов на театральные постановки и ведение театрального дела. Уже через три месяца после своего воцарения Карл II предоставил патенты на открытие театров двум театральным компаниям, вскоре получившим названия «труппа Короля» и «труппа Герцога Йоркского» (будущего Иакова II). Владельцем первого театра и предпринимателем труппы Короля стал поэт и драматург **Уильям Давенант** (1606—1668), главой труппы Герцога Йоркского — **Томас Киллигру** (1612—1683). Оба были драматургами: Давенанту еще в годы Республики удалось поставить некоторое количество пьес («развлечений»), в которых диалоги были положены на музыку, подобно речитативам в итальянской опере. В годы Реставрации он переделал некоторые из своих старых созданий (например, «Осаду Родоса», 1656), приспособив их для драматической сцены, и добавил к ним несколько новых пьес. Т. Киллигру также начал карьеру драматурга задолго до Реставрации. Его перу принадлежали три или четыре романические трагикомедии, написанные до революции. В период Реставрации он также вернулся к созданию

пьес для театра и стал одним из первых в Англии драматургов, воспользовавшихся сюжетами г-жи де Скюдери (пьеса «Цецилия и Клоринда» на сюжет «Великого Кира»).

Одновременно У. Давенант и Т. Киллигру с одинаковым усердием взялись за переделку пьес Шекспира и его современников (из которых наибольшей популярностью у драматургов Реставрации пользовались Бен Джонсон, Ф. Бомонт и Дж. Флетчер). Они открыли дорогу многим другим «интерпретаторам» Шекспира (в частности, Н. Тейту, в обработке которого долгое время ставилась в театре трагедия Шекспира «Король Лир»). Основные изменения, вносимые этими авторами в шекспировские драмы, выражались в смягчении трагических финалов, добавлении в пьесу музыкальных номеров и поэзии в новом вкусе, «исправлении» языка и нравов, которые под их пером становились более «галантными». При всех издержках столь вольного отношения к Шекспиру, благодаря усилиям Давенанта, Киллигру и их последователей пьесы великого драматурга оставались в живой практике английского театра, позволяя новому поколению читателей и зрителей знакомиться с национальной драматургической традицией не только в ее литературном, но и в театральном воплощении.

Последнее имело немаловажное значение. Если во времена Бена Джонсона попытки сделать английскую драму более «правильной» оставались усилиями одиночки, тонущими в общем потоке сценической продукции, то в 1660-е годы ситуация изменилась. Протесты Джонсона (так же, как ранее Ф. Сидни) опирались на силу рациональных доводов, авторитет теоретиков (древних и новых), практику античных авторов и некоторые современные драматургические образцы (представлявшие главным образом школьную, или «ученую», драму). Однако у национальной драматургической системы не было тогда сколько-нибудь значительных соперников на сцене, сопоставимых по своей популярности с драмой елизаветинцев и их последователей первой половины XVII в. В 1660—1670-е годы «правильная» драма перестала быть только теоретическим идеалом или далеким «античным» воспоминанием. Аристократ, побывавший со своим королем в изгнании, как, впрочем, и любой состоятельный и образованный англичанин, совершивший путешествие во Францию, мог стать свидетелем расцвета французского классицизма, создавшего к этому времени устойчивую (и весьма популярную) театральную традицию. Живая традиция французского классицистического театра и драмы оказалась для англичан «прямо перед глазами», соперничая с отодвинутой в прошлое и утратившей связь с новым временем «шекспировско-флетчеровской» традицией.

«Шекспировские» постановки Давенанта и Киллигру оживляли это соперничество в глазах современников, недаром «спор» национальной и континентальной традиций являлся важнейшей темой литературной и театральной критики того времени (см. «Опыт о драматической поэзии» Джона Драйдена, 1665?, опубл. 1668). Многие частные вопросы (об использовании рифмы в драме, о значении «единств» и т. д.) рассматривались поэтами и критиками Реставрации в контексте этого спора. Обработки и переделки произведений Шекспира и других представителей «драматической поэзии прошлого [!] века» (по выражению Драйдена) постепенно изменяли представление англичан о своей национальной традиции. В пьесах «шекспировской эпохи» лучшие поэты и драматурги Реставрации склонны были выделять некое *поэтическое* зерно, не противоречащее требованиям «правильной» драмы и «вечным» законам Искусства, но как бы затемненное грубыми отпечатками своего века — менее просвещенного и галантного, чем наступившая эпоха. Эта «грубость», по мнению Драйдена, проявлялась как в области манер, так и в сфере владения драматургической техникой. Зато за англичанами (как «старыми», так и современными) драматург признавал превосходство в «подражании» *разнообразию* природы — как в построении сюжета, так и в обрисовке характеров. Мотив разнообразия стал наиболее типичным доводом в защиту национального театра в спорах о сравнительных достоинствах английских и французских драм.

В драматургической практике 1660—1670-х годов «разнообразие», унаследованное от елизаветинцев, обнаружило близость к барочной «избыточности», выступая как ее смягченная и «компромиссная» форма. Тем самым в практической плоскости соперничество между национальной и французской традицией включало в себя мотивы спора между оформляющимся классицизмом и теоретически не оформленным английским барокко. Названный спор во многом определил живые черты национальной традиции периода Реставрации, которую критики и писатели того времени отличали от театра эпохи Шекспира. Новый английский театр представлял собой противоречивое единство барочных и классицистических принципов, и даже «французское» влияние в нем не сводилось к распространению правил классицизма. Наряду с театром (и драматургической теорией) французов для драмы эпохи Реставрации большое значение имел французский галантно-героический роман, ставший источником целого ряда драматических сюжетов и внесший свою лепту в формирование жанра героической драмы. Но при всей неоднозначности содержания понятий «национально-

го» и «французского», «нового» и «старого», английские драматические поэты 1660—1670-х годов явственно ощущали себя в ситуации *выбора* между двумя драматическими традициями, каждая из которых обладала в их глазах определенной эстетической привлекательностью. Потребность в выборе воспринималась большинством драматургов как внутренняя необходимость, однако ее определяло и внешнее положение вещей: выбор диктовался наличием двух традиций, одновременно «взывающих» к эстетическому суждению художника.

Английские драматурги эпохи Реставрации в буквальном смысле ощущали себя принужденными *выбирать* свои художественные принципы, и выбирать их осознанно. Эта реальная коллизия способна пролить свет на внутренние мотивы бесконечного воспроизведения в пьесах этого периода ситуаций выбора (между доблестью и любовью, интересами государства и личной честью и т. д.). Ситуация выбора принадлежит к числу клишированных приемов классицизма и вместе с тем может быть созвучна драме барокко с ее динамическими контрастами. Формальный прием в данном случае наполнялся особым значением — психологического открытия, удостоверенного личным опытом. Сама политическая ситуация того времени (частая смена политических режимов) оставляла в сознании современников ощущение вынужденного выбора точно так же, как и ситуация культурная. Да и психологические реакции драматических персонажей, захваченных врасплох необходимостью выбирать, кажутся во многом схожими с соответствующими реакциями их создателей.

И литературные герои, и реальные лица проявляют ту же внешнюю непоследовательность поступков и мнений в сочетании с напряженной рефлексией над ситуацией выбора, которая каждый раз представляется неожиданной и новой. Вполне очевидную заботу о собственных интересах и удовлетворении страстей они сочетают с жаждой моральной правоты и тягой к нравственному обоснованию своих поступков. Так обстоит дело в трагедии и героической драме, иначе — в комедии Реставрации, моральный (или, легче сказать, «аморальный») смысл которой является оборотной стороной психологической структуры «серьезных» жанров. Большинство трагических героев в пьесах Реставрации легко меняют свои решения — под влиянием друзей, наперсников и врагов. Большинство драматургов этого времени так же легко меняет религию и политические взгляды (а нередко и эстетические пристрастия) — под влиянием внешних событий и отчасти по внутренним причинам, желая преодолеть моральную неудовлетворенность более ранним вы-

бором. Это не значит, что драматургия Реставрации была простым (или завуалированным) отражением фактов реальной жизни или галереей портретов реальных лиц. Гораздо более существенным было осознание новых отношений, нашедших воплощение в жизни и драме и связанных с серьезным переосмыслением «старой» эстетики и морали.

На фоне общей неустойчивости и противоречивости драматургии 1660—1680-х годов одна из наиболее заметных тенденций в ней возникла на почве сознательного стремления к компромиссу: между «правилами» и «разнообразием», между рифмой и белым стихом, между англичанами и французами и между барокко и классицизмом. Тенденция к компромиссу была столь же осознанной (например, в творчестве Драйдена), сколь осознанным был стоящий перед драматургами выбор, впервые представший перед ними как возможность сознательного подчинения законам одной из альтернативных художественных систем. Компромисс в творчестве того или иного автора (или в отдельном произведении) мог быть более или менее удачным: искусственным или живым. В лучшем случае он поднимался до уровня высокого синтеза важнейших тенденций эпохи, тем самым лишний раз доказывая, что «эпоха противоречия» не была исторически и культурно изолирована от Ренессанса («культуры синтеза») и XVIII в. («культуры компромисса»).

Противоречия и достижения литературы того времени, неустойчивость эстетических принципов и стремление к осознанному компромиссу, воспарения к синтезу и неуклюжие провалы в попытке соединить несоединимое — все это впервые и наиболее полно проявилось в творчестве крупнейшего поэта и драматурга Реставрации Джона Драйдена.

Драматургия составляет лишь часть обширного творческого наследия **Джона Драйдена** (1631—1700). Талантливый поэт, Драйден впервые обратил на себя внимание своими «Героическими стансами» на смерть лорда-протектора (1659), а чуть позже — не менее восторженными (и не менее талантливо написанными) одами в честь Карла II («Astraea Redux», 1660 и «Панегирик на день коронации Его Священного Величества», 1661). К драме поэт обратился двумя годами позже — в 1663 г. Первые его опыты в этом роде не имели успеха, но вскоре он стал популярен как автор «героических пьес», полных экзотики, невероятных доблестей и злодейств, возвышенных страстей и чудесных совпадений. При этом и в драме он был весьма плодовит, попробовав свои силы в четырех жанрах: героической пьесы, трагедии, комедии и трагикомедии (не считая «музыкально-стихотворного» жан-

ра оперы). С 1666 по 1681 г. создание пьес для театра было его главным занятием и главным источником дохода. Впоследствии Драйден отходит от театра (отчасти вынужденно) и пишет меньше пьес. Тем не менее именно в эти годы он создает одну из своих лучших трагедий — «Дон Себастиан, Король Португальский» (1689). Несмотря на значительные достижения Драйдена в области лирической поэзии, все же нельзя согласиться с мнением дореволюционного русского исследователя Н. Стороженко, утверждавшего, что «драматические произведения составляют самое слабое из всего им написанного». Творчество Драйдена невозможно оценить справедливо, исходя только из сравнения с драмой Шекспира и его современников. Драматургия Драйдена лучше всего обнаруживает свои достоинства (так же, как недостатки) в контексте литературы и культуры Реставрации.

Джон Драйден родился в Олдвинкле (Нортхемптоншир) и происходил из семьи небогатого помещика-пуританина. В семье господствовали антимонархические настроения, которые разделял и будущий поэт, впоследствии утвердившийся в монархических взглядах. Драйден получил образование в Вестминстерской школе, а затем в Кембридже. В 1654 г. умер его отец, оставив ему небольшое имение, дававшее 60 фунтов годового дохода. Эти средства позволили ему остаться еще на три года в Кембридже, прежде чем он переселился в Лондон. Вероятнее всего, он начал писать стихи еще в университете, а в Лондоне поселился в доме издателя Херрингмана, печатавшего его ранние творения. В стансах на смерть Кромвеля и в одах Карлу II он проявил себя учеником латинских классиков и одновременно Джона Донна. Переход талантливого поэта на сторону монархии и возвышенный тон его «героических» пьес, получивших признание публики, не были оставлены королем без внимания. В 1670 г. Драйден получил звание поэта-лауреата и придворного историографа, что давало право на пенсию. В этот момент он находился на пике славы как драматург и критик — автор «Опыта о драматической поэзии» (опубл. 1668) и других критических сочинений. В 1680-е годы творческая активность Драйдена в области драмы пошла на убыль: в это время из-под его пера выходит целый ряд сатирико-аллегорических и философско-дидактических поэм, тесно связанных с вопросами политики и религии («Авессалом и Ахитофель», «Медаль. Сатира против мятежников», обе — 1682, «Лань и Пантера», 1687).

После восшествия на престол (1685) Иакова II (брата Карла II) Драйден перешел в католичество — религию нового короля. Однако правление Иакова было недолгим. В 1688 г., после вторичного

изгнания Стюартов, драматург был лишен должностей и пенсии, которую он получал как лауреат и историограф. В милость при дворе вошел его соперник на драматическом поприще Томас Шедуэл (1642?—1692), против которого была направлена сатирическая поэма Драйдена «Мак-Флекно» (1682). Драйден мужественно встретил опалу и находил в себе силы шутить по поводу неприятностей, выпавших на долю католиков при новом режиме. Эти неприятности распространялись и на него самого, так как поэт после победы «славной революции» проявил стойкость в новой вере: в 1688 г. правительством были приняты «Установления», ограничившие права католиков, вплоть до мелочного запрета держать лошадей стоимостью выше пяти фунтов. Над этим запретом Драйден иронизирует в прологе к своей трагедии «Дон Себастиан».

После 1688 г. Драйден пишет всего две пьесы для театра, но одна из них («Дон Себастиан», 1689) принадлежит к числу его лучших творений. В последние годы жизни Драйден был занят переводами и переделками произведений античных классиков и писателей Средневековья и Ренессанса. Незадолго до смерти поэта вышел сборник его «Рассказов, древних и новых» (1699), куда вошли переводы из Гомера, Вергилия и Овидия, а также переделки (в стихах) отдельных сюжетов Боккаччо и Чосера. В 1700 г. Драйден умер в возрасте 69 лет.

Начав карьеру драматического поэта с комедий («Необузданный поклонник», «Дамы-соперницы», обе — 1663), Драйден в 1660—1670-е годы добился славы как автор героических пьес — жанра, вошедшего в моду под влиянием «героических» опер Давенанта, пьес Роберта Хоуарда и самого Драйдена. Первая героическая драма Драйдена была создана им совместно с Хоуардом и имела на сцене большой успех («Королева индейцев», поставлена в 1664 г.). Пьеса написана рифмованными двустишиями («героическим куплетом») в подражание французской трагедии. Ее постановка требовала большой пышности и театральных эффектов: битвы и жертвоприношения, вопреки классицистическим правилам, изображались прямо на сцене, в воздухе раздавалось пение духов, а из театрального люка выходил бог сна. После шумного успеха «Королевы индейцев» Драйден решил продолжить самостоятельные опыты в том же роде и в 1665 г. представил публике новую героическую драму «Индейский император, или Завоевание Мексики испанцами», которая служила продолжением предыдущей. Героями пьесы были благородный испанец Кортес и «император индейцев» Монтесума, образ которого создан в традициях «естественных людей», какими часто представляли индейцев. Каждому из главных

персонажей свойственно собственное представление о чести. Но Монтесума в финале добровольно расстается с жизнью, не желая пережить собственное величие, а Кортес выступает в роли доблестного победителя и получает в жены прекрасную дочь Монтесумы Сидарию. Помимо экзотической обстановки, роднящей первую самостоятельную героическую драму Драйдена с пьесами Давенанта и Хоуарда, в «Индейском императоре» показана также сцена магического ритуала, с помощью которого Верховный жрец вызывает духов (в том числе дух «королевы индейцев», чью любовь когда-то отверг «император»). Жестокие пытки и самоубийства также происходят на глазах у зрителя: не вынеся пыток, умирает на дыбе Верховный жрец, закалывается мечом несломленный Монтесума, а соперница Сидарии Алмерия сначала пытается заколоть возлюбленную Кортеса, а затем наносит смертельный удар себе самой.

После двух «мексиканских» пьес Драйден, в том же «героическом» духе, пишет «римскую» пьесу «Тираническая любовь» (1669), действие которой происходит во времена императора Максимина. Подобно Мэссинджеру и Деккеру («Дева-мученица», 1620), он извлекает барочный эффект из темы преследования ранних христиан: на сцене, как и в «Индейском императоре», осуществляются магические ритуалы, слышится пение ангелов и возникает видение Рая. В высшей степени серьезное действие пьесы, однако, венчает гротескно-театральный эпилог: знаменитая актриса Нелль Гвин[1], только что совершившая самоубийство в роли римлянки, неожиданно «вставала из мертвых», когда ее тело пытались вынести со сцены, и, вырываясь, кричала и жаловалась, что ей не дают доиграть роль.

Войдя во вкус и наслаждаясь сценическим успехом своих героических драм, Драйден вскоре пишет, вероятно, самую экстравагантную из них — «Завоевание Гранады испанцами» (в двух частях, 1669—1672). Публикации этой пьесы был предпослан критический драйденовский «Опыт о героических пьесах» (1672), в котором Драйден изложил свою теорию этого жанра, противопоставив «возвышенные» достижения современного театра «недостаткам» драматической поэзии шекспировской эпохи.

Однако именно в это время публика, судя по всему, стала уставать от экзотики и помпезности героических драм. Вскоре после постановки первой части «Завоевания Гранады» на сцене появилась драматическая пародия на эту пьесу, а заодно и на распространенные штампы героической драмы. Она носила название «Репети-

[1] Актрисы в Англии выступали уже в дореставрационных постановках У. Давенанта.

ция». Центральный персонаж «Репетиции» представлял собой шаржированный образ главного героя «Завоевания Гранады» Альманзора. Досталось от создателей шаржа и самому Драйдену, выведенному в преувеличенно комическом виде под именем мистера Бэйза. Авторами театральной пародии были «остроумцы»-аристократы: герцог Бэкингем, Томас Страт (историограф Королевского общества, защитник национальной драмы и будущий епископ) и Мартин Клиффорд — представители того яркого типа (wits), который вскоре станет незаменимым в высокой комедии Реставрации. Насмешки Бэкингема и Страта, чьи остроты определяли светское мнение и моду, стали для Драйдена большим ударом. И хотя вторая часть «Завоевания Гранады» (1672) нисколько не отличалась по стилю от первой части пьесы, все же «мнение света» не оставило Драйдена безучастным к критике. В своей последней героической драме («Ауренг-Зеб», 1775) драматург смягчил наиболее очевидные экстравагантности героической структуры и стиля, а после «Ауренг-Зеба» уже не возвращался к героическому жанру и рифмованному двустишию в своих «серьезных» пьесах.

Теория и практика героической драмы в творчестве Драйдена во многом не совпадают. Отчасти это объясняется тем, что барочную природу своих пьес Драйден стремился выразить и оправдать на языке классицистической теории. Впоследствии в своих критических эссе и предисловиях (как и в драматургической практике) Драйден откажется от многих положений, высказанных в «Опыте о героических пьесах», однако в 1772 г. эти мысли еще составляют его литературное кредо.

Согласно Драйдену, героическая пьеса — «серьезный» жанр, отличный от собственно трагедии, — жанр, в котором «возвышенные» фантазии поэта получают большую свободу от «правил». По сравнению с трагедией образы и стиль героической пьесы еще более приподняты над действительностью, поскольку героическая пьеса является драматическим аналогом героической поэмы — самого «высокого» рода поэзии в жанровой иерархии классицизма. Впрочем, идеальным образцом для героической пьесы, по Драйдену, должно служить произведение отнюдь не классицистическое — «Неистовый Роланд» Ариосто. Начальные строки этой поэмы Драйден цитирует в своем «Опыте», сопоставляя предмет героической пьесы с предметом «Неистового Роланда»:

Дам, рыцарей, оружие, влюбленность
И подвиги и доблесть я пою.
(перевод *Ю. Верховского*)

Соответственно главными темами героической пьесы как «героической поэмы в миниатюре» должны быть «любовь и доблесть». (Позже, под влиянием французского критика Ле Боссю, как и под впечатлением от неудачи «Завоевания Гранады», Драйден откажется от идеи создания драматического аналога героической поэмы.)

Особая возвышенность предмета героических пьес, призванных давать образцы моральной добродетели, служит дополнительным оправданием используемого в этом жанре «героического стиха» (рифмованного куплета), а фантастические явления уместны здесь не меньше, чем в эпосе, по правилам которого «смоделирован» этот вид драмы. Родоначальником жанра Драйден считает Давенанта, а первым образцом героической пьесы — «Осаду Родоса» (1656), причем моральный замысел этой пьесы, по мнению драматурга, возник не без влияния Корнеля.

Связь героических пьес Драйдена с операми-масками У. Давенанта трудно отрицать, как и их ориентацию на рыцарский эпос и «современный» галантно-героический роман. В то же время у героической драмы были и более глубокие корни, в том числе: романическая трагикомедия в духе Бомонта и Флетчера, испанская драма чести и даже «титаническая» трагедия Марло, с ее необыкновенными характерами, возвышенной риторикой и экзотической обстановкой. Обо всех этих «дополнительных» источниках Драйден умалчивает, не желая акцентировать внимание на родстве героической драмы с «неправильными» жанрами.

В то же время теория Драйдена, созданная с целью оправдать уже существующий в его творчестве жанр, отражала многие реальные черты его практики. Героические характеры, подобные Кортесу (в «Индейском императоре») или Ауренг-Зебу (в одноименной пьесе), полностью отвечают требованию создания возвышенных образцов добродетели. Главными мотивами их поступков являются честь и слава. Их любовь так же возвышенна, как и их доблесть, и каким бы сильным ни было это чувство (которое герои, по их собственным словам, ценят дороже всего на свете), оно не позволяет им поступиться честью и долгом. Именно эта стойкость в добродетели делает их неотразимыми в глазах прекрасных героинь и в конечном счете приносит им высшую власть — словно в награду за то, что власть они ценят ниже любви, доблести и славы.

В сюжете пьесы добродетельный герой обязательно переживает момент полного краха, когда под угрозой оказывается не только его положение, честь и любовь, но также свобода и сама жизнь. В этот миг перед ним встает искушение: пленного Кортеса «искушает»

влюбленная в него индейская принцесса Алмерия, а Ауренг-Зеба, брошенного в тюрьму, — его мачеха Нурмахаль. Ауренг-Зебу приходится также бороться с искушениями *внутренними*: с ревностью и желанием восстать против неблагодарного отца. Однако из этих испытаний героический характер выходит с честью, подготавливая моральную почву для счастливого финала, подчиненного правилу «поэтической справедливости». Образ доблестного героя в героической драме окружен ореолом какой-то божественности: Кортес являет «чудесное» милосердие к схваченным врагам («Индейский император», I.2), а Ауренг-Зеб выступает подобным Атласу, поддерживающему «тонущее» государство индийского царя («Ауренг-Зеб», I). Обычные человеческие слабости приписываются герою, кажется, только для того, чтобы предупредить других от нанесения ему несправедливой обиды. Так, советник отца Ауренг-Зеба Аримант предупреждает царя: «Ваш сын послушен долгу, но, как всякий человек, он слаб, / И справедливая месть может перевесить в нем доблесть» (там же). Стоит ли говорить, что это предсказание не оправдывается, и Ауренг-Зеб предстает перед зрителями в полном блеске своей добродетели!

Если Кортес и Ауренг-Зеб представляют собой истинный (божественный) образ Человека, то прочие персонажи скорее являются отражениями «падшей» природы. Они не могут противиться собственным страстям, которые приводят их к саморазрушению, а нередко и к преступлению. Таков отец и братья Ауренг-Зеба. Но если принцами руководит страх и жажда власти, отождествленная с безграничной свободой осуществления своих желаний, то старый царь одержим любовной страстью к невесте своего верного сына Ауренг-Зеба. Эта страсть заставляет его проявить чудовищную неблагодарность к принцу, который является единственной защитой трона, и передать всю власть его мятежному брату Мурату, подготовив свое заслуженное падение.

Более ранний герой Драйдена Монтесума также находится под гнетом неразумной страсти к принцессе Алмерии, но этот мотив сохраняет в «Индейском императоре» подчиненную роль, не превращаясь в главную и единственную причину гибели героя (в этом смысле замысел «Ауренг-Зеба» более строг, в соответствии с канонами «единства» характера и действия). Падение Монтесумы проистекает из непримиримости его конфликта с испанцами, в изображении алчности и жестокости которых Драйден опирается на давнюю английскую традицию (например, «Жестокость испанцев в Перу» Давенанта, 1658). Благородный Кортес, конечно, не похож на своих алчных солдат и лицемерного католического священника,

но его приверженность «чести» не позволяет ему остановиться на полпути в установлении власти испанцев над Мексикой и в распространении католической веры. Монтесума же выступает как защитник прав «естественной религии» и своей «прирожденной» власти. Эти ценности (и также любовь) он ставит дороже жизни и не может пережить их утрату. Оставшийся в живых младший сын Монтесумы Гюйомар (однажды спасший жизнь Кортесу) и его невеста Алибек также не желают видеть торжество испанцев над их страной и удаляются прочь от двора — в «пасторальное» уединение.

Из всех страстей, изображенных Драйденом в героических драмах, наиболее «суверенной» и непреодолимой является любовь. В его пьесах мы не найдем ни одного не влюбленного героя или героиню. Любовь заставляет могущественного царя соперничать с собственными сыновьями из-за прекрасной царевны («старый император» в «Ауренг-Зебе»), молодого царевича — изменять родине и друзьям (Одмар в «Индейском императоре») или пренебрегать преданностью чистой и нежной супруги (Морат в «Ауренг-Зебе»). Любовь поражает в самое сердце гордую и властную героиню (Алмерию или Нурмахаль) в тот момент, когда она готовится нанести роковой удар своему врагу (Кортесу или Ауренг-Зебу), но вместо этого начинает униженно молить его о любви. Любовь — единственная из человеческих страстей, которая имеет власть над героическим характером: «Ауренг-Зеб не подчиняется ни одной страсти, кроме своей Любви» (I акт), но любовь такого героя благородна и является наградой его добродетели, тогда как для героев, одержимых страстями, любовь становится проклятием. В двух последних героических драмах Драйдена («Завоевание Гранады» и отчасти «Ауренг-Зеб») соотношение между высокой любовью, добродетелью и принципом поэтической справедливости становится более сложным, предвосхищая коллизии позднейших трагедий («Все за любовь», 1677, «Дон Себастиан», 1689).

Обращение к шекспировской традиции приняло у Драйдена парадоксальную форму «переписывания» шекспировских сюжетов на новый лад. Еще в 1667 г. Драйден принял участие в совместной с Давенантом переделке шекспировской «Бури». В 1670-е годы он (уже самостоятельно) пишет по мотивам «Антония и Клеопатры» трагедию «Всё за любовь» (1777) — одну из своих лучших пьес — и перерабатывает «Троила и Крессиду» Шекспира (1779), сохраняя то же название, сюжет, но заменяя диалоги. Обе эти пьесы («Всё за любовь» и «Троил и Крессида») написаны белым стихом.

«Имитация» шекспировского стиля, которую Драйден признает своей целью в предисловии к трагедии «Всё за любовь», не означает, в его представлении, «рабского подражания» образцу. В этой пьесе Драйден не только ограничивает место действия пределами египетской столицы, но и значительно сужает его временные рамки. Предметом изображения в трагедии являются последние дни обреченных на гибель Антония и Клеопатры после рокового поражения под Акциумом.

Понять смысл драйденовской переделки Шекспира помогает определение *имитации*, данное самим драматургом в одном из его критических «Опытов»: имитация, по Драйдену, представляет собой «попытку позднейшего поэта писать так, как писал до него другой на основе того же сюжета». «Имитатор» не «подражает» чужим словам и не ограничивается их смыслом, но старается сочинять так, как это сделал бы, по его мнению, другой автор, «если бы он жил в нашем веке и в нашей стране». Шекспир, по мнению Драйдена, живи он в эпоху Реставрации, сохранил бы в своей трагедии тему всепоглощающей любви, которая приводит героев к гибели, но развил бы ее по-новому, очистив от всего «наносного», что разрушает единство впечатления. В соответствии с этим изменились бы характеры и сюжет, как они меняются в пьесе Драйдена.

В первую очередь читатель трагедии обратит внимание на то, как «смягчается» образ Клеопатры. Вместо непредсказуемой, изменчивой, никогда не бывающей полностью искренней шекспировской героини мы видим беззаветно любящую женщину, для которой расставание с Антонием равносильно смерти. Она и губит героя тем, что «слишком сильно» любит его, не задумываясь о его и своих политических интересах и не придавая им никакого значения. Шекспировская Клеопатра словно создана из восхитительно-чарующего притворства. Для Клеопатры Драйдена необходимость притворяться и кокетничать с Долабеллой (чтобы возбудить ревность Антония) настолько мучительна, что она в самый ответственный момент выходит из роли, невольно выдавая свои истинные чувства. Драйден и далее (подобно Расину в «Федре») обеляет свою героиню, показывая, что столь «низкий» трюк для привлечения любимого мужчины был подсказан отчаявшейся героине главным злодеем пьесы — придворным евнухом и наперсником царицы Алексасом, роль которого значительно изменена и расширена Драйденом по сравнению с трагедией Шекспира. Клеопатра трагически переживает свое «вынужденное» положение любовницы: она «рождена», чтобы быть женой и матерью, быть может, более нежной и любящей, чем гордая римлянка Октавия, и только жестокая «фор-

туна» лишила ее этого счастья. Клеопатра Драйдена не только не повинна в предательской сдаче египетского флота Августу под Александрией (флот просто не подчиняется ее приказу), но и не мыслит пережить Антония хотя бы на день. Не дожидаясь появления надменного Октавиана в своем дворце, царица кончает с собой.

Антоний — очеловеченный вариант «доблестного» героя ранних пьес Драйдена. Его последние дни отмечены мучительными сомнениями и непрерывно воспроизводимой ситуацией выбора: между любовью и честью, Клеопатрой и Октавией, миром и войной, ревностью и любовью и, наконец, между «героической» гибелью в бою и в чем-то не менее доблестной смертью во имя торжествующей любви. В каждом акте трагедии ситуацию выбора провоцирует появление какого-нибудь нового персонажа: Вентидия, пробуждающего в сознании Антония память о римской «чести»; Клеопатры, обезоруживающей героя своей красотой и любовью; Октавии с малолетними дочерьми, взывающей к его отцовским чувствам и семейному долгу; Долабеллы, чьи чувства к Клеопатре вызывают ревность Антония. В финале Антоний, уверившись в «измене» Клеопатры, готовится вместе с Вентидием встретить солдат Октавиана с оружием в руках, но весть о смерти царицы и о ее невиновности, принесенная Алексасом, заставляет его принести целый мир в жертву столь прекрасной и «добродетельной» возлюбленной и отказаться от торжества чести ради торжества любви.

Ранние героические характеры Драйдена сталкивались не столько с проблемой выбора, сколько с «искушениями», моральный смысл которых был вполне очевиден. Антонию предоставляется возможность выбора, и сама «нестойкость» героя в том или ином решении подчеркивает моральную неоднозначность стоящей перед ним альтернативы. В предисловии к трагедии «Все за любовь» Драйден подчеркивал соблюдение правила «поэтической справедливости» в развитии сюжета об Антонии и Клеопатре: смерть героев не может оскорбить нравственное чувство зрителей, так как любовь Клеопатры и Антония была «незаконной». В то же время в самой пьесе драматург подчеркивает благородство и возвышенность их страсти, которая могла бы получить моральное оправдание в браке и воссиять негасимым светочем для потомков, если бы позволила судьба.

В драйденовской переделке «Антония и Клеопатры» заключался еще один парадокс: обращение драматурга к шекспировской традиции сопровождалось более строгим и внимательным отношением к правилам классицистической драмы. Таким образом, в «имитации» Шекспира Драйден предстает большим классицистом, чем в

своих оригинальных произведениях, хотя в некоторых аспектах (например, в трактовке «противоречий» страсти) трагедия «Всё за любовь» сближалась также с драматургией барокко.

Последнее крупное достижение Драйдена в «серьезном» драматическом жанре — трагедия «Дон Себастиан, Король Португальский» (1689), написанная вскоре после «славной революции» и изгнания Стюартов. Как и «шекспировские» пьесы Драйдена, она написана белым стихом, однако по структуре и содержанию представляет скорее синтез героической драмы и модернизированной «шекспировской» трагедии. Действие происходит в африканской «Берберии» — стране мавров. Среди действующих лиц — сластолюбивый и жестокий мусульманский «император» Мулей-Молух; его «лукавый» советник — рвущийся к власти Бендукар; лицемерный муфтий, который тщетно пытается уследить за похождениями собственной жены и дочки; португальский ренегат Доракс — «благородный» противник короля Себастиана и др. В центре действия — двое высокородных пленников Мулей-Молуха: португальский король Себастиан и «берберийская царица» Алмейда — христианка и дальняя родственница «императора», последняя представительница враждебной ему ветви царствующего дома. Себастиан и Алмейда любят друг друга и, несмотря на все препятствия, соединяются узами брака, не зная о том, что являются единоутробными братом и сестрой. Это трагическое «узнавание» им предстоит пережить в финале пьесы и навеки расстаться друг с другом.

Действие трагедии (в ее «высокой» сюжетной линии) развивается на двух уровнях: уровне героической драмы и «собственно трагедии». На первом — «божественный» Себастиан, превосходящий всех смертных в доблести и чести, получает заслуженную награду: спасение из плена, брак с Алмейдой и даже восстановление мира с обиженным им доном Алонзо (Дораксом), в споре с которым ему удается отстоять свою честь и защититься от обвинений в тирании. Однако именно в тот момент, когда Алмейда и Себастиан, по всем канонам героической драмы, должны торжествовать победу и наслаждаться заслуженным счастьем, действие выходит на второй уровень, и в незапятнанной верности и любви героев обнаруживается скрытый порок, который лишает их счастья и мира до конца дней. Тем самым не только любовная «одержимость» (как в ранних драйденовских пьесах), но и возвышенная страсть, по видимости не наносящая ущерба доблести и чести, может оказаться проклятием героев — их «прирожденным» пороком, унаследованным от «грешных» родителей, и вместе с тем благословением, воспоминание о

котором не изгладится из памяти невольных преступников ни в монастыре, ни в пещере отшельника. В отличие от юных Джиованни и Аннабеллы, сознательно идущих на кровосмешение («Как жаль ее развратницей назвать» Джона Форда, опубл. 1633), герои Драйдена скорее подобны Эдипу[1], являясь невинными соучастниками родительского греха. Над ними, как и над Антонием и Клеопатрой, тяготеет рок, не позволяющий их любви стать тем, чем она *могла бы* быть.

Проявлением «шекспировской» традиции в трагедии о короле Португальском может служить сочетание «серьезного» сюжета с сюжетом комическим. Как и в трагедии елизаветинцев, комическая сюжетная линия пародирует некоторые моменты основного действия: так, легкомысленный молодой португалец Антонио, подобно королю Себастиану, оказывается в мусульманском плену и влюбляется в юную мавританскую красавицу — дочь муфтия. И, как в судьбе главного героя, в судьбе Антонио возникает какое-то подобие опасности кровосмешения, когда в красивого пленника влюбляется «главная жена» муфтия. Тем не менее вторая сюжетная линия имеет благополучную развязку, а ее герои (как и положено персонажам комедии) отличаются некоторым моральным несовершенством, которое, однако, не мешает их счастью. До «Себастиана» Драйден сознательно пользовался «двойным сюжетом» преимущественно в трагикомедиях и «высоких» комедиях, которые занимают свое, хотя и не столь почетное, место в его творчестве.

В теории Драйден оценивал жанр комедии как более строго связанный правилами, чем «серьезные пьесы» (особенно героические драмы). Это объясняется тем, что комедия призвана «подражать» природе в ее обыденном проявлении, и потому любые отступления от верной картины «заурядных» характеров и нравов немедленно обратят на себя внимание публики, вызвав ее неудовольствие. Неудивительно, что наличие комедий в собственном творчестве Драйден оправдывал исключительно необходимостью примериться к вкусам своего века, тогда как внутренние побуждения драматурга, по его собственному утверждению, всегда влекли его к более возвышенным предметам и образцам. Трагикомедия (родственная «комическому роду») давала несколько более богатую пищу фантазии поэта, позволяя соединять высокое и низкое, героико-романи-

[1] В 1679 г. Драйден совместно с Натаниэлем Ли написал пьесу «Эдип» по мотивам трагедии Софокла. Ему также были известны французские классицистические переделки трагедии древнегреческого классика.

ческое и собственно комическое (впрочем, этой способностью обладала и высокая комедия Драйдена, которую порой бывает трудно отличить от трагикомедии).

Лучшей трагикомедией Драйдена считается пьеса «Тайная любовь, или Королева-девственница» (1666—1667), которая удостоилась похвалы короля (как сообщает Драйден в прологе к ней). Главный сюжет соединяет политику и любовь (как в героических пьесах Драйдена) и заимствован из романа г-жи де Скюдери «Артамен, или Великий Кир». Историческим прототипом главной героини — королевы Сицилии — являлась шведская королева Кристина, ученица Декарта.

Королева страдает от тайной неразделенной любви к своему подданному Филоклесу и не выносит принца Лисиманта, который в глазах большинства является единственным достойным претендентом на ее руку. Основная коллизия осложняется тем, что Филоклес влюбляется в сестру Лисиманта Кандиопу и просит ее руки, вызывая ревность своей повелительницы. Лишенные королевского благословения, Кандиопа и Филоклес пытаются бежать. Посланный заключить их под стражу Лисимант становится на их сторону, преследуя единственную цель — жениться на королеве. Пытаясь употребить «давление масс», он поднимает против королевы мятеж, к которому ненадолго примыкает и Филоклес. Чтобы надежнее скрыть свои чувства (о которых узнают и Лисимах, и Филоклес), правительница дает согласие на брак Филоклеса с его возлюбленной, но при этом решительно отвергает руку Лисимаха. В финале пьесы королева клянется сохранить девственность, и к ее обету безбрачия присоединяется Лисимах, утративший надежду на счастье.

Как и в трагедиях, Драйден, следуя правилам декорума, обеляет свою высокородную героиню от низких поступков и замыслов, передавая их «авторство» ее наперснице Астерии. Именно Астерия убеждает королеву помешать браку Филоклеса, и она же рассказывает герою о тайной любви к нему королевы. Далек от низости (хотя и не лишен человеческих слабостей) и Филоклес. Ему присуще естественное благородство, и по природе он не является честолюбцем. Поэтому он не догадывается о подлинных чувствах королевы, даже когда она сама рассказывает ему о своей страсти, не называя лишь имени возлюбленного (II.1). Тем не менее весть о любви к нему прекрасной повелительницы оказывается для Филоклеса настоящим испытанием, ставя героя перед выбором, где «на одной стороне — верность, на другой — честолюбие, на каждой — красота, и на обеих — любовь» (IV.2). И хотя юноша стыдится «недостойных» мыслей, ему трудно сдержать разочарование, когда ко-

ролева добровольно вручает ему Кандиопу. Обет безбрачия, данный королевой, несколько смягчает это чувство, а королева невольно радуется ответному обету Лисимаха, благодаря которому наследниками трона со временем станут дети Кандиопы и Филоклеса. Она счастлива, что ее возлюбленный станет родоначальником новой династии.

Комическая линия сюжета воспроизводит некоторые характерные признаки комедии эпохи Реставрации (см. следующий раздел). В центре второго сюжета — «остроумная пара»: любвеобильный Селадон (носящий имя верного возлюбленного «Астреи» д'Юрфе) и прекрасная Флоримель — фрейлина королевы. Их связывают отношения «любви-вражды» (традиция, идущая от Шекспира и Флетчера и ставшая штампом комедии Реставрации). В этих отношениях от героя требуется быть веселым, галантным и остроумным, а от героини — не менее остроумной, богатой, красивой и снисходительной к мужским слабостям. В самом деле, комедийные героини этого времени мечтают о верности в поклоннике, но могут по-настоящему увлечься только таким мужчиной, которому мало только одной женщины. Именно эта ситуация отражается в «любовной войне» Селадона и Флоримель. В ответ на ухаживания Селадона Флоримель (подобно шекспировской Принцессе в «Бесплодных усилиях любви») дает галантному кавалеру «испытательный срок», который увеличивается каждый раз, когда героиня уличает поклонника в неверности. Поскольку легкомысленный герой отнюдь не склонен вести монашеский образ жизни, к концу пьесы предполагаемая дата свадьбы отодвигается все дальше и дальше, теряясь в неизвестности будущего. Тем не менее, несмотря на внешнюю язвительность и суровость, «остроумная» героиня выходит замуж за Селадона при первой же возможности, не желая отказывать себе в удовольствии, которого она могла бы лишиться, если бы проявила излишнюю принципиальность. Однако само слово «брак» продолжает вызывать у героев стойкое отвращение, и они соглашаются пожениться «под более приемлемыми именами поклонника и возлюбленной», пытаясь продлить приятное время ухаживания и после заключения брачных уз.

Трагикомедия как жанр более разнообразный, чем собственно комедия, в чем-то перекликается с жанром героической пьесы в рамках «серьезного» рода, а структура трагикомедии оказала определенное влияние на позднюю трагедию Драйдена (в частности, «Дон Себастиан»). Перу Драйдена принадлежит также трагикомедия «Испанский священник» (1679), близкая по сюжету к одноименной пьесе Флетчера. К жанру трагикомедии близка «высокая»

комедия Драйдена «Модный брак» (1671), в которой, как и в «Тайной любви», героико-романическая линия уравновешена линией собственно комической. Разница между двумя пьесами заключается в том, что в «Модном браке» злоключения влюбленного принца и принцессы заканчиваются их законным браком и свержением короля-узурпатора (сюжет этот также заимствован из «Артамена» Мадлен де Скюдери), а в комической линии действуют сразу две «остроумные пары», образующие два любовных треугольника. Одна из героинь представляет собой комико-«гумористический» тип напыщенной поклонницы французской моды (английский вариант «жеманницы» — обычный объект сатиры в комедиях Реставрации). Но смешные стороны Меланты несколько смягчены: героиня напыщенна, но не глупа, и это позволяет ей стать в конечном счете достойной парой остроумному придворному Паламеду. Творческий принцип Драйдена-комедиографа заключался в уравновешивании насмешки и сочувствия. Вот почему герои «Модного брака» оказываются выше той фарсовой ситуации (ситуации «перекрестной» любви и ревности), в которой они находятся. И это не позволяет самой комедии превратиться в фарс. Несколько ближе к фарсу «Сэр Мартин Невпопад, или Притворная невинность» (1667, на основе сюжета мольеровского «Ветреника» и пьесы Филиппа Кино «Нескромный любовник», опубл. 1664), однако и здесь комически преувеличенное представление героя о собственной персоне не только смешно, но и трогательно, достигая в некоторые моменты уровня ложно понятого героического пафоса. К жанру комедии относятся также пьесы «Любовь на один вечер, или Мнимый астролог» (1668), «Свидание, или Любовь в монастыре» (1672), «Амфитрион» (на сюжет Плавта и Мольера, 1689) и др.

Кроме произведений для драматического театра Драйден писал также оперы, в том числе «Состояние невинности» (1677) на сюжет «Потерянного рая» Мильтона (с заменой белого стиха на рифмованный), «Альбион и Альбаний» (1685) и «Король Артур» (1691) — опера-маска, музыку к которой написал выдающийся композитор Генри Перселл. Последние пьесы Драйдена — трагедия «Клеомен» (1692) и трагикомедия «Торжествующая любовь» (1693).

Драйден по праву считается наиболее *универсальным* драматургом эпохи Реставрации. Его творчество было неоднородно, а эстетические взгляды неустойчивы. Отчасти это объяснялось стремлением драматурга писать осознанно — подчиняясь определенной системе поэтических правил. Это стремление было данью времени. Однако ему не всегда удавалось примирить свою художественную практику с собственными теоретическими взглядами. Наиболее

ценная и интересная часть драматургического наследия Драйдена — это трагедии и героические пьесы. Лучшие из них («Ауренг-Зеб», «Всё за любовь», «Дон Себастиан») долгое время пользовались заслуженным успехом у зрителя, продержавшись на сцене более полутораста лет. В XX в. «шекспировская» пьеса Драйдена «Всё за любовь» была поставлена в театре Марка Хеллинджера в Нью-Йорке (1949) и выдержала 121 представление.

Занимая в 1660—1670-е годы ведущие позиции в театре, Драйден в качестве трагедиографа был не одинок на сцене эпохи Реставрации. Его окружали талантливые последователи, которые в чем-то превзошли его, хотя и не отличались той же универсальностью и широтой художественного диапазона, которая была свойственна их старшему современнику. Наиболее выдающимися драматическими поэтами, подхватившими традиции Драйдена, изменив их в соответствии с особенностями своего таланта, были Натаниэль Ли и Томас Отвей.

В судьбе Отвея и Ли было много общего. Оба происходили из семей священнослужителей-протестантов, получили университетское образование (Ли — в Кембридже, Отвей — в Оксфорде). Оба пробовали свои силы в качестве актеров, прежде чем заняться драматургией. Наконец, каждому довелось в полной мере испытать все беды и радости богемной жизни и умереть в нищете. Сходным было и общее направление их творческой эволюции: от героической пьесы, написанной рифмованным стихом, к белому стиху и собственно трагедии.

Первые пьесы **Натаниэля Ли** (1653?—1692) были написаны в середине 1670-х годов: «Софонисба, или Падение Ганнибала» (1675) и «Глориана, или Двор Августа Цезаря» (1676). В них преобладают псевдоисторические темы, более или менее экзотическая обстановка, а количество рифмованных куплетов заметно превосходит число белых стихов. Эти черты, взятые вместе, позволяют говорить о близости первых трагедий Ли к жанру героической драмы, каким он сложился в творчестве Драйдена. В 1679 г. Ли в соавторстве с Драйденом пишет также пьесу на сюжет «Царя Эдипа» Софокла.

Однако настоящий успех (и одновременно поворот к новой художественной манере) приходит к драматургу с созданием пьесы «Царицы-соперницы, или Смерть Александра Великого» (1676 или 1677). Сюжет (как и сюжет «Глорианы») заимствован автором из романа французского писателя Ла Кальпренеда. Основная тема «Цариц-соперниц» — взаимная ревность первой жены Александра Македонского Роксаны и его второй жены Статиры. Заканчивается трагедия гибелью Александра от яда, однако этому

предшествует довольно экстравагантная сцена безумия героя, которому отрава бросается в голову, заставляя его оседлать собственный стул вместо знаменитого коня Буцефала. Несмотря на неровность пьесы, некоторые сцены в ней отличаются поэтичностью и драматизмом (например, сцена на пиру в IV акте, в которой Клит упрекает Александра в невоздержанности и гневливости), а отдельные чеканные строки вошли в число популярных в Англии литературных цитат, как, например, слова: «Красота зовет, а Слава показывает дорогу». В отличие от ранних рифмованных пьес трагедия написана белым стихом, а число «героических куплетов» в ней не превышает их количества в елизаветинской драме. Интересно, что Ли в этом отношении опередил Драйдена, закончив трагедию об Александре раньше, чем Драйден — свою первую нерифмованную пьесу «Всё за любовь».

За «Царицами-соперницами» последовали другие трагедии Ли, в большинстве своем столь же неровные: «Митридат» (1678), «Феодосий» (1680), «Цезарь Борджиа» (1680), «Луций Юний Брут, отец страны» (1681), «Принцесса Клевская» (1681, по роману г-жи де Лафайет), «Константин Великий» (1684) и «Парижская резня» (1690, обработка пьесы Кристофера Марло).

Экзотическая обстановка и псевдоисторические сюжеты по-прежнему господствуют в названных пьесах, однако большинство из них (кроме «Феодосия») написано белым стихом. Ли нередко прибегал в своих трагедиях к театральным эффектам и «сенсационным» ужасам. Это особенно заметно при сравнении «Митридата» (см., в частности, IV акт этой трагедии, где появляются призраки сыновей Митридата) с одноименной пьесой Расина, написанной в более строгом ключе. Не меньше леденящих душу событий и в «Цезаре Борджиа»: героиню здесь душат прямо на сцене, а все остальные герои к финалу пьесы оказываются отравленными.

На творчество Ли заметное влияние оказал французский галантно-героический роман. Сюжеты большинства пьес, написанных драматургом, заимствованы из произведений Ла Кальпренеда, г-жи де Лафайет и других авторов того же направления. Поэтические взлеты Ли, как и его падения, следует приписать действию той «неуправляемой фантазии», о которой поэт упоминает в посвятительном письме к своей трагедии «Феодосий». Ориентация автора на «неуправляемую фантазию», а не на разумные правила, призванные контролировать воображение художника, выдает барочную основу драматургии Ли. В соответствии с этим он не стремился также соблюдать строгие жанровые каноны, описывая свою переделку «Принцессы Клевской» как «фарс, комедию, трагедию или просто пьесу».

Творческое наследие **Томаса Отвея** (1652—1685) довольно разнообразно: помимо трагедий он писал стихотворения, поэмы и комедии, большой интерес также представляют его письма, адресованные актрисе миссис Барри. Как и Натаниэль Ли, он начал с рифмованных трагедий, или героических пьес. Первая его трагедия «Алкивиад» (1675) не имела особого успеха, однако уже следующий его драматургический опыт (трагедия «Дон Карлос, Принц испанский», 1767) оказался большим шагом вперед. Пьеса написана рифмованными двустишиями — размером, в котором Отвей добился высокого мастерства, «облагородив» рифму и заставив ее звучать по-настоящему поэтично (что не всегда удавалось Драйдену). Сюжет «Дон Карлоса» заимствован из исторической повести француза де Сен-Реаля, опубликованной в 1672 г. и переведенной на английский язык в 1674. Этим же источником воспользовался позже Фридрих Шиллер при создании своего «Дон Карлоса».

История несчастной любви испанского принца к своей мачехе разработана Отвеем в духе «семейной трагедии». В изображении страсти молодой драматург удивительно лиричен, нежен и страстен в одно и то же время. Любовь в его трагедиях эмоционально очеловечена по сравнению с риторическими страстями большинства героев Драйдена и Ли. Речь влюбленного принца напоминает слог и тон любовных писем Отвея к миссис Барри, да и в характере героя — страстного, импульсивного, страдающего — также много черт, напоминающих создателя трагедии, как, впрочем, и в образах других, более поздних персонажей Отвея: Кастализ в «Сироте» и Джаффера в «Спасенной Венеции». Отвей смягчает и очеловечивает также характер Филиппа Испанского, показывая, что почва для ревности короля к сыну была подготовлена естественным страхом Филиппа перед старостью и его невольной завистью к юности. В финале Филипп, узнав о невиновности жены и сына, жаждет исправить свою ошибку и пытается их спасти, моля о прощении, но жестокий приказ уже выполнен: королева отравлена, а дон Карлос перерезал себе вены в отравленной ванне. Сцена примирения старого короля с умирающим сыном замечательна своим трагическим лиризмом и является собственным добавлением английского драматурга к сюжету французского аббата. Образ королевы открывает галерею нежных и жертвенных женских характеров, которые Отвей с таким искусством изображал в своих трагедиях, умудряясь воспроизводить один и тот же тип, избегая при этом утомительных повторений.

Вскоре после постановки «Дон Карлоса» Отвей обращается к творчеству двух выдающихся французских драматургов — Расина и Мольера. По мотивам «Береники» Расина он пишет трагедию «Тит

и Береника» и перерабатывает мольеровскую комедию «Плутни Скапена» (то же название, обе пьесы — 1676). Отвею также принадлежат две оригинальные комедии: «Модная дружба» (1678) и «Солдатская фортуна» (поставлена в 1681). Однако таланту Отвея, бесспорно, больше соответствовал жанр трагедии с любовным сюжетом и глубокими эмоциями, доходящими до экзальтации. К этому жанру он вновь обратился в пьесе «История и падение Кая Мария» (1679). Эта трагедия интересна тем, что Отвей в ней впервые обратился к белому стиху и сделал это, как и Драйден, под непосредственным влиянием Шекспира.

Исторические подробности борьбы Мария и Суллы драматург заимствовал у Плутарха, зато любовная линия, героями которой являются дети враждебных домов Марий Младший и Лавиния (дочь Метелла), является почти буквальным отражением сюжета «Ромео и Джульетты». Отвей воспроизводит и знаменитую сцену под балконом, и бурное отчаяние юного героя, приговоренного к изгнанию, а значит, и к расставанию с возлюбленной, и смерть героя от яда в склепе его молодой супруги. Страстность и порывистость шекспировских героев была настолько близка характеру и дарованию Отвея, что драматург даже не счел нужным переписывать реплики Ромео и Джульетты (как это сделал бы Драйден), вкладывая их в уста молодого Мария и Лавинии. Отвей, впрочем, несколько изменил концовку сюжета, обратившись к приему, уже опробованному в «Дон Карлосе» (правда, с меньшим успехом). Как и в трагедии «Дон Карлос», Отвей позволил своим героям проститься перед смертью, «разбудив» Лавинию раньше, чем наступила смерть ее возлюбленного. И прежде чем покончить с собой над телом молодого Мария, героиня становится свидетельницей убийства своего отца Марием Старшим. Пьеса заканчивается вестью о новых победах Суллы, предвещающих окончательное падение Мария, чье торжество, купленное ценой крови, оказалось недолгим. К сожалению, буквализм в подражании Отвея Шекспиру, да и собственные добавления драматурга к шекспировскому сюжету (в том числе соединение черт Джульетты и страдающей Офелии в лице главной героини) нельзя признать удачными. Более значительным произведением стала трагедия «Сирота, или Несчастливый брак» (1680) — одна из лучших пьес Отвея.

«Сирота» — наиболее яркий образец семейной трагедии в творчестве Отвея. В ней драматург лишний раз подтвердил свое мастерство в создании женских образов, окруженных ореолом трагического предначертания. Сюжет трагедии составляет соперничество двух братьев (Касталио и Полидора) в любви к Мони-

мии — воспитаннице их отца. Полидор, подобно шекспировскому Эдмунду, заявляет о своей приверженности «естественной» страсти и подталкивает брата к тому, чтобы заключить с ним своеобразное пари, ставкой в котором служит благосклонность прекрасной сироты. Братья, однако, обмениваются обещанием не пользоваться одержанной победой в ущерб друг другу. Кастalио внешне разделяет легкомысленный тон брата, но в действительности его чувства к Монимии гораздо серьезнее, чем он пытается показать (как, впрочем, и Полидор не совсем таков, каким желает казаться). Монимия же уже давно сделала свой выбор в пользу порывистого и нежного Кастalио. Скрывая свои чувства от Полидора, герои тайно венчаются. Но Полидор, случайно узнав о готовящемся ночном свидании и не подозревая о том, что Монимия и его брат уже связаны брачными узами, в порыве ревности и оскорбленного доверия опережает Кастalио и под его именем наслаждается любовью героини. Признавшись несчастной женщине в своем торжестве над нею и над братом и узнав о ее браке с Кастalио, Полидор, пользуясь ложным предлогом, вызывает Кастalио на дуэль и подставляет грудь его удару. Перед смертью он признается в своем обмане, упрекает Кастalио в скрытности и объявляет о невиновности Монимии. Но героиня, принявшая яд, умирает на глазах братьев, и после ее смерти кончает с собой Кастalио.

«Романическая» тема конфликта между любовью и дружбой (или семейным родством) получает в пьесе трагическую окраску. Героев то и дело охватывает предчувствие близкой беды. Монимия, безгранично любя Кастalио, предвидит, что за их свадьбой последует какое-то несчастье. Она испытывает инстинктивное отвращение к Полидору, но в роковую ночь обманывается, принимая его за своего супруга. Недобрые предчувствия и сны посещают и брата героини, а все предосторожности, предпринятые влюбленными, роковым образом оборачиваются против них и устремляют действие к трагическому финалу. Эмоциональная структура трагедии, мотив смешения между подлинным бытием и видимостью сближают «Сироту» с барочной драмой, однако в ней нет барочной «избыточности» и монументальности, а художественные средства лишены вычурности барочной поэтики.

Трагедию «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор» (1681) принято считать наиболее зрелым произведением драматурга. Пьеса написана белым стихом, ее язык отличается сдержанной энергией, а эмоциональная насыщенность образов сочетается с высокой простотой и поэтичностью стиля. Политический фон трагедии (тема заговора) в «Спасенной Венеции» вновь сочетается с глубокой постанов-

кой семейной темы, которая как бы «втягивает» в себя и перекрывает тему политическую. Благодаря этому Отвей не столько отодвигает политическую проблему на второй план, сколько «очеловечивает» ее, приближая к конкретному индивиду с его страстями, радостями и муками. В самом изображении заговора драматург также сосредоточен не столько на теме абстрактной борьбы интересов и идей, сколько на «гуманизированной» теме дружбы. Любовь и дружба (и особенно несчастье в дружбе и любви) являются важнейшими мотивами поведения героев, пружинами их нравственного и политического выбора. Наконец, для раскрытия идейного замысла трагедии исключительно важна заключительная реплика, принадлежащая сенатору Приулию. Приулий, впрочем, произносит свои последние слова не как «официальное» лицо, подводящее политический итог неудавшемуся мятежу, но как отец, раскаивающийся в своей суровости и жаждущий, чтобы печальная история его дочери и ее супруга была правдиво рассказана в назидание всем жестоким родителям.

В самом деле, суровость и упрямство Приулия являются отправной точкой развития сюжета. Его мстительность ставит его собственную дочь, вышедшую замуж без согласия отца, на грань нищеты. Надменный сенатор не только отказывает молодым людям в помощи, но и отдает приказ о распродаже их имущества за долги. Муж Бельвидерии Джаффер в отчаянии поддается на искушения своего друга Пьера — такого же несчастного венецианца, несправедливо наказанного сенаторами за ссору с сенатором Антонио — его соперником в любви. Пьер вовлекает Джаффера в заговор, целью которого является уничтожение венецианской республики, а средством — кровавый террор. Зловещие образы предполагаемой резни отвечают мрачному настрою Джаффера, который легко поддается на искушение. На тайном собрании заговорщиков, куда Пьер приводит своего друга, Джаффер, в залог своей верности общему делу, поручает заботам одного из заговорщиков свою горячо любимую Бельвидерию, требуя нанести ей смертельный удар, если он, ее муж, окажется предателем. «Страж» Бельвидерии (по имени Рено) нарушает доверие Джаффера и, подобно Тарквинию, пытается овладеть героиней, вверенной его покровительству. Рассказывая супругу о низости Рено, Бельвидерия возбуждает в нем чувство оскорбленного достоинства, ревность и жажду мести, а заодно взывает к его милосердию, умоляя предотвратить готовящиеся погромы. Под ее влиянием Джаффер открывает сенату обстоятельства заговора, беря с «отцов» республики клятву сохранить жизнь ему и его друзьям-заговорщикам. Сенаторы, однако, нарушают слово, да и мятежники предпочитают жалкой милости сенаторов «благородную смерть». Джаффер

предстает перед ними в роли предателя, и сам чувствует себя таковым, особенно мучительно переживая презрение Пьера. В отчаянии Джаффер едва не убивает себя и жену, но смягчается, когда Пьер просит его о последней услуге: опередить позорный удар палача и позволить ему умереть достойно. Джаффер выполняет просьбу друга, убивая сначала его, потом — себя. Несчастная жена Джаффера, обвиняя себя во всем, сходит с ума и умирает, видя перед смертью окровавленные тени Джаффера и Пьера.

В «Спасенной Венеции» разработана целая система аллюзий на политические трагедии предшественников Отвея. Мотивы «римской» доблести, упоминания Брута, Кассия, Порции и Лукреции заставляют вспомнить шекспировского «Юлия Цезаря» (а заодно и поэму Шекспира «Обесчещенная Лукреция»). В то же время упоминание Катилины, «оболганного» молвой (по мнению Пьера), зловещие образы готовящейся резни, низость участников заговора — все это имеет большее сходство с «римскими» трагедиями Джонсона.

«Римское» величие и дьявольское хитроумие неразрывно сливаются в образе Пьера, благородству смерти которого завидует офицер сената. Мужество и решительность Пьера подкупают на фоне трусости и бездарности его соперника — сенатора Антонио. И все же роль Пьера в судьбе Джаффера оказывается поистине «дьявольской». Это подчеркнуто символической образностью сцены на Риальто (акт II), когда Джафферу кажется, что он блуждает в аду и призывает дьявола, но на его отклик отвечает не кто иной, как его друг Пьер. Перед казнью доблестный венецианец отказывается от услуг священника.

По мнению Отвея, корень зла и спасение от него заключены в самом человеке. Как говорит Джаффер, «Что за дьявол человек, / Когда он забывает свою природу́» (III.2.303—304). Эти слова можно отнести не только к заговорщикам, готовым с восторгом броситься в бездну насилия и кровавых убийств, но и к отцу, который забывает природную любовь к дочери, становясь причиной ее несчастья и гибели. В отличие от Натаниэля Ли, у которого проявления страсти нередко граничат с гротеском, а экзотика — с вульгарностью, экзальтация страстей в «Спасенной Венеции» или такие нарушения декорума, как безумие, убийство и самоубийство на сцене, не опрокидывают общего впечатления зрелого мастерства и своеобразной гармонии в построении трагедии. В «Спасенной Венеции» есть и комические сцены (например, свидание выживающего из ума сенатора с ненавидящей его любовницей Аквилиной, III.1), но по своему характеру они подчинены общему настрою пьесы и отличаются скорее мрачной иронией, чем добродушным комизмом.

Как только трагедия была поставлена на сцене, она сразу же заслужила репутацию политически актуальной пьесы и была почти официально признана сатирой на английский парламент и оппозиционную партию вигов. Отвей не отрицал подобной политической направленности трагедии, показывая порочность общественного строя республики, несправедливость и глупость «демократической» власти, порождающей своей бесчеловечностью «ответное» злодейство, окруженное ореолом ложной героики. И все же политическая, так же как и любовная, проблематика «Спасенной Венеции» была значительно шире заключенных в ней политических аллюзий. На сложные вопросы времени Отвей не дает однозначного *политического* ответа. На политические конфликты драматург смотрит с точки зрения прирожденного человеку *нравственного* чувства, оскорбленного поведением и целями обеих политических партий. Суд нравственный является высшим судом в «Спасенной Венеции», и оправдание перед лицом этого суда получает лишь тот, кто признает, несмотря на все заблуждения, свою зависимость от него и подчиняется его «юрисдикции».

На Отвея оказало большое влияние творчество величайших драматургов Англии и Франции — Шекспира и Расина; ему оказалась близка также «каролинская»[1] традиция барочной трагедии Дж. Форда. Однако в большинстве случаев речь шла не о банальной имитации, но скорее о близости творческих установок этих авторов таланту самого Отвея. Структура его трагедий, где пароксизмы страсти и напряженность страдания сочетаются с уравновешенностью художественной формы и экономностью средств, напоминает расиновский вариант классицизма, в подпочве которого явственно ощущается неразрешенность барочного конфликта. Вот почему в героях трагедий Отвея можно «разглядеть черты барочных мучеников» (А.Н. Горбунов), прямыми наследниками которых они являются. Отвей по праву считается одним из крупнейших драматургов своей эпохи, и в лучших его пьесах трагедия Реставрации достигла, без преувеличения, своей вершины.

После Драйдена, Отвея и Ли жанр трагедии в течение двух столетий не занимал в английской литературе столь важного места и не достигал таких вершин, как в творчестве драматургов Реставрации. Уже в 1690—1720-е годы (эпоху Конгрива и Фаркера) комедия получила несомненное преобладание над серьезными жанрами, вытеснив трагедию на периферию литературной жизни.

---

[1] «Каролинская» (или карлитская) — относящаяся к периоду царствования Карла I.

КОМЕДИЯ РЕСТАВРАЦИИ

Комедия Реставрации — особый культурный феномен, тесно связанный с философскими и бытовыми традициями *либертинажа*, хотя и не сводимый к ним полностью. Многие англичане еще в начале XVII в. зачитывались стихами Теофиля де Вио, а во второй половине столетия главным проводником влияния французских либертенов на нравы и умы англичан стал Шарль де Сент-Эвремон (1610—1703), последователь Гассенди и Эпикура, бежавший в 1661 г. в Лондон и оставшийся в Англии до конца дней. Однако английский либертинаж не был простым отражением французского образца. В период Реставрации либертинское умонастроение в Англии имело опору и в национальной традиции.

В литературном отношении комедиографы Реставрации многое переняли у своих предшественников-карлитов (драматургов времен Карла I), в особенности у Джеймса Шерли. Картина Лондона «кавалеров», блестяще воссозданная в комедиях последнего, находит свое продолжение и развитие в образе Лондона остроумных «галантов» эпохи Реставрации, мастерски нарисованном лучшими комедиографами этого периода. Тем не менее легкомыслие каролинской эпохи сменяется в комедиях Реставрации осознанным моральным скептицизмом, который пронизывает их содержание и структуру. Предметом скептического отношения здесь являются как буржуазно-пуританские, так и героические ценности: первые опрокидываются и презрительно осмеиваются, вторые становятся объектом бурлеска. Главное, что противопоставляют этим ценностям комедиографы Реставрации, — это остроумие (wit) в том специфическом значении этого слова, которое оно приобрело в 1660—1670-е годы XVII в.

«Остроумие» включает в себя и моральный скептицизм, и чувство превосходства над буржуазностью и напыщенностью (в том числе героической), которая, с точки зрения остроумцев, является не столько проявлением духовного аристократизма или величия духа, сколько качеством «холопей, передразнивающих la dignité et la noblesse[1]», пользуясь выражением Пушкина. Феномен остроумия во многом определяет типологию характеров комедии Реставрации и становится одним из важнейших критериев их оценки. Противопоставление «истинного остроумца» (true wit) напыщенному фату и бездарному подражателю — «копиисту» чужого ума и чужих нравов проходит через большинство комедий Этериджа и Уичерли. Напыщенные характеры в их

[1] достоинство и благородство (*фр.*)

пьесах, возможно, отчасти связаны с характерами-«гуморами» Бена Джонсона как со своими отдаленными прототипами; их ближайшими образцами выступают прециозные персонажи Мольера, однако непосредственной точкой отсчета при их создании служит английский «ум» (остроумие), противоположностью которого они являются. Недаром Этеридж подчеркивал отличие «правды» своей комедии как зеркала собственной эпохи от «правды» комедий Джонсона (в прологе пьесы «Комическое мщение», 1664).

Остроумие выводит на поверхность всякую ограниченность, хотя и само оно не лишено неких внутренних ограничений. Подобно моральным догмам буржуазного круга, оно обладает силой общественного принуждения в среде лондонских «галантов». Вот почему персонажи этого плана не просто *обнаруживают* в комедии свою безнравственность, но скорее стыдятся всяких проявлений нравственного чувства и «естественной» добродетели. Некоторые из остроумцев, впрочем, способны распространить свой скептицизм также на содержание и форму самого остроумия. И тогда они, вопреки своей скептической догме, вступают в брак с идеальной во всех отношениях избранницей, продолжая старательно разыгрывать отвращение к этому несовершенному институту и уверяя зрителей (так же как и своих прежних любовниц), будто женятся лишь на богатом приданом. Противоположный случай остроумия, ставшего наказанием для самого себя (впрочем, вполне добровольного), — это Хорнер, главный персонаж «Жены из провинции» У. Уичерли (1675): молодой человек, распустивший слух о своем половом бессилии, чтобы тем вернее обманывать мужей и пользоваться благосклонностью их жен, — и едва не попавшийся на обмане. В финале, благодаря ложному свидетельству врача, герою удается отстоять «чистоту» своей репутации. Пьеса завершается мнимо сокрушенным признанием Хорнера в том, что он никогда не сможет стать чьим-либо мужем. Зрителю, разумеется, известно, что Хорнер отнюдь не стремится встать на путь добродетели, предпочитая добродетельным наслаждениям брака совсем другие радости. И все же, что верно, то верно: в результате своей «остроумной» шутки ничьим мужем герой Уичерли уже не станет, хотя бы из страха перед яростью обманутых мужей; в то время как приятель Хорнера на его глазах, без всякой видимой скорби, вступает в законный брак с неглупой, богатой и красивой девушкой, чьей благосклонности ему удалось добиться также при помощи остроумия.

«Безнравственность» комедии Реставрации стала притчей во языцех, хотя еще в начале XIX в. писатель и критик романтического направления Чарлз Лэм предупреждал, что «несправедливо переносить этих героев в реальную жизнь» и судить их по ее законам. В то же

время Лэм, подчеркивая в очерке «Об искусственной комедии прошлого века» (1822) **разрыв** между искусством и жизнью, впадает и сам в ту же ошибку, в которой упрекает своих современников, — ошибку модернизации эстетических принципов «старой» комедии в романтическом духе. Комедиографы Реставрации, бесспорно, не выдавали драму за реальность, но они не знали и романтического разрыва между поэзией искусства и прозой обыденной жизни. Их быт и поэзия в равной мере были пропитаны культурным своеобразием той эпохи и того социального слоя, в котором нашел свою почву английский либертинаж, а аристократия соприкасалась с богемой.

Хронологические рамки комедии Реставрации по традиции отмечают датами с 1660 по 1720 г., хотя в пределах этого периода в названном жанре наблюдается отчетливый сдвиг от «собственно Реставрации» к предпросвещению. Творчество У. Конгрива и особенно Дж. Фаркера, например, сочетает в себе реставрационные и предпросветительские черты, а пьесы этих драматургов знаменуют собой отход от скептической иронии к сатире и от изображения «истинных остроумцев» к изображению мошенников и пройдох. В конце XVII — начале XVIII в. разрушается и казавшаяся незыблемой связь реставрационной комедии с Лондоном: так, в комедиях Фаркера появляются колоритные провинциальные типы и бытовые коллизии (например, в пьесе «Офицер-вербовщик», 1706).

Большинство драматургов Реставрации пробовали свои силы в комедии хотя бы раз (и в их числе трагедиографы Драйден[1] и Отвей), однако «отцом» комедии этого периода и первым ее выдающимся представителем считается Джордж Этеридж.

Джордж Этеридж (1634—1691). Джордж Этеридж начал писать пьесы в начале эпохи Реставрации — в период господства на сцене героической драмы. Героическим стихом была написана и его первая комедия «Комическое мщение» (1664), которая в то же время заключала в себе в рудиментарной форме структуру его последующих, более зрелых пьес. В ней Этеридж показал колоритную картину лондонских нравов, манер и быта периода Реставрации, не забывая о модных увлечениях и подробностях светской жизни. Сюжет его второй пьесы «Она хотела бы, если б могла» (1668) перекликается с некоторыми мотивами комедии Шерли «Ветреница» (1635), повествуя о любвеобильной даме, которая терпит неудачу в своей страсти. Несомненные достоинства драматургии Этериджа особенно заметны

[1] Комедии во второй половине XVII в. писали также Томас Шедуэлл (1642?—1692), Чарлз Седли (1639?—1701) и писательница Афра Бен (1640—1689) — автор знаменитого романа «Оруноко».

на фоне комических пьес его знаменитого современника Драйдена. Хотя в комедиях обоих авторов действуют сходные комические типы (галантные остроумцы и напыщенные фаты), Драйден ограничивается изображением этих расхожих персонажей, которые не только находятся в вакууме, но и кажутся гораздо более литературными и искусственными, чем герои Этериджа. Последние не просто выполняют определенные сюжетные функции в комедии и соответствуют — каждый тому или иному комедийному амплуа, но существуют и действуют в определенной среде. Характерно, что галантные влюбленные у Драйдена, напоминая современных ему лондонских остроумцев, остаются персонажами вне времени и пространства, которые поэтому могут быть перенесены в любую страну, если не в любую эпоху. Герои комедий Этериджа (как ранее — герои Шерли) буквально «срастаются» с английской столицей: «все, что находится за пределами "Хайд-парка"» для них — «пустыня», и «никакая галантность» не может заставить их «двинуться дальше» этой волшебной черты (Дж. Этеридж. «Раб моды», V.2).

Лучшая комедия Этериджа — «Раб моды, или Сэр Фоплинг Флаттер» (1676). Герой, по имени которого названа пьеса, подражатель французских мод, играет весьма незначительную роль в развитии сюжета, служа ходячей мишенью для насмешек героев-остроумцев, втягивающих его в свои интриги, о чем милейший сэр Фоплинг, разумеется, даже не подозревает.

Центральный персонаж пьесы — галантный остроумец Доримант, которого считали портретом известного щеголя того времени лорда Рочестера. На протяжении действия Доримант с невероятным искусством, выдающим подлинного мастера, ведет одновременно три интриги с тремя разными женщинами. Одна из них — его бывшая любовница, с которой он жаждет «красиво» расстаться, спровоцировав ревнивую женщину на скандал и оставив ее затем в гордом одиночестве, разыгрывая при этом оскорбленную добродетель. Другая — его новая пассия, которая занимает место своей лучшей подруги и участвует в интриге против нее. Обе дамы принадлежат к высшему обществу и весьма дорожат своей репутацией. Наконец, третья — Хэрриэт, обворожительная девушка, остроумная и с богатым приданым, да к тому же с самого начала пьесы влюбленная в Дориманта, о чем ловкий молодой человек немедленно узнает от торговки апельсинами, а по совместительству — сводни. На этой завидной невесте наш герой с большой охотой женится в финале и даже обещает последовать за нею в деревню.

Вторая сюжетная линия показывает менее блистательную влюбленную пару, которая, впрочем, не менее ловко устраняет все пре-

пятствия к браку, чинимые упрямым отцом молодого человека. Родители остроумных молодых красавиц и «галантов» — преимущественно комические персонажи, вздыхающие о нравах доброго старого времени и тающие от внешнего проявления послушания со стороны своих обожаемых чад, в то время как чада не только обводят дражайших родителей вокруг пальца, но и разыгрывают над ними забавную шутку. Благодаря лукавому трюку дочки маменька Хэрриэт, которая приходит в ужас от одного только имени «ужасного» Дориманта, принимает его в своем доме под именем добропорядочного поклонника старины мистера Куртажа и остается совершенно очарована этим «благовоспитанным» молодым человеком.

Доримант в комедии не просто бесшабашный повеса. Он своего рода философ остроумного досуга и смертельный враг всякого серьезного занятия. Он постоянно «занят», но не делами, а проведением в жизнь и обдумыванием все новых и новых способов беззаботного ничегонеделания. Его подлинная стихия — интрига, провал очередной интриги — синоним утраты «чести» (чести первого остроумца и безжалостного губителя женских сердец и репутаций). Само слово «business» глубоко ненавистно этому «остроумному» герою, и потому ссылка на «дела» в его утонченно-вежливом письме надоевшей любовнице вызывает в ней такую ярость, особенно когда ее подруга и тайная соперница Белинда нарочно вызывает в ней ревность, рассказывая, что видела Дориманта в театре в обществе неизвестной «маски». В конце концов Доримант ловко избавляется от обеих своих любовниц, оставляя их ужасаться его изменчивости и коварству.

Перу талантливого последователя Этериджа **Уильяма Уичерли** (1640—1716) принадлежат четыре комедии, написанные с 1671 по 1676 г. — в период, когда наиболее характерные черты эпохи Реставрации (и в том числе — дух безудержной погони за удовольствиями) достиг своего апогея. «Цинизм» этой эпохи знаменовал собой расставание с любыми иллюзиями морального порядка. И если в героических драмах и трагедиях Драйдена, «приподнятых» над жизнью, в этот период (или чуть позже) поднимаются далеко не однозначные нравственные проблемы, то что говорить о комедии, которая, по общему признанию всех поэтов, являлась «зеркалом своего века»?

Тема развенчания романических иллюзий о браке занимает ведущее место в первой комедии Уичерли «Любовь в лесу, или Сент-Джеймский парк» (1671). За ней последовали пьесы «Джентльмен — учитель танцев» (1672), «Жена из провинции» (1675) и «Прямодушный» (1676). Образ «деревенской жены», которая с

рвением неофитки приобщается к удовольствиям лондонской жизни, мог быть заимствован Уичерли из «Ветреницы» Шерли (приблизительно столетием позже к этой теме вновь обратится Р. Шеридан в «Школе злословия», 1777). Впрочем, в комедии Уичерли она сводится преимущественно к проблеме преодоления сексуальных запретов и недаром сочетается с мотивами теренциева «Евнуха». Да и простоватая миссис Пинчуайф в пьесе Уичерли заметно отличается как по уму, так и по характеру от своей предшественницы — увлекающейся, но неглупой леди Аретины.

Хорнер (от *англ.* «horns» — рога) воспроизводит «подвиг» своего античного предшественника, выдававшего себя за кастрата, и благодаря этому беспрепятственно проникает в будуары самых «добродетельных» и неприступных светских дам. Доверчивые мужья сами навязывают его в спутники своим женам, когда те отправляются в театр или на прогулку в закрытом экипаже. Весьма недалекий сэр Джаспер позволяет своей жене заходить в комнату к «евнуху» и фактически помогает ей совершить измену в своем собственном присутствии. Дамы приходят в восторг от «самопожертвования» Хорнера, ведь ему удается убедить каждую из них, будто урон, который он причинил своей мужской репутации, продиктован исключительно любовью к ней и заботой о ее добром имени. В действительности Хорнер не менее тонкий психолог и «знаток» женской души, чем Доримант в комедии Этериджа; он понимает, что его трюк — это кратчайший путь добиться успеха у чопорных светских дам, вся добродетель которых держится на страхе перед оглаской. Он обезопасил себя даже от их взаимной ревности, уверенный, что ни одна из добрых «покровительниц» не выдаст его, — слишком дорожат эти дамы своей собственной репутацией и слишком часто каждую из них можно было застать в «рискованных» ситуациях наедине с кастратом.

Хорнер, впрочем, не просто ловкий распутник. Он «остроумец», высшим наслаждением для которого является торжество над чужой глупостью, созерцание «саморазоблачения» показной добродетели и благочестия, тупости и ничтожества. Дразнить глупцов, издеваясь им в лицо, — его вторая страсть наряду с жаждой «тайного» торжества над ними. Своими назойливыми ухаживаниями за глуповатой молодой женой Пинчуайфа молодой человек доводит ревнивого мужа до исступления, так что тот начинает невольно делать ошибку за ошибкой, незаметно для себя указывая супруге простейший способ обмануть его и встретиться с поклонником. Следуя строгим запретам мужа с точностью до наоборот, наивная «простушка» обменивается с Хорнером любовными письмами и умудряется свалить собственные шашни на ни в чем не повинную

сестру Пинчуайфа. В довершение этой интриги Пинчуайф собственноручно приводит переодетую жену к Хорнеру, думая, что это его сестра, которую он решил выдать замуж за соперника, чтобы тем надежнее отстоять права на свою законную половину.

Пинчуайф представляет собой тип болезненно подозрительного мужа, уверенного в своей прозорливости и осмотрительности. Его любимая фраза: «...уж я-то знаю город!» Полной противоположностью Пинчуайфу кажется, на первый взгляд, молодой Спаркиш — другой тип «городского» мужа, который не только ищет одобрения своему выбору у «остроумных» друзей, но и постоянно оставляет одного из них — Харкурта — наедине с собственной невестой — хорошенькой мисс Пинчуайф. Спаркиш — разновидность «подражателя» остроумной лондонской молодежи, однако для того чтобы стать настоящим остроумцем, ему не хватает главного — наличия хоть какого-нибудь проблеска интеллекта. Харкурт поэтому всячески старается высмеять Спаркиша и разоблачить его неподражаемую глупость в глазах невесты. С этой целью он объясняется мисс Пинчуайф в любви и бранит Спаркиша в его же присутствии, причем тот наивно полагает, будто нежные речи Харкурт как верный друг ведет от его — Спаркиша имени, а насмешками и оскорблениями осыпает самого себя. Самоуверенность и глупость этого незадачливого жениха столь велика, что даже «разоблачительную» фразу Харкурта («Теперь вы видите, как этот человек ценит самое достойное и восхитительное существо на земле?», III.2) он истолковывает в свою пользу — как попытку приятеля защитить его от «несправедливых» упреков невесты в пренебрежении к ней жениха. Неудивительно, что невеста в результате проникается к Спаркишу глубочайшим презрением и с первого взгляда влюбляется в его приятеля-соперника. Удивительнее другое: полюбив Харкурта, рассудительная молодая девица, вопреки всем ожиданиям молодого человека, отнюдь не собирается отменять свою свадьбу с дураком Спаркишем и менять глупого мужа на умного. Ведь умные мужчины проницательны и ревнивы, а дураки, как она уже убедилась, наивны и снисходительны до самоумаления. Только безумная (и абсолютно неожиданная) вспышка ревности со стороны жениха (направленная к тому же в ложную сторону) несколько отрезвляет невесту и заставляет ее согласиться на брак с остроумцем.

Остроумие, свойственное самому Уичерли, блестяще проявилось в этой пьесе в приеме комического парадокса. В мире, который рисует драматург, глупая жена легко обманывает своего «бывалого» мужа, ревнивец добровольно приводит жену к ее любовнику, умная девушка упорно стремится выйти замуж за дурака, а «ка-

страт» превосходит в распутстве любого настоящего мужчину. При этом драматург так ярко живописует и так четко очерчивает глупость, безнравственность и беспринципность своих персонажей, что читатель и критик невольно становятся в тупик перед вопросом: что же лежит в основании комедии — смакование бесстыдства или «бьющая наотмашь» сатира? Скорее всего истина лежит где-то посередине: Уичерли остается в первую очередь скептиком по отношению к тому миру, который изображает и в котором живет, не зная и не представляя себе другого. Несомненно одно: скептицизм Уичерли не был абсолютно беззаботным и радостным. Каждый из героев его комедий одержим какой-то страстью, будь то ревность, жажда сексуального удовлетворения, стремление подражать модным «умам» или, наконец, само остроумие.

Остроумие героев Уичерли (в отличие от Дориманта Этериджа), в самом деле, становится чем-то вроде одержимости, преследование глупцов — манией, за которой стоит попытка противопоставить «остроумие» «безумию» мира. Попытка эта столь же отчаянная, сколь и безнадежная, ибо каждая новая победа ума над глупостью ничего не меняет в действительности, но лишь подчеркивает зависимость «умников» от дураков. В творчестве Уичерли либертинаж как мировоззренческая основа комедии Реставрации доходит до своей высшей точки, претендуя на роль высшего и единственного критерия «поэтической справедливости», и одновременно переживает надлом, подготавливая кризис либертинажа в драматургии Уильяма Конгрива и постепенное перерождение «остроумного» скептицизма в банальное мошенничество.

Период творческой активности Этериджа и Уичерли продолжался чуть больше десятилетия (с 1664 по 1676 г.), и после его завершения прошло еще полтора десятка лет, прежде чем на сцене была поставлена первая комедия Уильяма Конгрива «Старый холостяк» (1693). Таким образом, Конгрив как драматург сформировался уже после «славной революции» 1688 г., когда эпоха Реставрации (в строгом смысле) закончилось. И потому поэту пришлось «держать зеркало» перед «веком», во многом отличным от века Карла I и Иакова II. Разумеется, Конгрив учился у своих предшественников — Этериджа и Уичерли, в том числе мастерству остроумного диалога и тонкой характеристике современных лондонских нравов. У них он перенял некоторые элементы комедийной структуры и саму тему «остроумия», благодаря чему в его творчестве обрели новую жизнь многие характерные типы комедии 1670-х годов. Тем не менее мир комедий Конгрива в целом иной по сравнению с миром «собственно реставрационной» комедиографии.

Уильям Конгрив (1670—1729), сын йоркширского дворянина, разоренного революцией, получил прекрасное классическое образование. Он посещал Тринити-колледж в Дублине, а затем учился в юридической корпорации Миддл-Темпл в Лондоне. Первым литературным произведением Конгрива был роман «Инкогнита» (1692), а вскоре после романа вышли в свет его переводы из античных авторов: Горация, Ювенала, Персия и Гомера, обратившие на себя внимание Драйдена. Драйден просмотрел также рукопись его первой комедии «Старый холостяк», прежде чем она была поставлена на сцене. С этого момента и в течение ближайших 7 лет Конгрив отдавал почти все свои силы театру. По словам Вольтера, «он написал немного пьес, но все они превосходны в своем роде».

Главным достижением Конгрива в драматургии стали четыре его комедии: «Старый холостяк» (1693), «Двойная игра» (или «Двоедушный», 1693), «Любовь за любовь» (1694) и «Так поступают в свете» (1700). Все они написаны автором в очень молодом возрасте; последняя — в 30 лет. Конгриву принадлежит также трагедия «Невеста в трауре» (1697), политические аллюзии которой заслужили одобрение современников (в особенности вигов), но не потомков. В театре с наибольшим успехом шла первая из его комедий, хотя и уступающая по своим драматургическим достоинствам позднейшим произведениям Конгрива. Творчество драматурга, однако, было высоко ценимо «знатоками», в том числе Драйденом, который сравнивал талант молодого поэта с шекспировским и выбрал его своим литературным преемником:

Так вновь явилась миру
Благая щедрость, с каковой Шекспиру
Вручили небеса златую лиру.

И впредь высот достигнутых держись:
Ведь некуда уже взбираться ввысь.
Я стар и утомлен, — приди на смену,
Неверную я покидаю сцену.

(«Похвальное слово моему дорогому другу мистеру Конгриву по поводу его комедии под названием “Двойная игра”», перевод *М.А. Донского*)

В отличие от Этериджа и Уичерли, несколько раз менявших вероисповедание, Конгрив всю жизнь оставался верен протестантской религии, в которой родился. По своим политическим убеждениям Конгрив, несмотря на заслуги своих предков перед Стюартами, был вигом и сторонником Вильгельма Оранского, которому посвящал элегии и оды.

В пьесах Этериджа и Уичерли главный герой не претендовал на моральное превосходство над окружением, и благополучная развязка была скорее наградой его остроумию и внутренней свободе, чем добродетели и нравственному совершенству. Конгрив, выводя на сцену целую вереницу порочных персонажей, старается выделить на их фоне главного героя и героиню. Его молодые люди (Милфонт, Валентин, Мирабелл) на протяжении всего сценического действия хранят безупречную верность своим возлюбленным. Милфонт в «Двойной ошибке» стойко сопротивляется посягательствам распутной тетки Трухлдуб на свою честь; Валентин («Любовь за любовь») покоряет красавицу Анжелику редким великодушием и бескорыстием своей страсти, доказывая эти качества отказом от отцовского наследства, еще недавно столь желанного для него; для Мирабелла («Так поступают в свете»), как и для Валентина, грехи юности (в том числе связь с миссис Фейнелл и «фальшивое» ухаживание за старухой Уишфорт) остались в прошлом. На протяжении пяти актов пьесы Мирабелл не только сама верность, но и сама скромность: отвергнув пылкую страсть миссис Марвуд, он проявляет утонченную деликатность по отношению к ее чувствам и репутации — в полную противоположность героям Этериджа (например, Дориманту).

Беллмур и Валентин — герои комедий «Старый холостяк» и «Любовь за любовь» — остаются яркими представителями типа остроумца, однако едкость их остроумия смягчается добросердечием и способностью к великодушным порывам и благородным движениям души. В пьесах «Двойная игра» и «Так поступают в свете» остроумие и вовсе порой развенчивается, переходя в арсенал мерзавцев или глупцов. Мошеннику Пройду («Двойная игра») не откажешь в «остроумной» изобретательности: втираясь в доверие к Милфонту, он предает своего друга его мстительной тетушке, с которой вступает в связь, заранее готовясь предать и ее, чтобы жениться на богатой невесте Сильвии. Подобно остроумцам Уичерли, Пройд с удовольствием обнажает перед своими потенциальными жертвами суть задуманной им интриги, потешаясь над их простодушием и невинностью: «Я не виноват: растолковал яснее ясного, как мне легко их обвести. А если они неспособны расслышать змеиное шипение, их следует ужалить: чтобы набрались опыта и остерегались впредь» (V.3, пер. *М.А. Донского*). Персонажи Уичерли также полагали, что глупость наказуема, однако их жертвы, как правило, были далеко не невинны.

Прежний «остроумный» розыгрыш превращается у Конгрива в сознательное мошенничество, а традиционная роль обманутого простака отводится благородному Милфонту — главному персона-

жу «Двойной игры», а не какому-нибудь незначительному фату или ревнивцу. Неудивительно, что Конгриву приходится оправдывать этого героя перед поклонниками «остроумия» за недостаток проницательности и чрезмерную доверчивость: «...разве каждый, кого обманывают, непременно простак или глупец?.. Неужели же чистосердечного и порядочного человека... оказавшегося жертвой предательства, следует поверстать тотчас же в дураки по единственной причине, что тот, другой, оказался подлецом?» (Посвятительное письмо к комедии «Двойная игра», пер. *М.А. Донского*).

Честность, перемешанная с доверчивостью, перевешивает в глазах автора хитроумную подлость Пройда, и циник-пройдоха в финале оказывается посрамлен, а честный «простак» достигает блаженства в счастливом браке. «Поэтическая справедливость» в комедиях Конгрива, таким образом, опирается не на «остроумие», а на мораль, и именно мораль становится главным критерием достоинства персонажей. Добродетель и порок получают у Конгрива отчетливую нравственную оценку: так, распутная леди Трухлдуб (в той же пьесе) не просто занимает свое место в общей картине нравов, но является главной злодейкой комедии, которой достается по заслугам в финале. Чуть менее сурово Конгрив «расправляется» с беззастенчивой искательницей богатых мужей миссис Фрейл («Любовь за любовь»): в результате ответной интриги главного героя, которого она стремилась женить на себе, эта дама становится женой такого же пройдохи, как и она сама.

Подобно своим предшественникам в 1670-е годы, Конгрив нередко выводит в своих комедиях бездарных и пустых щеголей, воображающих себя остроумцами: таков «развязный франт» Брехли («Двойная игра»), мистер Тэйт, изображающий из себя неотразимого покорителя женских сердец («Любовь за любовь») и неразлучная пара Петьюлент и Уитвуд («Так поступают все») — «грубый хлыщ» и «хлыщ обходительный». Однако, в отличие от Этериджа и Уичерли, Конгрив не столько высмеивает этих героев, сколько порицает их за аморализм и агрессивность их «светского» остроумия. «Если вам хочется выкрикивать проходящим дамам дурацкие шутки и всякий раз чувствовать себя великими острословами, когда удается вогнать женщину в краску, мы вам не компания», — говорит Мирабелл — не с насмешкой, а с возмущением (I, пер. *Р.Н. Померанцевой*).

В изображении женщин Конгрив также отличается от своих предтеч. Несмотря на упреки в несправедливом отношении к прекрасному полу, драматург отнюдь не является сторонником убеждения, что любая женщина — потенциальная распутница. Сдержанная, но любящая Анжелика в комедии «Любовь за любовь» вызывает восторжен-

ный отзыв скептика Скэндла: «Я был противником женщин, вы же обратили меня в свою веру. Я перестал думать, что женщины, подобно Фортуне, слепо раздают свои милости — и тем, кто их не стоит, и тем, кто в них не нуждается». Тем же, кто сомневается в женской любви и преданности, Анжелика дает достойный ответ: «Вы возводите на женщин жестокую напраслину. Обвиняете нас в несправедливости, дабы скрыть, что сами небогаты достоинствами. Каждый из вас хочет добиться любви, да не каждому хватает выдержки ее дождаться. Почти все мужчины — притворщики и повесы. Они делают вид, что поклоняются нам, а у самих ни веры, ни усердия. Лишь немногие, подобно Валентину, готовы пойти на муки и пожертвовать выгодой» (V).

Конгрив — противник наивной идеализации возлюбленной. Верное понимание достоинств и недостатков будущей спутницы (или спутника) жизни для драматурга — ключ к семейному счастью. Мирабелл («Так поступают в свете») говорит о своей невесте: «Я люблю ее со всеми недостатками... Больше того, за них-то я и люблю ее... я так привык перебирать в уме погрешности Милламент, что под конец, вопреки моим намерениям, они перестали меня отталкивать... Теперь они кажутся мне столь привычными, как и мои собственные. Похоже, близок день, когда я начну дорожить ими в той же мере» (I). Перед нами уже не «реставрационный» путь примирения с браком ради удовлетворения собственных аппетитов (как сексуальных, так и денежных), но скорее просветительское пособие на тему: как примирить чувства с разумом и добиться гармонии в браке.

В самом деле, Мирабелл и Милламент на фоне типичных комедийных пар эпохи Реставрации кажутся наиболее осознанно вступающими в брак. В сущности у Конгрива мы видим первую попытку построить счастливый брак на *разумных* основаниях. Основное условие семейного счастья — взаимоуважение и сохранение разумной свободы обоих супругов. «Будем сдержанны и учтивы, — говорит Милламент своему жениху, — до того сдержанны, что люди подумают — мы целый век женаты, а учтивы так — ну точно не женились вовсе» (IV).

«Брачные условия» выдвигали друг другу и более ранние персонажи реставрационной драмы (например, Селадон и Доралис в трагикомедии Драйдена «Тайная любовь»), однако там это напоминало скорее откровенный торг и борьбу эгоистических интересов: равновесие в браке изображалось как непроизвольный результат столкновения двух эгоизмов. Читая сцену выдвижения условий в комедии Конгрива, трудно отделаться от мысли, что брачный договор «но-

вых людей» Чернышевского скопирован с этого знаменитого эпизода старинной пьесы. Даже привычка Веры Павловны проводить все утро в постели перекликается с «гимном» утренней дремоте из комедии «Так поступают в свете»: «Проститься с вами, утренние грезы, сладостные пробуждения, ленивая дремота — о doucer[1], о someils du matin[2]! Нет, нет и еще раз нет! Запомните, Мирабелл, я почти целое утро буду проводить в постели» (IV). Да и условие всегда стучаться к жене, выдвигаемое невестой будущему супругу, скрупулезно соблюдается в доме Лопухова и Веры Павловны. Не забыта и актуальная для просветителей всех времен проблема сохранения здоровья матери и ребенка, которым такой ущерб наносят ненавистные для Мирабелла корсеты и шнуровки.

Усиление просветительских тенденций в творчестве Конгрива — факт далеко не случайный. 1690-е годы — период заметного сдвига в эстетических вкусах театральной публики, значительную и весьма активную часть которой составляли представители третьего сословия. Комедии в духе Этериджа и Уичерли вызывали возмущение этой категории зрителей, прямо отождествлявших комедийную свободу нравов с моральными и политическими эксцессами реставрационного режима. Еще до «славной революции» подобное отношение к новой драме было выражено в нескольких трактатах, направленных против остроумцев и «остроумной» комедии (в частности, в «Рассуждении об остроумии» Дэвида Аберкромби, 1686). В 1690-е годы поток возмущенных инвектив возрос и, самое главное, влияние их усилилось. В 1691 г. был написан «Совет дочери» Джорджа Сэвила, в 1694 — «Сельские беседы» Джеймса Райта, жаловавшегося на то, что «последнее время в наших комедиях безудержно восхваляют остроумцев и воспевают их дебоши». Наконец, своего рода итогом этих разрозненных выступлений, подрубившим в глазах большинства самые основы либертинажа в английской комедии, стал памфлет проповедника Джереми Колльера «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены» (опубл. 5 марта 1698 г.).

Утверждая, что «истинное назначение театра — поощрять добродетель, противодействовать пороку, изображать шаткость человеческого величия... и... представлять безрассудство, коварство и вообще все дурное в таком свете, чтобы они вызывали полное к ним презрение», Колльер ополчается на Драйдена, Отвея, Уичерли и других современных драматургов. Конгрив был также лично задет

[1] сладость, нежность (*фр.*)

[2] утренние сны (*фр.*)

в памфлете, а его комедии обвинены в безнравственности. Через три месяца после публикации «Очерка» Конгрив ответил Колльеру памфлетом «Поправки к ложным и искаженным цитатам мистера Колльера», защищая право и обязанность комедиографа изображать «порочных и глупых людей», чтобы комедия «соответствовала своей цели» — поучать развлекая. Он оправдывает героя своей пьесы «Любовь за любовь» Валентина, оценивая его как «искреннего, честного и благородного» юношу, добродетели которого намного превосходят его пороки.

Драматург расходился с проповедником в понимании *содержания* добродетели и порока, но не в необходимости морального критерия в оценке персонажей. Сочетание внутренней оппозиции к «реставрационной» концепции остроумия с неприятием колльеровского ханжества определило тяготение Конгрива к просветительскому идеалу, особенно заметное в комедии «Так поступают в свете», написанной и поставленной уже после обмена памфлетами с Джереми Колльером (март 1700). Тема ханжества занимает в ней, может быть, самое важное место по сравнению с более ранними пьесами Конгрива и его предшественников. Некоторые мотивы комедии предвосхищают изображение кружка леди Снируэл в «Школе злословия» Р.-Б. Шеридана.

В сюжете комедии влюбленная пара Мирабелл и Милламент сталкивается с препятствиями со стороны тетки героини леди Уишфорт, затаившей на Мирабелла злобу с тех пор, как он предпочел ей ее племянницу. Потерпев неудачу в любви, пожилая дама превратилась в основательницу маленькой женской секты, члены которой объединены показной ненавистью к мужскому полу, внешним благочестием и страстью к сплетням и разрушению чужих репутаций: «...они собираются трижды в неделю поочередно друг у друга и проводят дознание, как коронер над трупом, только покойника им заменяет чье-нибудь доброе имя» (I). В кабинете леди Уишфорт можно встретить исключительно высоконравственные произведения, в том числе сочинения противников театра: Уильяма Принна, Колльера, а также «Путь паломника» Бэньяна (см. III).

Пытаясь «нейтрализовать» злопыхательство тетки, герой комедии придумывает хитроумную интригу. Он выдает своего дворецкого за богатого «дядюшку», который добивается благосклонности леди Уишфорт и делает ей предложение. Цель Мирабелла состоит в том, чтобы, после заключения брака тетушки, раскрыть обманутой даме правду и добиться согласия на собственный брак с ее племянницей в обмен на освобождение самой леди от брачных уз. В интриге участвует также дочь леди Уишфорт миссис Фейнелл (в

прошлом — возлюбленная Мирабелла, а ныне его друг), роль злого гения достается ее мужу Фейнеллу, которому помогает его любовница миссис Марвуд, тайно влюбленная в Мирабелла. Зная о прежней связи своей супруги с Мирабеллом, Фейнелл шантажирует леди Уишфорт судом и оглаской, требуя передать ему право распоряжаться ее собственным состоянием и состоянием ее дочери. Потерпев неудачу в попытке женить дворецкого на упрямой тетушке, Мирабелл достигает своей цели другим путем: спасая леди Уишфорт и ее дочь от козней Фейнелла. Страх перед потерей состояния и репутации перевешивает предубеждение леди Уишфорт против Мирабелла, и она добровольно отдает спасителю руку своей племянницы вместе с ее приданым.

Конгрив впоследствии подтвердил свою верность просветительским тенденциям, наметившимся в его последней комедии, когда в 10-е годы XVIII в. принял участие в деятельности Клуба Мартина Скриблеруса. Членами этого литературного объединения, созданного в 1713 г., были Джонатан Свифт, Александр Поуп, Абернот, Болинброк и молодой Джон Гей. Все они по своим политическим убеждениям были, как и Конгрив, сторонниками партии вигов, а в литературе — представителями просветительского направления. Деятели Просвещения высоко ценили драматургическое творчество Конгрива, а знаменитый издатель Ричард Стиль еще в конце XVII столетия восхвалял его пьесу «Так поступают в свете», особенно подчеркивая ее «целительное» влияние на страсти и высокую моральную цель:

Нас научил ты осуждать сурово
То, что мы были восхвалять готовы...
Твори ж, поэт, и дальше нам на счастье,
В нас боль целя и умеряя страсти.

(«Похвальное слово мистеру Конгриву по случаю представления его комедии “Так поступают в свете”», перевод *Ю.Б. Корнеева*)

Пожеланию Стиля не суждено было осуществиться. После постановки пьесы «Так поступают в свете» Конгрив создал немало переводов, очерков, басен и поэм, написал оперу («Суд Париса», 1701), но никогда больше не возвращался к комедийному жанру, символически поставив точку в комедии XVII в. С пьесой «Так поступают в свете» (1700) подходит к концу одновременно календарный и литературный XVII век. Творчество младшего современника Конгрива **Джорджа Фаркера** (1678—1707) — автора комедий «Любовь и бутылка» (1692), «Верная чета» (1692), «Братья-сопер-

ники» (1702) и др. — уже явным образом знаменовало собой переход к новой эпохе. Последние произведения драматурга («Офицер-вербовщик», 1706 и «Хитроумный план щеголей», 1707) наметили «путь к новому жанру — буржуазной драме» (И.В. Ступников).

В «Офицере-вербовщике» Фаркер, вопреки традициям комедии Реставрации, переносит действие из столицы в провинциальный Шрусбери, и заполняет действие бытовыми персонажами далеко не высокого полета. Это простые крестьяне и горожане, проститутка, кузнец, мясник, женщина из толпы; среди основных персонажей выделяются беспутный, но добродушный капитан Плюм и его верная возлюбленная Сильвия; подруга Сильвии Мелинда — ветреная девица, которая в пору своей бедности готова была пойти на содержание к местному джентльмену Уорти, а став богатой наследницей, задирает нос и отказывается выйти за него замуж; галерею провинциальных нравов венчает неотесанный капитан Брейзен — шропширский вариант «хвастливого воина».

Между умницей Сильвией и бесшабашным Плюмом, как и между героями комедий Этериджа, Уичерли и Конгрива, идет своеобразная «любовная война», однако провинциального капитана и дочку шропширского судьи зрители ни за что не спутают с «остроумными» лондонскими щеголями и щеголихами. Плюм не столько остроумец, сколько гуляка. Он заводит интрижки в каждом городе и утверждает, что мужские интересы для него важнее любой женщины. Словно в подтверждение этого он уклоняется от дуэли из-за дамы, но готов перерезать горло за рекрута, которого чуть было не перебил у него конкурент — капитан Брейзен. В финале он отрекается от своей драгоценной свободы — не ради приданого, а ради любви: «Сударь, свобода и надежда стать генералом мне дороже ваших тысячи двухсот фунтов, но ради вашей любви, Сильвия, я откажусь от свободы, а ради вашей красоты — от честолюбивых мечтаний» (V.7, пер. *Р.Н. Померанцевой*).

Сильвия Бэланс, подобно Анжелике Конгрива («Любовь за любовь»), жаждет убедиться в искренности чувств своего возлюбленного, но дерзкий план девушки превосходит все, на что могла бы решиться благовоспитанная лондонская барышня. В изображении Сильвии Фаркер обращается к испытанному приему «старой» комедии (от Шекспира до Уичерли) — переодеванию женщины в мужское платье. В этом костюме Сильвия разыгрывает роль беспутного юнца-рекрута, который нанимается в полк к Плюму и «отбивает» у капитана подружку — деревенскую девчонку Рози. Не менее традиционным в «Офицере-вербовщике» был и комический образ «мнимого астролога», в роли которого

выступил ловкий пройдоха сержант Кайтли (IV.2). Традиционные приемы старой комедии Фаркер, однако, соединяет с яркой картиной провинциальных нравов начала XVIII в., изображая их с фантазией и юмором, а также с редким знанием дела. Не случайно «остроумные» диалоги в его комедиях отличаются естественной разговорно-бытовой интонацией.

Фаркер отлично сознавал, что его комедии отличаются от пьес его предшественников — драматургов 1670—1690-х годов. Главное отличие между ними и собой он видел в предмете изображения. Предметом собственной комедии он избрал «среднее» зло — «слишком высокое для комедии и слишком низкое для трагедии» (в традиционном понимании этих жанров). Именно «средние» виды зла («мошенничество, злословие, интриганство, подлог») Фаркер делает главной мишенью своей сатиры (предисловие к комедии «Братья-соперники», 1702). Впрочем, и добродетели персонажей Фаркера, как правило, тоже «средние». Они не выше и не ниже обычного уровня провинциальных помещиков и горожан — представителей наиболее компромиссного социального слоя в Англии, соединявшего дворянские корни с буржуазными понятиями и укладом. Герои Фаркера не «ветхозаветные» жители глубинки, но скорее «дети» пресловутого «классового компромисса» 1688 г., ставшие социальной опорой английской нации в XVIII столетии. Неудивительно, что в творчестве Фаркера закладываются основы буржуазной драмы и звучат мотивы, характеризующие наступление «настоящего» XVIII в.

Подхватывая мотив разоблачения ханжества, знакомый читателю еще по комедиям 1660—1690-х годов, драматург обращает внимание на ту «среднюю» разновидность этого порока, которая характеризовала «новое дворянство» конца XVII — начала XVIII в.; высмеивает ханжество провинциальное, а не столичное и противопоставляет ему не знаменитое лондонское «остроумие», а грубоватую задиристость и «честное» беспутство захолустного армейского капитана. «Ей-богу же, я не такой непутевый, как думают, — говорит Плюм. — Я просто люблю привольное житье, а людям кажется, что это разврат. Ведь они судят по видимости: им не вера в Бога нужна, а набожность. Кругом один обман. А мои грехи, они откровенные, не то что у этих притвор. Если я кому и причиняю вред, то только себе, а они — бесчестят человечество» (IV.1). Искренность против лицемерия, «здоровое» юношеское беспутство против ханжества — эти темы займут важное место в английской литературе XVIII столетия, и Фаркер одним из первых перевел их в русло просветительских идеалов и нравственных норм.

Английская комедия периода Реставрации оставила важный след в литературе и в культурном сознании последующих веков. Еще в XVIII в. у нее оставалось немало поклонников. Среди них — Вольтер, приветствовавший Конгрива как творца «превосходных» в своем роде пьес, в которых «соблюдены все правила драматического искусства, а характеры созданы с удивительной тонкостью». В первой половине XIX в. интерес к творчеству Уичерли, Конгрива и Фаркера возродили романтики — Чарлз Лэм, Уильям Хэзлит и Ли Гент. А в XX столетии Б. Брехт обращался не только к творчеству Джона Гея («Опера нищего», 1728), но и к драматургии его предшественника Фаркера, по мотивам лучшей комедии которого «Офицер-вербовщик» написана его сатирическая пьеса «Трубы и литавры».

ЛИТЕРАТУРА

Аникст А. Бомонт и Флетчер: Преемники Шекспира // Пьесы: В 2 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 5—48.

Аникст А. Современники Шекспира // Современники Шекспира: В 2 т. М.: Искусство, 1959. Т. 1. С. 3—24.

Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира / Под ред. А. Аникста. М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 5—44.

Комарова В.П. Личность и государство в исторических драмах современников Шекспира. СПб., 1997.

Парфенов А.Т. Драматургия Бена Джонсона и ее место в английской литературе позднего Возрождения: Автореф. дисс. докт. филол. наук. М., 1984.

Парфенов А.Т. К проблеме маньеризма в английской драматургии эпохи Возрождения // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 41. № 5. С. 442—453.

Ступников И.В. Как в зеркале отразили свой век... // Английская комедия XVII—XVIII вв. М.: Высш. шк., 1989. С. 6—42.

Ступников И.В. Уильям Конгрив и его комедии // *Конгрив У.* Комедии. М., 1977. («Литературные памятники»).

Черноземова Е.Н. Как исследовать по-шекспировски целостную картину мира? // Anglistica. Вып. 9. М.; Тамбов, 2002. С. 37—49.

Dunn T.A. Philip Massinger: The Man and the Playwright. L., 1957.

Frost D.L. The School of Shakespeare: The Influence of Shakespeare on English Drama 1600—1642. Cambridge: Cambridge UP, 1968.

Fujimura T.N. Restoration Comedy of Wit. N.Y., 1968.

Gibbons B. Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton. Cambridge (Mass.), 1968.

Hammond P. John Dryden: A Literary Life. L.: Macmillan, 1991.

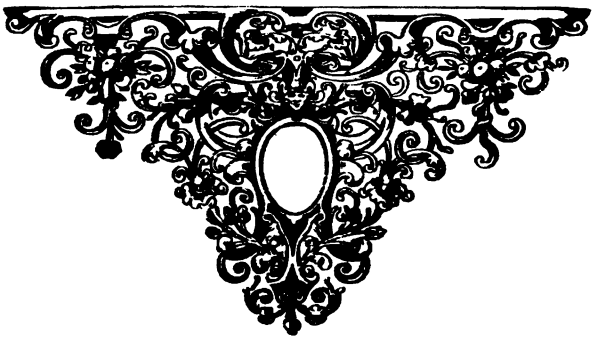
Nettleton G.N. English Drama of the Restoration and 18th Century (1642—1780). N.Y., 1968.

Ornstein R. The Moral Vision of the Jacobean Tragedy. Westport (Conn.), 1960.

Rothstein E. Restoration Tragedy: Form and the Process of Change. Madison, 1967.

Underwood D. Etheredge and the 17th Century Comedy of Manners. New Haven; L., 1957.

Проза



Западноевропейский роман барокко

Для романного жанра XVII столетие — узловой момент литературной истории, завершение «первой» и одновременно начало «второй эпохи» (П. Гринцер) романа, т. е. время, когда в его поэтике синтезируется предшествующая традиция и складываются черты, сохраняющие свою жанровую продуктивность до сегодняшнего дня, когда само понятие «роман» бурно обсуждается и постепенно приобретает свое нынешнее терминологическое наполнение. Это период эволюции и писателей, и читателей. Увеличение числа грамотных влечет за собой усиление потребности в чтении, в книгах — и прежде всего расширяется «неученая» аудитория любителей романов — «рядовых» дворян, провинциальных клириков, буржуа, женщин. Обращение романа к женской аудитории нередко прямо выражено автором: наиболее показательно в этом плане предисловие английского писателя Дж. Маккензи к его роману «Аретина» (1660), озаглавленное «Ко всем дамам нашей Нации». Притом романы выступают и как развлекательное, и как поучительное, даже обучающее чтение: авторы их подчеркивают преимущество романа над Историей в его назидательности и обещают приятность и занимательность сюжета, его способность нести полезные знания о людях и жизни и т. п.

Аудитория любителей романов была во многом едина в своих предпочтениях во всех западноевропейских странах, потому сочинения современных романистов, как и популярные произведения античных (в первую очередь — Гелиодора), ренессансных (Ариосто, Тассо, Монтемайора, Сервантеса) авторов, печатались и переводились едва ли не одновременно во всей Европе. Так, Монтемайора и Сервантеса во Франции читали и на испанском («Диана» — 1613, «Галатея» — 1611, «Персилес и Сехизмунда» — 1617), и на французском языках, «Маркоса де Обрегона» Висенте Эспинеля перевели и издали в тот же год, что и в самой Испании (1618), а «Клелию» (1564—1660) М. де Скюдери начали переводить и издавать в Англии уже через два года после выхода ее первого тома во Франции (1656), когда публикация романа на родине еще продолжалась. Часто тот или иной сюжет переводного

романа воспринимался как материал для перелицовки имен или событий на национальный лад: так, «Комический роман» французского писателя Скаррона перевели на английский язык, заменив в нем имена и названия местностей на английские, перевод испанской пикарески «Гусман де Альфараче» М. Алемана в Германии (1615) появился с дополнением — «примерами» из немецкой жизни и т. п. Наиболее популярным во всех странах Европы, включая со временем и Россию, стал латинский роман писателя полущотландского, полуфранцузского происхождения Д. Барклая «Аргенида» (1603), повествующий о событиях в древней Сицилии еще до основания Рима и подразумевающий при этом Францию XVI столетия. Он одновременно вобрал в себя жанровые черты произведений Гелиодора, Петрония, рыцарских романов и менипповых сатир античности и Ренессанса. Издаваемый и по-латыни, и в переводах на новоевропейские языки[1], роман Барклая сыграл существенную роль как в становлении низового, сатирического романа XVII в., так, с другой стороны, в формировании высокого историко-политического романа и романа «с ключом», задав своеобразную универсальную «схему» жанра.

XVII век — период не только активного распространения романных сочинений (например, только во Франции за одно десятилетие, с 1600 по 1610 г., их появилось восемьдесят), но и бурного роста самосознания жанра, его «саморефлексии». Хотя принято считать, что роман как жанр был оценен гораздо позже XVII в., однако в этот период появляются первые литературно-критические сочинения, целью которых является анализ романной прозы прошлого и настоящего времени: больше всего их во Франции — «Могила романов» (1626) Ланглуа Фанкана, «О чтении старых романов» (1647) Ж. Шаплена; «Французская библиотека» (1664), «О знакомстве с хорошими книгами» (1671) Ш. Сореля, «Диалог героев романа» (1666) Н. Буало, «Письмо о романе» (1668) П. Юэ, «Рассуждение о литературе и истории» (1683) Дю Плезира. Но следует отметить и факт перевода на немецкий язык «Письма» Юэ, и сыгравшие важную роль в становлении прозы в Германии трактаты о романе и истории З. фон Биркена (1669), о романе и эпической поэме Д.М. Морхофа (1682). Кроме того, в тексте самих романов — в обращениях к читателям, к собственной книге и т. п. сначала кратко (в испанской пикареске[2]), а затем, под

[1] Так, во Франции, например, «Аргентина» более 10 раз издавалась на протяжении только первой половины XVII в. по-латыни и столько же — в переводе на французский язык.

[2] «Разумному читателю ни к чему длинные вступления и пространные речи...» (*М. Алеман*, предисловие к «Гусману де Альфараче».)

влиянием французских образцов, оказавших воздействие на английские, немецкие романы, все более подробно и открыто полемически — разворачиваются споры о романной прозе. Все чаще, во второй половине столетия — особенно, предисловия к романам выступают как способ «защиты и прославления» избранного жанра, становятся попыткой определить его «законы» и «образцы», отстоять полезность и назидательность. Таковы предисловия «высоких» романистов, как-то: М. де Скюдери к роману «Ибрагим, или Великий паша» (1641), А. Бухгольца к «Геркулесу и Валиске» (1659—1665), Гриммельсгаузена к историко-галантному роману «Проксимус и Лимпида» (1670), Роджера Бойля к «Партениссе» (1655), Д. Маккензи к «Аретине» и т. д., а с другой стороны — предисловия «низовых» романистов, например Ш. Сореля к «Комической истории Франсиона» (1623—1633), «Экстравагантному пастуху» (1627), А.Фюретьера к «Буржуазному роману» (1666), Л. Велеса де Гевары к «Хромому бесу» (1641), Р. Хэда к «Английскому вору» (1665), Гриммельсгаузена к «Симплициссимусу» (1668) и т. д. Важную роль играют в саморефлексии жанра включенные в тексты романов литературно-критические дискуссии героев (Опиц, М. Скюдери), реплики повествователей (Груттшрайбер, Скаррон), авторские примечания (Сорель, Цезен).

По всем европейским странам прокатывается волна увлечения романом. Становление национальных модификаций жанра в каждой западноевропейской стране происходит в процессе вбирания инонационального опыта романа, создаются своего рода универсальные жанровые модели — комического романа, историко-галантного романа, символико-аллегорического романа и т. п. Следует подчеркнуть, что огромную роль играют в процессе становления жанра издаваемые в той или иной стране иноземные романы на их родном языке (так, в Париже были изданы в подлиннике испанские сочинения Монтемайора и Сервантеса), переводы (в Англии, например, из 450 новых прозаических сочинений в XVII столетии 213 являлись переводными). На романистов этого периода большое воздействие оказывали и античные романы («Эфиопика» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Татия), и итальянские рыцарские романические поэмы (Боярдо, Ариосто, Тассо), и прозаический рыцарский испанский роман (прежде всего — «Амадис Гальский», широко переводимый в Европе), и английский и испанский ренессансный пасторальный роман («Диана» Монтемайора, «Аркадия» Ф. Сидни), и ренессансная новеллистика, и предшественник барочной пикарески анонимный «Ласарильо с Тормеса», и различные нероманные сочинения. Так, испанский романист Б. Грасиан, по его собственным

словам, подражал «аллегориям Гомера, притчам Эзопа, поучениям Сенеки, рассуждениям Лукиана, описаниям Апулея, морализациям Плутарха, приключениям Гелиодора, отступлениям Ариосто, критикам Боккалини и колкостям Барклая».

Роман XVII столетия не в равной мере связан с двумя основными литературными направлениями этого периода — барокко и классицизмом. Будучи с точки зрения канонов классицизма жанром, не вписывающимся в необходимую иерархию, слишком свободным («фривольным», по определению Н. Буало), роман довольно долго «выталкивается» классицизмом за рамки «истинной» литературы. Однако воздействие классицизма на роман все же очевидно: оно — и в том, что одной из популярных жанровых моделей романа является модель «эпической поэмы в прозе» с ее «правилами 12 месяцев» (аналогом единства времени), эпическим «правдоподобием» и непременной ретроспекцией; и в том, что романное повествование становится более ясным, постепенно освобождается от сказочно-фантастического элемента, метафоричности, приобретает более отчетливые свойства прозаичности (явно большей стройностью, аналитичностью и ясностью, например, отличаются композиция и стиль «Партениссы» Р. Бойля в сравнении с позднеренессансной маньеристической «Аркадией» Ф. Сидни). Немецкий классицист М. Опиц, создавая «Пастораль о нимфе Герцинии», заботится не только об уравновешенности и стройности композиционных частей произведения, но и о защите разумной умеренности, уравновешенности чувств — даже любовных («Ежели когда-либо любовь сможет достичь цели, то в этом ей должен сопутствовать разум...»). Кроме того, не следует и преувеличивать пренебрежение собственно теории классицизма к роману: так, Ж. Шаплен, суровый критик «Сида» Корнеля, не только перевел в 1619 г. «Гусмана де Альфараче» (правда, исправляя то, что ему казалось погрешностями композиции и стиля), но и снабдил его предисловием, где, предвосхищая Ш. Сореля, определял пикареску как «комедию человеческой жизни», а в 1647 г. написал трактат-диалог «О чтении старых романов», где внимательно и уважительно анализировал средневекового «Ланселота Озерного». Позднее другой теоретик классицизма, аббат Д'Обиньяк, в аллегорическом романе «Макариза, или Королева счастливых островов» (1664) подчеркивал единство «правил» романа и эпической поэмы, вписывая тем самым «беззаконный» жанр в привычную классицистическую жанровую номенклатуру. Споры о правдоподобии в романе также рождают параллель между теорией романа и классицизмом. Наконец, по-

этика «маленького романа», распространившегося после 1660 г. и теоретически обобщенная Дю Плезиром, своим лаконизмом, ясностью сюжета и языка, сосредоточенностью на нравственно-психологических внутренних коллизиях, а не на внешних перипетиях, еще больше приближается к классицистической, и по крайней мере во Франции, где это направление развивалось особенно мощно, было создано три признанных классицистическими романа — «Португальские письма» (1669) Гийерага, «Дон Карлос» (1672) Сен-Реаля и «Принцесса Клевская» (1678) М. де Лафайет. Впрочем, к классицистическому роману причисляют также и «Пастораль о нимфе Герцинии» М. Опица.

И все же между правилами классицизма и поэтикой романов до конца сохраняется известное напряжение. Барокко же, с его подчеркнутой «неправильностью», было открыто для романного жанра, и первые модификации романа формируются в лоне этого направления. Как и другие жанровые образования, романы европейского барокко формируются в два антиномичных и дополняющих друг друга течения: высокое и низовое. У «высоких» и «комических» романов барокко есть общие черты: это множество персонажей и большое количество событий, складывающихся в «геометрический» сюжетный лабиринт, это вкус к неожиданному, экстраординарному, поражающему, парадоксальная контаминация антиномических явлений и предметов, это также «возвышенный дидактизм» (Л. Пинский), сочетающийся с пессимистическим видением действительности и драматической концепцией человека. В сюжетно-композиционном развитии барочных романов той и другой линии осуществляется непрестанная игра между поверхностным хаосом и подспудным структурным порядком, действительность воссоздана через призму риторического «готового слова» (А.В. Михайлов). Утрированно-контрастно разводя и сталкивая трагическое и комическое, возвышенно-психологическое и бурлескно-нравоописательное, оба жанровых течения стремятся в то же время к барочной универсальности, энциклопедичности, к воссозданию мира, человеческой жизни как целого, хотя и не целостного, «космоса». Но есть и выразительные отличия между «высокими» и «низовыми» романами: «историчности» и «экзотизму» «гелиодоровских» приключений героев — королей, придворных, полководцев противостоит изображение современных бурлескных происшествий персонажей из третьесословной среды, мелкого дворянства, мифопоэтическому, часто — лирическому «идеальному» обличью жизни противополагается ее бурлескно-комедийный, «материальный» и «реальный»

лик, акцент на «анатомии» психологии контрастирует с нарочитой погруженностью в нравоописание и т. п. Классические образцы названных жанровых течений складываются не абсолютно синхронно и не локализованы в некоей единственной точке культурного пространства: низовой роман барокко раньше всего и выразительнее всего развивается в Испании, это так называемый плутовской роман, он оказывает заметное влияние на другие национальные варианты комического, сатирического барочного романа; высокий роман получил наибольшее развитие во Франции и, в свою очередь, стал образцом для пасторальных, «придворно-исторических» и других вариантов высокого жанра в различных странах.

Испанский плутовской роман и «низовой роман» европейского барокко

Когда в 1605 г. вышел из печати один из первых плутовских романов — «Плутовка Хустина» Л. де Убеды, на фронтисписе книги была помещена гравюра под названием «Корабль плутовской жизни»: ведомый Временем, он направлялся по реке Забвения в порт Смерти, колебля отражение в воде Разочарования (вспомним, что «desengano» — ключевое понятие испанского барокко), и нес на борту героя романа М. Алемана Гусмана де Альфараче, саму Хустину и «мать Селестину», героиню ренессансной диалогической прозы Ф. де Рохаса. За кораблем следовала присоединенная к нему небольшая лодочка, в которой сидел Ласарильо с Тормеса — персонаж анонимного романа 1554 г., в котором находят и сегодня предшественника пикарески. Гравюра — свидетельство как высокой степени самосознания жанра, так и его эмблемно-аллегорической барочной природы. Испанская пикареска, бесспорно, связана с определенными социально-экономическими и историческими процессами, происходящими в этой стране, и с пикаро как своеобразным жизненным типом. Однако чрезмерно сближать плутовской роман с «жизнью», видеть в нем прямое отражение реальности и эстетические черты «реализма» было бы в корне неверно. Герой пикарески, с одной стороны, рождается из художественного обобщения и трансформации опыта жизни испанского общества определенного периода (рост деклассированных слоев, бум бродяжничества и пр.), с другой — являет собой новую литературную ипостась давнего мифологического образа — плута-трикстера[1]. К тому же пикаро всегда — «человек с идеями» (Л.Пинский), он воплощает определенную

[1] См. об этом: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С.227.

жизненную философию, хотя и укорененную в «материальной» стихии действительности, вырастающую на почве вечных забот героя о пропитании, одежде, крыше над головой, т. е. о выживании в неизбывно враждебной реальности. Характерно, что читателями плутовских романов, как и романов вообще, были отнюдь не городские низы, а прежде всего клерикальная и дворянская среда. Игнорировать философский смысл пикарески, сводить этот смысл к бытописанию — значит, искажать в какой-то степени замысел романа. Это заслонило бы от читателя важные аспекты барочной поэтики пикарески — концепцию человеческой жизни как «пути бед» и представление об ограниченных возможностях человека, о его слабости, иллюзиях, заблуждении; утрированную сосредоточенность на низовом слое общества, бурлескных ситуациях. Это приглушило бы обобщающий смысл и самого образа пикаро, приобретшего известную самостоятельность, как бы оторвавшегося от жанра и надолго пережившего его, и жанровой формы повествования от первого лица, где смешиваются истории собственной жизни с наблюдениями над «жизнью человеческой». Недаром нравоописательные сентенции в испанской пикареске чаще всего оформляются в пословицы (так же, как в «высоком романе» — в максимы), т. е. в наиболее общие, общечеловеческие суждения. И самая популярная из этих пословиц, встречающаяся неоднократно в различных пикаресках: «с волками жить — по-волчьи выть».

Развитие плутовского романа барокко начинается с «Гусмана де Альфараче» (1599—1604) **Матео Алемана**, и жанровые характеристики этого произведения становятся своего рода моделью пикарески. Так, здесь отчетливо предстает характерный для жанра разрыв между героем-повествователем, наставляющим читателей на путь истинный, и героем-действующим лицом, претерпевающим житейские невзгоды и научающимся плутовскому существованию. Эта антиномичность нравственного облика персонажа в молодости (Гусман-действующее лицо) и в старости (Гусман-повествователь) соединяется и с протеистической сменой ролей персонажа-пикаро, не всегда выступающего как плут в точном смысле слова, а предстающего порой и шутом, и глупцом, и озорником, и простаком. Эта смена ролей сопровождается прохождением персонажа через различные слои общества, его блужданием в социальном хаосе современности, блужданием, подчиненным не собственной воле героя, а демонстрирующим жесткую зависимость человека от контекста бытия. Такая контаминация ролей-масок в контексте противоречивой, изменчивой, но всегда неблагополучной действи-

тельности при сохранении внутренней сущности персонажа и его жизненной философии станет характерной для «низового романа» барокко всех его разновидностей, будет особенно развита Гриммельсгаузеном.

Одним из самых показательных плутовских романов барокко признано сочинение испанского консептиста **Франсиско Кеведо** «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» (1604—1614, опубл. 1626). Оно выразительно представляет читателю образцового пикаро и в то же время трансформирует важные черты пикарески, как они сложились у Алемана или Убеды. Предельно сближая персонажа-повествователя и действующее лицо в начале романа («Я, сеньор, родом из Сеговии», — без предисловий сообщает повествователь), Кеведо окончательно разводит авторское суждение и позицию героя в конце: его герой не превращается в «исправившегося», назидающего «наблюдателя жизни человеческой», ибо, как подчеркивает завершающая реплика романа, в которой отчетливо звучит голос автора, а не героя, «никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет образа жизни и своих привычек». Начав свою жизнь как «плут поневоле», пройдоха Паблос постепенно начинает входить во вкус, оказывается «плутом по призванию». При этом мир, нарисованный Кеведо, отличает настроение мрачного пессимизма: его пикаро — одинок, хотя все более убеждается во всеобщем плутовстве («...я пришел к решению быть плутом с плутами, и еще большим, если смогу, чем все остальные»); «благим» порывам Паблоса, стремящегося вырваться из заданной ему судьбой и происхождением деклассированности (его отец — вор и пьяница, мать — колдунья и сводня, дядя — палач), не суждено сбыться, иллюзорность упований на перемену участи в Новом Свете, куда задумал отправиться герой в конце романа, делает его развязку одновременно фабульно открытой (в отличие от развязки «Гусмана», где история персонажа завершилась попаданием его на каторгу и «исправлением»), но сюжетно вполне завершенной.

Испанские плутовские романы широко переводились во Франции («Ласарильо», 1561, 1678; «Гусман де Альфараче», 1600—1620; «Пройдоха Паблос», 1633; «Плутовка Хустина», 1635 и т. д.), в Англии («Ласарильо», 1586; «Гусман де Альфараче», 1622; «Пройдоха Паблос», 1657), в Италии («Гусман де Альфараче», 1606; «Плутовка Хустина», 1624; «Пройдоха Паблос», 1634), в Германии («Гусман де Альфараче» — 1615). Они существенным образом повлияли на французский комический и английский воровской романы, на «симплицианские» романы немецких писателей. Авторы этих книг прямо ссылаются на авторов пикарескных романов как на своих

предшественников. «Испанцы — первые, кто сделал романы правдоподобными и развлекательными», — напишет Ш.Сорель во «Французской библиотеке». Однако расширять представление о пикареске до параметров общеевропейского «низового романа» барокко вряд ли верно. Каждая из национальных форм «низового» барочного романа обладает своей спецификой и обобщает опыт современности в своей стране.

Так, роман **Ш. Сореля** «Комическая история Франсиона» (1623—1633), при том, что автор неоднократно с похвалой вспоминает Гусмана и Паблоса — персонажей испанских пикаресок, избирает в качестве прототипа не деклассированного книжного плута, а известного французского либертена Т. де Вио, дает ему обобщенное имя («Из Франции он») и рисует озорные проделки обедневшего дворянина, тщетно пытающегося исправлять нравы и избежать превратностей судьбы. И дело не только в разном социальном положении пикаро и Франсиона: персонаж французского романа, как и его прототип, — философ-вольнодумец, литератор, поэт. При сохраняющейся барочной протеистичности облика он более склонен совершать не воровские преступления (в них его пытались обвинить, но обман раскрылся), а «мелкие проказы», в которых он, став зрелым «человеком степенного и серьезного нрава», «не слишком раскаивается». Писатель не исключает формы повествования от первого лица в довольно многочисленных вставных историях романа, но, не идя слепо вослед пикареске, оформляет историю Франсиона как повествование от лица его друга-писателя, как сочинение, созданное неким Никола дю Парком[1] — действительно существовавшим литератором, однако вовсе не автором «Франсиона». Мистифицирующая игра действительным и мнимым авторством будет по-своему подхвачена Гриммельсгаузеном, испытавшим влияние Сореля, а интерес к разработке образа рассказчика усилится и разовьется в «Комическом романе» Скаррона. Кроме того, если в пикареске полностью отсутствует любовная линия, точнее, любовные ухаживания персонажа, например Паблоса, — это часть плутней героя, пытающегося выгодно жениться, то Сорель вводит в свой роман мотив возвышенной любви Франсиона к Наис — любовь по портрету, хранящую отзвук старинной куртуазности и антиномично сталкивающуюся с эротическими приключениями героя в его жизненных странствиях.

---

[1] В первый раз семь частей романа публикуются анонимно. Образ мнимого автора появляется в третьей, полной (хотя и несколько смягченной) версии романа 1633 г., которая затем (и только она) многократно переиздается на протяжении столетия. Именно тогда в названии появляется слово «vraie», которое следует в данном случае переводить не как «правдивая», а как «подлинная», «настоящая».

Надо сказать, что для французского романа была важна и пародийная струя, ярче выраженная в другом произведении Ш. Сореля — «Сумасбродный пастух» (1627), получившем во втором издании (1633) название «Антироман». Этот роман особенно интересен как своеобразная рецепция «Дон Кихота» Сервантеса — не достигающая художественной глубины своего испанского образца, однако не лишенная творческого подхода к нему. Ш.Сорель использует «донкихотовскую ситуацию» (сумасбродство героя, начитавшегося романов и потерявшего ориентир в современной действительности) для полемики с тем жанром высокого романа, который захватывает французских современников писателя, — с пасторалью. Разоблачение «пасторалемании» и — шире — всей сферы «романического» (Сорель хочет, чтобы его книга стала «могилой для всех романов») связано с борьбой писателя против «фантазии» за здравый смысл, против «романа» за «комическую историю»[1]. Термин Сореля был признан эпохой: так, издавая роман Сирано де Бержерака, не озаглавленный автором, издатель нарекает его «Комической историей государств и империй Солнца» (1662). Однако философско-фантастические романы Сирано («Иной свет, или Государства и империи Луны» (1649—1650), уже названные «Государства и империи Солнца») обладают специфическими жанровыми свойствами, не вполне адекватными такому определению. Ближе к Сорелю «комические истории», которые появились в Англии — например, бурлескный «антироман» «Дон Хуан Ламберто, или Комическая история недавних времен» Д. Филлипса (1661).

«Комический роман» (1651—1657) **П. Скаррона** — это своего рода «антироман» и «низовой роман» одновременно. Уже в заглавии автором использован оксюморон: закрепленное за высокой линией жанровое определение «роман» он соединяет с эпитетом «комический» — как низовой, современный, нравоописательный, бурлескный и комедийный (это история похождений бродячей труппы комедиантов) одновременно. Элементы прямой пародии на героико-галантный роман (критика его напыщенной описательности, например в эпизоде восхода солнца) совмещаются с мозаичным переплетением «романических» и «комических» ситуаций и мотивов как в основной фабульной линии (история любви Дестена и Этуаль и бурлескные приключения актеров и горожан в провинции), так и

[1] Не то чтобы Сорель был непоследователен в этой борьбе, но он с интересом пробовал себя и в жанре «романического» любовного романа, например, за год до появления «Экстравагантного пастуха», в «Орфизовой Хризанте» (1626). Такое переключение романиста из «низкого» в «высокий» жанровый регистр — не единственный пример, «галантные» и «комические» сочинения пишет и Гриммельсгаузен.

между нею и вставными «романическими» новеллами. Барочное сталкивание несовместимого, «романического» и «комического» будет наиболее удачно подхвачено у Скаррона английской писательницей Афрой Бен в ее романической новелле «Двор короля Бантама» (1683—1684, опубл. 1698).

В английской литературе «низовой роман» барокко имеет довольно богатый спектр жанровых предшественников: национальный (роман Т. Нэша «Злополучный путешественник»), испанский, французский. После перевода и издания романа «Гусман де Альфараче» под названием «Вор», в Англии появляется собственный вариант подобного жанра: — «Английский Гусман» (1652) Дж.Фиджа, «Английский вор» (1665) Хэда и Керкмена. Последний пользуется на родине большим успехом: с 1671 по 1700 г. его восемь раз переиздают. Причина популярности не в последнюю очередь связана с жанровой самостоятельностью сочинения английских писателей: вобрав и переосмыслив опыт пикарески, «Английский вор» не только становится повествованием о скитаниях героя, Меритона Латруна, по знакомым английскому читателю местам — Англии и Ирландии, о важных для страны событиях (восстание в Ирландии 1641 г.), т. е. меняет содержание, но и в структуру путешествия героя-мошенника включает жанровые черты английской литературы морских путешествий, мемуаров и пр. Подобно Франсиону Сореля герой «Английского вора» — своеобразный либертен, вольнодумец, но с очевидными приметами национальной и исторической формы вольнодумства и гедонизма 1660—1670-х годов, предвещающих раннее английское рококо.

Помимо «воровского» романа английская комическая проза представлена еще и дидактико-аллегорическим романом **Дж. Беньяна** «Жизнь и смерть мистера Бэдмена» (1680), который иногда именуют «английской пикареской». Однако повествование в романе строится в форме диалога, что, хотя и встречается в романной традиции и Испании («Селестина» Ф. де Рохаса, «Алонсо, слуга многих господ» Х. Алькала Яньес-и-Риверы), и Франции («Приключения барона де Фенеста» Т. А.д'Обинье), но не в классических формах пикарески. К тому же беньяновский «Плохой человек» (Badman) — это обобщенное, но внутренне точное отражение английского типа буржуа конца XVII в., для которого героический период истории (английская буржуазная революция) остался позади. Персонаж Беньяна воплощает в себе тот процесс разрушения личности и морального падения, который вызван абсолютной поглощенностью наживой.

Немецкий «низовой» барочный роман развивается вначале в дидактико-аллегорической форме — таково сочинение **Иоганна Михаэля Мошероша** «Диковинные и истинные видения Филандера из Зиттевальда» (1640—1643), в двух частях которого ясно выражен механизм усвоения инонациональной модели в барочной прозе: начавшись как перевод сатирического сочинения Ф. Кеведо «Сновидения», роман Мошероша во второй части отрывается от своего первоисточника и превращается в новое не только по проблематике (критика немецкой действительности), но и по форме произведение. Плутовская традиция трансформирована в Германии и под влиянием «Франсиона» Ш. Сореля, дважды переведенного на немецкий язык в 1662 и 1668 годах, и обращением писателей к национальной традиции — немецким народным книгам, лубочной литературе. Особую роль в прозе Германии играет тема Тридцатилетней войны — трагического события, осмысление которой потребовало обращения к ней не только «низовых» писателей барокко, но и «высоких»: так, «Адриатическая Розамунда» (1645) Ф. фон Цезена повествует о влюбленных, разлученных во время этой войны конфессиональными распрями. Трагический абсурд мира, охваченного войной, становится основой развертывания барочной концепции жизни как «пути бед» и обличения ужасов военного времени. Свидетельством тому являются прежде всего «симплицианские» романы **Ганса Якоба Кристофа Гриммельсгаузена** и его подражателей: это, помимо «Симплициуса Симплициссимуса» (1668), романы «Симплицию наперекор, или Пространное и диковинное жизнеописание прожженной обманщицы и побродяжки Кураже» (1670[1]), «Шпрингинсфельд» (1670), «Чудесное птичье гнездо» (1672) и т. д. Однако ни один из этих романов не сравнился по своему значению и популярности с «Симплициссимусом» — грандиозным итогом художественного и этико-философского осмысления немецкой действительности времен Тридцатилетней войны.

Художественная правдивость романа не означает «реалистичности» его поэтики, и произведение не может рассматриваться как прямая хроника событий в Германии. Эмблемно-аллегорическое барочное начало продемонстрировано в истории Симплициуса Симплициссимуса уже начиная с фронтисписа первого издания книги, где фантастическое существо, объединяющее в своем облике черты человека, различных птиц, животных, столь же разъясняет читателю содержание книги, сколь и задает ему загадку. Противоречивое

[1] Сюжет этого романа был положен в основу известной пьесы немецкого писателя XX в. Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети».

слияние простоты и затейливости, конкретного и метафизического, эмблематики и дидактики пройдет через весь роман. Гриммельсгаузен изначально строит свое произведение как повествование героя («простейшего из простаков», как переводится его имя) о своей судьбе, однако его биография оказывается теснее, чем в пикареске, связана с судьбами многих других лиц, которые вновь и вновь возникают в различных эпизодах романа, а не исчезают, появившись однажды, множат варианты людских судеб и характеров, служат контрастными примерами добра и зла (особенно Херцбрудер и Оливье). Изменчивый облик мира, полного превратностей, воссоздан писателем в широком романически-эпопейном полотне, где соединяются реальные исторические события (осада крепости Ганау, битва при Виттштоке и др.) и фантастические происшествия (полет на шабаш ведьм, обретение заколдованного клада и т. п.), исторические и вымышленные персонажи — жизнеподобные и мистические или аллегорические (призрак на необитаемом острове, персонифицированные пороки и т. д.). При этом реальные лица, места действия и события описаны не с точностью историографа, а в сложном сплаве жизненных впечатлений, прочитанного и вымышленного: битва при Виттштоке, например, в которой участвовал и сам автор, воссоздана через реминисценцию из «Аркадии» Ф.Сидни, образ злодея Оливье — через воспоминание действительного эпизода и одновременно через обращение к персонажам «Франсиона» Сореля и «Видений Филандера» Мошероша. Протеистический главный герой проходит через самые разнообразные эпизоды-ситуации, сохраняя внутреннюю суть и направление поисков (жизненная истина), но одновременно непрестанно меняясь, становясь то шутом, то плутом, то простаком, то хитрецом, то глупцом, то проповедником, и одновременно вольно, а чаще — невольно пробуя себя в ролях солдата и актера, разбойника и отшельника, пастуха и лекаря и т. д. Итог истории Симплициссимуса очевидно барочный, и он кратко выражен в стихотворном вступлении к шестой книге: «Познал вещей я тленность и смерти произвол.../ Одно непостоянство на свете постоянно». Именно это заставляет автора романа, удалившего в конце концов героя от превратностей мира на необитаемый остров, где Симплиция ждет сытое и благополучное существование, вновь «вытолкнуть» своего персонажа в этот мир в продолжении к основному повествованию, оставив развязку открытой, а конфликт — длящимся.

В романе Гриммельсгаузена выражена не только специфика немецкого, но и определенные закономерности эволюции европейского барокко от первой половины XVII в. ко второй: это прежде всего

склонность к большей аллегоризации повествования, очевидная в «Критиконе» (1651—1657) **Б. Грасиана**, в «Пути паломника» (1-я часть, 1678; 2-я — 1684) и уже упомянутом «Бэдмене» **Дж. Бенъяна**, по-своему проступающая и в «христианской аллегории» Гомбервиля «Алсидиана» (1651).

Роман Грасиана предваряет «Симплициссимус» и темой робинзонады (главы о детстве Андренио), и изображением скитаний героев в поисках истины, и пафосом проповеди, отчетливо выраженным в авторских рассуждениях, однако степень аллегорической условности ситуации здесь гораздо большая. Уже образованные от греческих корней имена главных героев произведения — Андренио («человек») и Критило («благоразумный») обозначают не характеры или типы, а родовые свойства Природы и Культуры. Их путешествие, вбирая в себя популярный арсенал «гелиодоровских» приключений, и в конкретных деталях и в целом оказывается иным, нежели странствия Симплиция, или, с другой стороны, путешествия-приключения героев историко-любовных романов, хотя персонажи пребывают внешне в реальном географическом пространстве — переезжают из Испании во Францию, оттуда — в Германию и т. д. Странствие героев «Критикона» является некоей динамической философской моделью духовного роста всякого человека, переходящего от детства к юности, от зрелости к старости. Достойно прожившие свою жизнь достигают Острова Бессмертия.

Как поиски высшей правды изображает человеческую жизнь и Д. Бэньян в «Пути паломника». Он еще больше, чем Грасиан[1], освобождает свой роман от реальной топографии, позволяя лишь угадать, что в основе его аллегории — современные проблемы английской политико-религиозной действительности. На пути к Небесному Граду герой романа Христиан оставляет обыденную жизнь и семью, преодолевает опасности и искушения, представленные в аллегорических образах Топи Уныния, Долины Уничижения, Ярмарки тщеславия и т. д. Стоически перенеся все испытания, главный герой достигает Небесного Града. Путешествие героя, таким образом, предстает как героико-аллегорическое «видение» — жанр, уходящий корнями в средневековую литературу и актуализированный романом барокко.

Философско-аллегорический роман барокко тесно связан с его «низовой» комической линией и сатирической оценкой современности, и деталями нравоописания, и спецификой дидактизма, однако

[1] Национальная аллегорическая традиция очень сильна в Англии, однако следует иметь в виду, что роман Грасиана был переведен на английский язык в 1681 г.

высота аллегорических духовно-нравственных «испытаний-приключений» персонажей, их героический стоицизм приближает эту жанровую модификацию к «высокой» линии барочного романа, превращает ее в особую промежуточно-связующую разновидность.

«Высокий роман» европейского барокко

Основные модификации «высокого романа» барокко, романа прежде всего любовно-психологического, генеалогически связаны как с античными романными повествованиями, так и с эпопеями Гомера или Вергилия, как с рыцарским, так и с пасторальным романами Возрождения. Переводы и переиздания этих произведений составляют большую часть издаваемой книжной продукции в конце XVI — начале XVII в.: так, во Франции появились 15 изданий «Эфиопики в период с 1547 по 1626 г., была дважды издана в двух разных переводах «Аркадия» Ф.Сидни (1624, 1625), в Германии с 1569 по 1594 г. появились 24 тома «Амадиса» и т. д.

Внутрижанровые варианты «высокого романа» в XVII в. — это, в свою очередь, пасторальный и историко-авантюрный романы. Однако на деле «пасторальный» и «авантюрно-рыцарский» элементы постоянно контаминируют в обоих названных модификациях. Так, по крайней мере 15 глав пасторального романа французского писателя д'Юрфе «Астрея» выдвигают на первый план рассказ о военных и политических событиях в Галлии эпохи Меровингов, а, напротив, историко-авантюрная «Арамена» (1669—1673) немецкого писателя А. Ульриха начинается типично пасторальной сценой и включает в себя завершающий повествование пасторальный пятый том, и т. п. Элемент романического приключения, восходящего к рыцарской традиции, настолько важен в «высокой» линии романа, что иногда прямо выносится в заглавие произведения (см., например, «Ратные и любовные приключения Леандра» (1608) А. Нервеза, «Английские приключения» (1676) Р.Бойля). Однако стихия средневековых приключений, как и самый жанр рыцарского романа, принимается писателями отнюдь не безоговорочно: они склонны чаще противопоставлять «правдоподобные» гелиодоровские приключения «фантазиям» средневековой романистики. Так, французский романист Гомбервиль писал в предисловии к «Харите» (1621): «Есть два противоположных вида сочинений такого рода; самый достойный и самый уважаемый — тот, где мы столь точно соблюдаем правдоподобие, что часто позволяем считать, что это правда: таковы все истории любви, кои подражают «Феагену и Хариклее». Другой — более невероятная и более ужасающая история — это фантастические и рыцарские рассказы».

Колыбелью европейского романа Нового времени, по крайней мере его лирико-психологической разновидности, считают «Астрею» (1607—1625) **О. д'Юрфе**. Автор «Астреи» переносит действие своей пасторали в национальное прошлое — в Галлию V в. и сопрягает любовно-психологический пасторальный пласт сюжета с историко-«рыцарской» военной тематикой, соединяет вымышленных героев — жизнеподобных (пастухи) и фантастических (нимфы, духи) и реальных исторических персонажей (Аттила, Гундобад, Эйрих и др.). Основная фабульная линия романа связана с перипетиями любви пастуха и пастушки из враждующих семейств (здесь обнаруживают своеобразный отзвук сюжета «Ромео и Джульетты») — Селадона и Астреи. Эти персонажи, как и их друзья-благородные пастухи, выбравшие пасторальный образ жизни не по бытовой необходимости, а «чтобы жить в тишине и без стеснения». Контаминация «рыцарского» и «пасторального» при этом осуществляется и в фабуле, и в самой неокуртуазной концепции любви главных героев: «...любить, как ты, — обращается автор в одном из предисловий к Селадону, — значит, любить на старый галльский манер, как делали рыцари Круглого Стола». Между тем Селадона верно называют первым «негероическим героем», предком де Грие и Вертера: он доказывает свою любовную верность и идеальность не военными подвигами, а абсолютным подчинением предмету своей страсти. При этом д'Юрфе не рисует лишь один, заведомо идеальный тип любви: истории пятидесяти пар влюбленных дают богатый спектр этико-психологических вариаций любовных отношений, включают, в том числе, образ легкомысленного, изменчивого в своих любовных предпочтениях и насмешливого Гиласа, по словам Лафонтена, «более необходимого роману, чем дюжина Селадонов». Сложно сплетая христианские, неоплатонические и стоические идеи, д'Юрфе стремится одновременно написать и «энциклопедию» любовных историй, и историю самого чувства любви. Соединяя обширное прозаическое повествование (в «Астрее» — пять тысяч страниц) со стихотворными вставками, напряженные интриги с лирическими описаниями, писатель создает своеобразное мифопоэтическое этико-психологическое полотно, задающее современникам идеал поведения.

Однако идеальная любовь большинства героев д'Юрфе — отнюдь не идиллическая. Она чем дальше, тем больше оказывается исполнена внутреннего и внешнего драматизма: интриги соперников, неуверенность в чувствах другого, недоверие, заблуждения и

недоразумения между влюбленными создают напряженность внутри пасторального мира, а не только за его пределами[1].

Роман д'Юрфе пользовался необычайной популярностью не только во Франции, но и в других странах Европы, особенно — в Германии (там, как и на родине писателя, у д'Юрфе нашлись не только литературные подражатели), где книга воспринимается как учебник чувств и нравов: в 1614 г. была даже образована «Академия истинных любовников», сорок восемь членов которой пытались «прожить» истории любовных пар французского романа. В Англии, в которой была сильна и собственная, весьма своеобразная пасторальная романная традиция (Лодж, Грин, но прежде всего — Сидни[2]), роман «Астрея» был также восторженно принят, он стал, например, материалом для одноименной пьесы, написанной Л. Вилланом в первой половине века и поставленной в 1651 г.

Обращение д'Юрфе к национальному прошлому своей страны оказывает значительное воздействие, с одной стороны, на освоение темы древней Галлии во французском романе (о том же периоде ее истории пишет Ла Кальпренед в романе «Фарамон» (1661—1670)), с другой — на «патриотический» немецкий роман: эта проблематика, например, вынесена уже в полное заглавие романа Д. фон Лоэнштейна «Великодушный полководец Арминий, или Герман, доблестный защитник германской свободы, со своей светлейшей Туснельдой, в остроумном повествовании о делах государства, любви и доблести, изображенный отечеству на пользу, немецкому же дворянству во славу и подражание» (1689—1690). Но уже в первом немецком пасторальном романе — прозиметрической «Пасторали о нимфе Герцинии» (1630) **М. Опица** развязка его связана с благоразумным решением героя отказаться от поездки в Париж, не бросать родные края, а само действие включает поэтическое описание природы Гарца, экскурсы в географию и геологию горной местности. В романе Опица любовная линия не является основной, здесь нет напряженного динамического действия, оно насыщено поэтическими описаниями природы, этико-философскими диалогами героев, связано мотивом путешествия в горы друзей-пастухов. Приключенческий «рыцарский» компонент, столь существенный для многих романных пасторалей, здесь исключен, что лишний раз свидетельствует о классицистическом стремлении автора к жанровой однородности сюжета.

---

[1] Барочный драматизм даже и пасторального существования, невозможность «замкнуть» его на себе самом, уберечь «благодатное место» наглядно выражен уже в заглавии романа немецкого писателя Груттшрайбера «Опустошенная и обезлюдевшая пастораль» (1642).

[2] Продолжения «Аркадии» писали в Англии до середины XVII в.

Героические приключения между тем занимают довольно большое место в героико-любовных романах с исторической тематикой, широко распространившихся в Европе под влиянием не только д'Юрфе, но и Ф. Сидни (нем. перевод — 1629). Прихотливое сочетание пасторальности и героики создается, например, в «Светлейшей сириянке Арамене» (1669—1673) А.Ульриха. Оно скрепляется религиозно-философской идеей о недоступности человеку высшего знания. Ситуации переодеваний, умножений персонажей-двойников (например, в романе действует четыре Арамены, лишь одна из которых —подлинная) оказываются способом возвести заблуждения, иллюзию в некий «космический» закон, и этот пессимистический вывод не отменяют многочисленные сиятельные браки, заключенные в конце романа.

Из героико-исторических сочинений первой половины века наиболее известен роман **Гомбервиля** «Полександр»: четыре варианта его появились между 1619 и 1637 годами, каждый из них — и версия единого сюжета, и вполне самостоятельное произведение. Это произведение исполнено своеобразной географической экзотики (изображение Мексики, Перу), оно рисует героическое путешествие высокородного героя, его любовь, множит фабульные линии в параллельных историях и доказывает этико-психологическое единство мира в его глубоком драматизме. Гомбервиль интересен и как защитник определенной концепции жанра романа, отвергающий «правильности» и отстаивающий права «чудесного» в романе, не нарушающего, по его мнению, правдоподобия. Полемику с ним интенсивно ведет М. де Скюдери. В сегодняшнем литературно-критическом сознании прециозная писательница пользуется скорее репутацией автора неких довольно пустых светских идеализированных фантазий, однако в контексте своей эпохи она выступала скорее как защитница «правдоподобного» исторического романа, освобождающая жанр от «чудесного», волшебно-фантастического, еще приемлемого для д'Юрфе (магические превращения, волшебный источник Любовной правды и пр.)[1]. Даже защитник «комической истории» от «бредней любовных приключений» высокого романа Ш. Сорель писал во «Французской библиотеке» о самом популярном сочинении М. де Скюдери «Артамен, или Великий Кир» (1647—1653): «Это книга, полная героических приключений, где действия любовного чувства приятно смешаны с действиями доблести, содержащая примеры, необходимые нашему галантному веку,

[1] Эту борьбу с романическими чудесами внутри «высокой» линии романа будет вести в Германии Д. К.фон Лоэнштейн.

и со столь очаровательными беседами, что не найдется читателей, коих не тронет это чтение». Восхищаясь своими «великими учителями» — Гелиодором и д'Юрфе — глава прециозниц тем не менее сохраняет известную самостоятельность в выборе тематики, жанровой модели романа, в самой концепции любви, где преображенная, но и сохраненная в своем существе старинная куртуазность уступает место светской галантности, а значит, любовная страсть, чреватая конфликтом неоплатонической возвышенности и эротизма, — более уравновешенному, «головному» чувству «нежности» (см. помещенную в «Клелии» Карту Нежности). Рассматривая «Астрею» как учебник любви, писательница тяготеет к созданию идеализирующего любовного обозрения современного общества, контаминируя историзированный колорит повествования (турецкий — «Ибрагим», персидский — «Великий Кир», римский — «Клелия»), о точности которого она проявляет особую заботу[1], с универсальными, по ее мнению (и мнению ее эпохи), чувствами и страстями, с галантным космополитизмом. Современники узнавали себя в портретах героев «Кира» и «Клелии», быть может, и потому, что им хотелось на них походить: хотя в эволюции писательницы заметен общий упадок героического, который переживает Франция после Фронды, но даже персонажи ее позднего романа «Клелия» несут в себе идеалы не только галантности, но и доблести.

В Англии французские «высокие романы» барокко переводят и издают, начиная с 1640-х годов («Полександр» Гомбервиля — 1647, «Кассандра» Ла Кальпренеда — 1652), особенно интенсивно — в период между 1653 и 1677 годами. Причем здесь едва ли не большее значение, чем д'Юрфе, получает творчество М. де Скюдери, особенно — ее романы «Ибрагим»[2] с программным теоретическим предисловием и «Клелия», включающая в себя множество бесед на литературно-эстетические темы. Влияние концепции романа, сложившейся у французской писательницы, окажется в Англии столь долговечным, что отзовется и в XVIII столетии, в творчестве Г. Филдинга. Английский «высокий роман» удерживает в себе героический компонент, с середины 1650-х годов приглушенный во Франции. Он отличается, кроме того, особым акцентом на политической проблематике, что дает основания Р. Бой-

[1] «Я соблюдала нравы, обычаи, религию и наклонности народа и, дабы придать больше правдоподобия, создала мое сочинение на историческом фундаменте», — пишет романистка в предисловии к «Ибрагиму».

[2] В Германии роман Скюдери «Ибрагим» стал материалом для трагедии Ф. фон Лоэнштейна «Ибрагим-паша» (1653).

лю в предисловии к «Партениссе» (повествующей о трех любовных историях принцесс и принцев[1], организованно-прихотливо переплетающихся между собою, и одновременно вводящей тему политических амбиций) отстаивать полезность чтения романов не только для женщин, но и для мужчин. Политико-аллегорические «мужские» романы, где любовная история находится не на первом плане или исчезает вовсе, стали довольно многочисленны в Англии в этот период: «Теофания» (1645, опубл.1685) В.Сэйла, «Клория и Нарцисс» (1653—1654) П.Герберта, «Панталия» (1659) Р.Братвэйта и др. В предисловии к анонимному роману «Элиана» (1661) даже утверждалось: «экономические, этические, физические и метафизические, политические и теологические проблемы так же, как и любовные» могут быть описаны в романах. При этом серьезность «высокого романа» («Серьезный роман» — подзаголовок любовно-политической «Аретины» Маккензи) не исключает его осознанной противопоставленности «истории»: ведь «роман (romance) преподносит нам добродетель в праздничных одеждах, история — в затрапезном костюме» (Маккензи), «роман рассказывает нам о том, что может быть, а правдивые истории повествуют о том, что есть или было на самом деле» (Р. Бойль), и логика классической эпохи выбирает возвышенно-идеальное, нормативно-вероятное как более правдоподобное.

Предпочитая для своих «высоких романов» события, удаленные во времени и пространстве, авторы историко-галантных романов были одновременно убеждены, что человеческие чувства, и прежде всего — чувство любви, везде и всюду одни и те же. Это отнюдь не значит, что в подобных сочинениях нет настоящего изображения истории, а сознательно использован лишь формальный исторический «маскарад»: «историзм» принимает здесь особую форму, концепция исторического сообразуется с тем, как ее понимает эпоха. Как настоятельно советовала в романе «Клелия. Римская история» М. де Скюдери, нужно «как следует изучить избранную вами эпоху... подчиниться обычаям мест, о коих идет речь, не высаживать лавровые деревья там, где они отродясь не росли, не путать религию и нравы людей, за описание которых вы взялись, хотя, поразмыслив, можно немного приспособить их к обычаям нашего века, чтобы больше понравиться». Принцип «некоторого приукрашива-

[1] Любовь дочери полководца Партениссы оспаривают парфянский принц Артабан — ее избранник и арабский принц Сурена; друг Артабана Артавазд влюблен в прекрасную Альтазиру, а принц Каллимах, выслушивающий их истории, — в Статиру (эта последняя любовная линия не завершена).

ния» истории использовали и другие французские, немецкие, английские авторы, обращающиеся к историческому материалу.

Контаминация исторического и современного содержательных пластов рождает в романистике XVII столетия особую поэтику «романов с ключом», предполагающую прямое соответствие персонажей романа реальным лицам современников. Такие романы в начале столетия появлялись как форма конкретной острой сатиры («Урания», 1621 М. Рот, «Сатирический роман», 1624 Ланнеля), во второй половине века к «ключам» прибегают как к возвышающему «маскараду», как к способу раскрытия скрытых пружин истории и современности (так, роман Скюдери «Великий Кир» называют неофициальной хроникой Фронды, «Арамену» А. Ульриха — летописью любовных историй немецкого двора и т. д.). Поэтика «романа с ключом» включает в себя не только определенные намерения авторов, но и особую настроенность читателей: недаром «ключи» к романам, в том числе — к старым, авторы которых не предполагали такого рода однозначной расшифровки, стали появляться после 1650 г. (например, ключ к «Астрее» был опубликован в 1681 г.). Историографический интерес (он отчетливо выражен в уточняющих подзаголовках романов М. де Скюдери, Ла Кальпренеда, А.Ульриха — «Клелия. Римская история», «Фарамон. История Франции», «Октавия, римская история», в проблематике и тематике романов Бухгольца о древних германцах и др.) постепенно начинает сменяться любопытством к современной нравственно-психологической жизни общества, черты которой угадываются в историческом «маскараде». Это в конце концов влечет за собой отказ от пространного описания исторической «экзотики», уменьшение количества приключений и расширение пространства бесед героев на актуальные, в том числе литературные, темы. Вкупе с кризисом героического, переживаемым в последней трети XVII в., с пробуждающимся интересом не к условно-правдоподобному, а к правдивому, это становится причиной вычленения «бесед» или «портретов» из большого романа, тяготения романистики к новеллистической форме. Ведь, по представлениям того времени, различие между романом и новеллой как раз и состоит в том, что роман — возвышенное, поэтическое, «эпически правдоподобное» повествование, а новелла более правдива и «обыкновенна». В Англии это различие оформится терминологически, в дифференцировании двух типов романа — «romance» и «novel», подробно представленное теоретически в предисловии У. Конгрива к роману-novel «Незнакомка» (1692), а в литературной практике — у того же У. Конгрива и А. Бен, создавшей в 1680-е годы ряд романов-новелл — как «романических»,

так и «правдивых». Особое место занимает среди них «Оруноко, или История царственного раба» (1688), в котором романическая история о злоключениях прекрасного чернокожего принца, ставшего в результате коварной интриги работорговцев рабом на плантации в Суринаме, взбунтовавшегося и жестоко казненного, является одновременно одним из первых проблемных антиколониалистских произведений, предвещающих прозу раннего английского Просвещения.

В Германии роман новеллистического типа возникает параллельно с экстенсивной, «энциклопедической» историко-галантной романистикой, удерживающей свои позиции до 1700-х годов (так, роман А. Ульриха «Октавия» был завершен только в 1707 г.), в процессе усвоения и опыта «низовой» барочной прозы и традиции ренессансных «бесед», смешивая и снимая их противостояние. Таковы романы И. Беера «Зимние ночи в Германии» и «Занимательные летние дни» (1682—1683), повествующие о буднях провинциальных дворян, где «романическое» и «комическое» смешиваются, «высокий» барочный иллюзионизм приобретает ироническое освещение и перестает быть носителем пессимистического видения жизни[1], а свободное, «естественное» рассказывание историй предвещает стиль раннего немецкого рококо.

Во Франции роман-новелла, или «маленький роман», по определению теоретика этого жанра Дю Плезира, широко представлен и в позднем творчестве М. де Скюдери, и в произведениях Сен-Реаля и мадам де Вильдье («Лизандр», «Клеониса» и др.), но свое классическое воплощение он нашел в творчестве М.-М. де Лафайет.

ЛИТЕРАТУРА

Ватченко С.А. У истоков английского антиколониалистского романа. Киев, 1984.

Горбунов А.Н. Путь сквозь тесные врата // *Беньян Д.* Путь паломника. М., 2001.

Морозов А.А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.

Потемкина Л.Я. Пути развития французского романа в XVII веке. Днепропетровск, 2000.

Чекалов К.А. Оноре д'Юрфе // *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературе. М., 2001.

---

[1] Например, мотив мнимой смерти влюбленного Фауста как обман, ловко придуманный им самим, и счастливое разрешение его любовных намерений.

Французская проза классицизма

Если романная проза барокко развивалась, при всех нюансах и вариантах, как единая общеевропейская жанровая система, то классицистический роман смог появиться только во Франции, где направление классицизма было наиболее мощным и авторитетным. Как известно, теоретические поэтики классицизма не уделяли жанру романа, как и поэтике прозы в целом, большого внимания. Но классицизм, утвердивший свое доминирующее положение во французской литературе 1660—1680-х годов, распространил свое влияние и на прозаические жанры, хотя в теории ведущее место было отдано драматургии. Расцвет французской классицистической прозы пришелся, таким образом, на период наибольшей зрелости этого направления в целом, был одновременно и следствием его мощного влияния, и выражением универсального воздействия нормативной эстетики. Увлекательно-причудливые романические приключения «высокого» романа барокко еще являлись искусом для читателей, но очарованию барочной прозы поддавались не без смущения: вкус публики, в общем, изменился не в пользу барокко. Причиной тому были не только стилевые экстравагантности барочной литературы, но перемена концепции героя, кризис героического начала и распространение пессимистического мироощущения.

Классицистическая проза существовала и на стыке художественной и мемуарной или эпистолярной литературы (письма мадам де Севинье, мемуары кардинала де Ретца или Ларошфуко), и на пересечении литературы и философии (максимы Ларошфуко), литературы и религии, религиозного красноречия (проповеди Боссюэ), она проникла и в чисто художественную романическую литературу («Французские новеллы» Сегре, «Португальские письма» Гийерага, романы мадам де Лафайет).

Классицистическую прозу во Франции отличала светскость и современность тематики и проблематики. Автор «Рассуждений о литературе и истории вкупе с замечаниями о стиле» (1683) известный в свое время критик Дю Плезир утверждал, констатируя этот интерес читателей его поколения к современности, что «никого теперь не

трогают невероятные события и великие дела», а публику привлекает естественное, знакомое, обычное. Однако не следует путать классицистический идеал «естественного и обычного» с обыденным, простым или непритязательным. Аристократический вкус, желание понравиться светскому обществу, идеал «благовоспитанности» определяли этико-эстетические поиски Ларошфуко, Севинье и других прозаиков последней трети семнадцатого столетия. Они культивировали своеобразную, искусно созданную естественность, отточенную простоту и непринужденность языка, ясность выражения, акцентировали внимание на нравственно-психологических проблемах, одновременно актуальных для современников и обладающих общечеловеческим смыслом и значением. Изучение природы человека было в классицизме XVII в. серьезной наукой, и французская проза этого направления внесла в нее значительный вклад.

ФРАНСУА ДЕ ЛАРОШФУКО (1613—1680)

Ларошфуко принадлежал к старинному дворянскому роду и, как многие дворяне его поколения, принимал непосредственное участие и в дворцовых интригах, и в важнейших политических событиях своего времени, прежде всего в движении Фронды. Оппозиционность Ларошфуко по отношению к Людовику XIV способствовала его уходу в литературную деятельность: начиная с середины 1650-х годов он посещал салоны мадам де Сабле и мадам де Лафайет, с которой его связала многолетняя дружба, писал мемуары, в которых размышлял над итогами Фронды и причинами своей опалы, составлял «Максимы, или Моральные размышления». Последнее сочинение впервые было опубликовано в 1662 г. в Голландии, в Париже издание появилось на год позже — в 1663. Как позднее утверждал Ларошфуко, оба раза публикация осуществлялась без ведома и как бы вопреки желанию автора. В то же время сохранившиеся рукописи свидетельствуют о тщательной и постоянной работе писателя над сочинением: если в первом варианте содержались 272 максимы, то в последнем прижизненном издании (1678) их насчитывалось уже 504. В последующих публикациях к основному тексту прибавляют еще несколько десятков максим, которые автор то включал в некоторые издания, то оставлял в рукописях. Максимы родились из светской литературной игры, которой с удовольствием предавались Ларошфуко и его друзья, соревнуясь в искусстве острого, точного и стилистически совершенного морального выска-

зывания, но только автору «Максим» удалось превратить салонную забаву в высокую философско-этическую прозу.

Антиномично соединяя в своих воззрениях идеи рационалиста Р. Декарта и сенсуалиста П. Гассенди, Ларошфуко исходит одновременно из связи человека с природой, телесным началом, эмоциями и из деятельности разума. Он полагает, что на человека влияют и его физиология (природа), и обстоятельства жизни (судьба), и характер (эмоциональные особенности, сила или слабость ума). Но автор «Максим» не ставит целью создать некое последовательное философское учение о человеке, а переводит в своих моральных размышлениях личный опыт жизни в обобщающие суждения о человеческой природе. В соответствии с классицистической этикой, подобно Декарту разделяющей сложные явления на более простые, устойчивые и универсальные, он был убежден, что «легче познать людей вообще, чем одного человека в частности». Краткость, блестящая афористичность высказываний писателя способствовала их читательской популярности.

Притом Ларошфуко — писатель-моралист, и моралист горький, пессимистический. В «Максимах» он безжалостно разоблачает добродетели, которые вознаграждаются славой или выгодой. Писатель не отрицает существования добродетели вообще, но, как и Монтень, считает, что она — сама себе награда. В то же время Монтень в «Опытах» исходил из еще по-ренессансному амбивалентного суждения о человеческой природе, из различия поступков индивида и поведения людской общности, из своеобразной динамики добра и зла в человеческой жизни, из того, что представляет собой его собственное «я» («содержание моей книги — я сам...») — несовершенное, но заслуживающее снисхождения. Ларошфуко, набрасывая собственный автопортрет в «Мемуарах», в «Максимах» решительно обращается к анализу поведения «человека вообще», притом человека, живущего в обществе и проявляющего свой характер прежде всего в общественном поведении. За этим своего рода отказом от самопознания стоит осознанная позиция: Ларошфуко разделяет убеждение многих своих современников в том, что правду о человеке можно обнаружить лишь в наблюдениях за другими, ибо самолюбие мешает адекватному самопознанию, порождает лишь обман (см., например, П. Николь. «Эссе о морали»). Но и опыт общественной жизни неизменно выявляет разрыв между видимостью и сущностью, между «быть» и «казаться». Истинная добродетель, благородство, любовь, встречаются, по мнению автора, необычайно редко: «Искренность — это чистосердечие. Мало кто обладает этим качеством...»; «Любовь одна, но

подделок под нее — тысячи»; «Добродетели теряются в своекорыстии, как реки в море» (пер. *Э. Линецкой*). К тому же парадоксальным образом «наши добродетели — это чаще всего искусно переряженные пороки». Порой утверждают, что автор надевает маску цинизма и разочарования для того, чтобы тем эффективнее воздействовать на читателя[1]. Но главный предмет размышлений писателя — не редкое, особенное, «singulier», а то, что является правилом, нормой («Люди не могли бы жить в обществе, если бы не водили друг друга за нос»). Именно это питает искреннее разочарование автора. Хотя максимы не сгруппированы по темам или мотивам, они скреплены вокруг центральной идеи — пессимистической оценки нравственно-психологических побуждений человека: «То, что мы принимаем за добродетель, нередко оказывается сочетанием корыстных желаний и поступков, искусно подобранных судьбой или нашей хитростью...»; «У нас не хватает силы характера, чтобы покорно следовать всем велениям рассудка»; «Люди делают добро часто лишь для того, чтобы обрести возможность безнаказанно чинить зло» (пер. *Э. Линецкой*). Начиная с пятого издания, Ларошфуко предпосылает всей книге уже цитированный эпиграф: «Наши добродетели — это чаще всего искусно переряженные пороки». Но одновременно афоризмы строятся на парадоксе, так что иногда могут быть истолкованы и противоположным образом: «Зло, которое мы причиняем, навлекает на нас меньше ненависти и преследований, чем наши достоинства»; «Не доверять друзьям позорнее, чем быть ими обманутым»; «Кто никогда не совершал безрассудств, тот не так мудр, как ему кажется». Горький взгляд на человека связан у мыслителя с убеждением в эгоистической природе нравственных побуждений людей. И важным для Ларошфуко является не столько констатировать результат людских поступков, сколько выявить побудительный мотив к ним. А побудительным мотивом, считает мыслитель, всегда оказывается себялюбие: «Мы способны любить только то, без чего не можем обойтись; таким образом, жертвуя собственными интересами ради друзей, мы просто следуем своим вкусам и склонностям»; «Чем бы мы ни объясняли наши огорчения, чаще всего в их основе лежит обманутое своекорыстие или уязвленное тщеславие».

При всей светскости формы и стиля «Максим» они свидетельствуют о близости воззрений автора к философско-этическим представлениям «отшельников Пор-Руаяля» — янсенистов. Как и ян-

[1] *Автухович Н.В.* Проблема «лица» и «маски» в «Максимах» Ларошфуко (к проблеме игровой поэтики) // XVII век в диалоге эпох и культур. СПб., 2000. С. 85.

сенисты, Ларошфуко полагает, что первородный грех не исключает спасения человека Богом, но отвергает мысль, что это спасение может быть заслужено какими-либо добрыми делами — ведь в их основе оказываются либо ничтожные, либо весьма порочные побуждения. В предисловии к пятому изданию «Максим» автор уточнял даже, что его наблюдения «не касаются тех, кому Богом уготована особая милость». Кроме того, произведение Ларошфуко включается в ту, весьма характерную для эпохи зрелого классицизма линию разрушения иллюзий — гуманистических, героических, стоицистских, которая была начата еще Расином. Пафосом его является и полемика с корнелевской идеей превосходства разума над страстью, и с идеализирующим описанием света в героическом романе «высокого» барокко. Большей частью Ларошфуко не дает моральных предписаний, а описывает этические свойства человека, анализирует его психологию и констатирует нравственно-психологические мотивы и результаты его поведения. Высокая оценка способности человека мыслить («Учтивость ума заключается в способности думать достойно и утонченно»; «Необходимо познать свой ум, ценить его и пользоваться им в жизненных обстоятельствах»; «Порою в нашем уме рождаются мысли в форме, уже такой отточенной, какую он никогда не смог бы придать им, сколько бы ни ухищрялся» и т. д.) сочетается с убежденностью во всесилии страстей («Ум всегда в дураках у сердца»; «Мы сопротивляемся нашим страстям не потому, что мы сильны, а потому, что они слабы»; «По-видимому, природа скрывает в глубинах нашей души способности и дарования, о которых мы и сами не подозреваем; только страсти пробуждают их к жизни и порою сообщают нам такую проницательность и твердость, каких при обычных условиях мы никогда не могли бы достичь»). Ни ум, ни сердце не являются при этом силой, способной привести человека к истине.

Иные ученые обнаруживают в «Максимах» «осуждение порядка, установившегося при абсолютизме»[1], другие видят в рассуждениях Ларошфуко «чистый» нигилизм — более универсальный, чем критицизм Мольера, пессимизм Паскаля или цинизм Грасиана[2], однако, думается, срывание покровов идеальности и прекраснодушия с человеческого общества имело целью своего рода «воспитание чувств» — ясного и трезвого ощущения человеком своего несовер-

[1] *Разумовская М.В.* Проза классицизма // История зарубежной литературы XVII века. М., 1897. С. 149.

[2] *Biyidi O.* La Rochefoucauld. In : Histoire de la littérature française. P., 2000. P. 996.

шенства. Ларошфуко запечатлевал в своих максимах нравственную эволюцию XVII в. от героических, энтузиастических мечтаний эпохи Людовика XIII до суровой строгости не имеющего иллюзий зрелого классицизма.

МАРИ-МАДЛЕН ДЕ ЛАФАЙЕТ (1634—1693)

Будущая мадам де Лафайет, Мари-Мадлен Пьош де ла Вернь родилась в Париже, в семье офицера в отставке, воспитателя племянника кардинала Ришелье и дочери королевского медика. Семья была не слишком знатной, но богатой и имеющей многочисленные связи при дворе. Мари-Мадлен получила очень хорошее, одновременно светское и литературное воспитание. Она была ученицей известного грамматиста Менажа, в 16 лет заняла место фрейлины при королеве Анне Австрийской, провела несколько лет в монастыре Шайо, где воспитывались весьма знатные особы (например, невестка короля Генриетта Английская), в 20 — вышла замуж за графа де Лафайет. Муж будущей писательницы, человек пожилой и не слишком общительный, большей частью жил в провинции, тогда как сама она очень скоро прочно обосновалась в Париже. Здесь мадам де Лафайет посещала салоны, особенно часто — Отель де Рамбуйе, основала собственный салон, в который входили известные литературы того времени — Юэ, Сегре, Ларошфуко. Ларошфуко был особенно близким другом Лафайет. По мнению многих специалистов, основные этические и эстетические принципы писательницы сформировались в ежедневных беседах с Ларошфуко. Но как говорила она сама, «господин де Ларошфуко развил мой ум, а я изменила его сердце». Она была ученой женщиной, но не педантом, современники числили ее прециозницей, но не находили ее смешной или карикатурной. Знакомые прозвали ее «Туманом» — не потому, что жизнь М.-М. де Лафайет была наполнена особыми тайнами, но прежде всего оттого, что характер писательницы отличался чрезвычайной сдержанностью и независимостью. Она создала немного произведений, но каждое из них было замечено читателями. Однако ни разу писательница не призналась в своем авторстве: писательские заслуги были сомнительным достоинством для светской дамы, к тому же близкой к кружку Пор-Руаяля, где «питали отвращение к романам» (А. Франс).

В 1662 г. Лафайет (скрывшись под именем Сегре) опубликовала новеллу «Княгиня де Монпасье», а в 1670-м, также под именем Сегре, — небольшой роман «Заида», которому было предпослано впоследствии знаменитое письмо Юэ «О происхождении романов». Наконец, в 1678 г. анонимно был выпущен первый шедевр классицистической психологической прозы — «Княгиня де Клев» или, как принято у нас переводить, «Принцесса Клевская». Все истории, рассказанные мадам де Лафайет, были построены по одному образцу: молодая девушка из дворянской семьи выходит замуж по соображениям, связанным с семейными и сословными резонами, за достойного, но нелюбимого человека. Однажды она встречает в свете другого молодого человека, в которого влюбляется, но ее разум и добродетель сопротивляются любовной страсти. Конфликт строится вокруг вопроса, уступит ли героиня своему чувству или найдет в себе силы сопротивляться ему. При этом внешнее действие сведено к минимуму, в романах писательницы нет приключений, кроме «приключений страсти», главная тема — выявление невольной правды сердца, непреодолимость любовного влечения. В такого рода сюжетах не было ничего исключительного для того времени, они были в изобилии представлены в галантной новеллистике 1660—1670-х годов. Еще в 1671 г. Шарль Сорель, не только известный романист, но и литературный критик, писал: «Сегодня вы почти не увидите в романах любовных историй юношей и девушек, везде только мужчины, направляющие свою страсть на замужних женщин; они портят этим женщинам репутацию и делают их несчастными своими преследованиями». Мастерство Лафайет заключается, таким образом, не в новом предмете изображения, как об этом часто пишут, а в новаторских способах его воплощения. Именно поэтому ее «Принцесса Клевская» получила огромный читательский успех, еще в XVII в. выдержала шесть изданий и, по мнению одного из современников, критика Валенкура, стала «самым прекрасным из всего созданного на нашем языке».

«Принцесса Клевская» органично соединила в себе жанровые черты любовного, исторического и психологического романов, галантных новелл. В ней ощутимо влияние прециозной прозы, доказательством чему служит как сам предмет изображения — «любовное смятение», так и следы побочных фабульных линий, в изобилии представленных в прециозной романистике. Правда, то, что у М. де Скюдери было изложено на десятках и сотнях страниц пышной метафорической прозы, у Лафайет «свернуто» до лаконичного и изящно простого абзаца, она отказывается от декоративной описательности, многочисленных живописных подробностей. Фабула ро-

мана протекает в течение одного года, отвечая «правилу двенадцати месяцев», рекомендованному М. де Скюдери, но этот год насыщен прежде всего внутренним психологическим действием. В самой концепции любви также слышны отзвуки прециозных споров о науке «страсти нежной»: это касается и различения трех стадий любовного чувства в романе (признательность, уважение, склонность), и напоминающих светские шарады вопросов, которые порой ставятся перед героями (должен ли истинно влюбленный желать, чтобы его возлюбленная появилась на балу, например). Однако действие романа протекает не в древних временах (как по большей части это происходит в «высоких романах» барокко), но в достаточно четко, хотя и кратко, обозначенном моменте национальной истории — это конец правления Генриха II и начало царствования Франциска II (т. е. 1558—1559 гг.). В этом Лафайет ориентируется больше на жанровые параметры мемуаров, чем галантно-героического романа барокко. Она вводит в роман мемуарно-хроникальный зачин, сама определяет «Принцессу Клевскую» как мемуары, рисует силуэты исторических лиц (Генриха II, Екатерины Медичи, Дианы де Пуатье и др.) и реальные исторические события, сведения о которых черпает в «Мемуарах» Брантома, «Истории Франции» П. Матье и в некоторых других книгах. В то же время общая этико-психологическая атмосфера, воссозданная в романе, по мнению большинства литературоведов, отражает скорее нравы и психологию двора Людовика XIV, чем эпохи Валуа. Однако писательница создает не «роман с ключом», не исторический маскарад. Она удивительным образом сплавляет историю и современность, выделяя «нечто почти вечное, общее, типологическое во всех эпохах, связанное с представлением о неизменности человеческой природы, подверженной страстям, которые двигают Историю»[1]. Для мадам де Лафайет, как и для Ларошфуко, важен собственный опыт в качестве основы для универсальных этико-психологических обобщений. Как и автор «Максим», писательница воплощает в психологических коллизиях романа убеждение в эгоистической природе страстей: каждый из влюбленных персонажей, включая и главную героиню, сосредоточен на собственных ощущениях, исходит из собственных интересов — из жажды сохранить свою независимость, гордость, уверенность, спокойствие, из боязни страданий. Важна для романа и проблема «воспитания чувств». Молодая мадемуазель

[1] *Орлик Н.П., Потемкина Л.Я.* Особенности поэтики классического романа мадам де Лафайет // Актуальные аспекты изучения классического французского романа. Днепропетровск, 1987. С. 54.

де Шартр, представленная ко двору, не знает ни любви, ни жизни света. Ее наставницей становится мать — заботясь о достойном замужестве дочери, добродетельном и безмятежном, она вынужденно вводит ее в мир дворцовых интриг, соперничества, жажды власти; пытаясь вооружить ее против превратностей придворной жизни, убеждает в опасности любовных страстей и в преимуществах спокойно-уважительного отношения супругов друг к другу. Однако «концепция рассудочной любви оказывается неосуществленной утопией»[1]. Разумные наставления не спасают оттого, что в браке героини с князем Клевским изначально возникают неравные чувства (муж глубоко и сильно влюблен в свою жену, она же к нему равнодушна). Тем более невозможно спастись наставлениями от любви-страсти к герцогу Немурскому, хотя героиня изо всех сил сопротивляется охватившему ее чувству. В мир сдержанности, неискренности, условности, холодного ритуала вместе с любовью (князя Клевского к мадемуазель де Шартр, ее самой (в замужестве — княгине Клевской) — к герцогу Немурскому и к ней — герцога Немурского, до встречи с героиней успешного галантного кавалера, а после — глубоко и серьезно влюбленного человека) вторгается стихия трагического. В этом аспекте поэтика романа, несомненно, питается традицией классицистической трагедии — не только Расина, но и Корнеля. В центре произведения, подобно трагедии классицизма, — конфликт долга и чувства. Долг изображается не как ответственность перед государством, обществом, а как некое внутреннее стремление сохранить верность своим нравственным представлениям, своему характеру. Как и корнелевские герои, героиня Лафайет думает о своей «славе», обладает ясным разумом и стоической волей. Она идет в своей истории от одного мужественного и логического решения к другому. В то же время никакое разумное решение не выдерживает взгляда на возлюбленного, его присутствия. Сюжет развивается как серия «приливов» и «отливов»: в одиночестве героиня ясно констатирует развитие собственной страсти и строит планы борьбы с нею, при встречах с герцогом Немурским оказывается столь завороженной чувством, что не способна его сдержать, хотя внешние формы, в которых выражается прорыв страсти (взгляды, жесты, бледность лица, смущенное молчание и т. п.), не аффектированно бурны, а благопристойны. Романические эпизоды, порой сохраняющие следы театральной условности (так, герцог Немурский, спрятавшись, присутствует при при-

[1] *Забабурова Н.В.* Творчество Мари де Лафайет. Ростов н/Д, 1985. С. 94.

знании княгини мужу в своей «ошибке»), становятся способом воплощения фатальной разрушительности страсти.

«Все происходит так, как если бы мир, в котором занимаются самоанализом и принимают решения, и мир, в котором живут, не оказались бы столь различны, что никогда не соединяются»[1]. Этот мир явно напоминает уже не корнелевскую трагедию, а «Федру» Расина, хотя героиня Лафайет как будто устояла там, где расиновская Федра не смогла удержаться: тщетно борясь со страстью, тяготясь ее силой и собственной неискренностью, она обратила свое признание к мужу, а не к возлюбленному. Но откровенность жены, рассказавшей князю Клевскому о своей любви к другому, лишь порождают в нем мучения ревности, приведшие в конце концов к смерти. Исполненное и внешне логичное решение добродетельной героини приводит к неожиданному результату, опрокидывает логику, тем самым психологический анализ у Лафайет запечатлевает не только движение мысли, но и ту «текучую зону сознания, которая корнями уходит в бессознательное»[2].

В развязке романа героиня, став свободной, тем не менее не соглашается на брак с возлюбленным: она не верит в идеальный семейный союз, в прочность мужской страсти, в то, что счастье в принципе совместимо со «страстями неистовыми». При этом главная коллизия романа остается трагически неразрешимой. Принцесса Клевская не побеждает свое чувство к Немуру, она лишь отказывается от него ради своего душевного покоя, борьба между долгом и чувством не завершается победой того или другого, а уходом от мирской суеты, отречением от любви. Но отказ от душевных волнений в пользу бесстрастия оставляет столь сильный привкус горечи, что читатель воспринимает уход героини в монастырь как уход из жизни до фактической, физической смерти.

Роман «Принцесса Клевская» был первым произведением во французской литературе, чьи достоинства и недостатки широко обсуждались в прессе. Спор о романе Лафайет был не менее активным, чем знаменитый «спор о “Сиде”». И дело не только в том, что завершение работы над «Принцессой Клевской» совпало с поисками французского журналиста, Донно де Визе, материалов для продвижения своего литературного журнала «Галантный Меркурий». Произведение Лафайет столь очевидно преобразило впитанные ав-

---

[1] *Pingaud Bernard.* Une chose incommode. — In: *Madame de La Fayette.* La Princesse de Clèves. P., 1972. P. 24.

[2] См.: La Fayette. — In: Dictionnaire mondiale des littératures. P., 2002. P. 498. В этом автор статьи Ф. Кала видит предвосхищение техники «нового романа» и его «тропизмов».

тором разнообразные мемуарные, новеллистические и романные традиции, так глубоко вперед продвинуло технику психологического анализа, что оказалось в конце концов исключительным, ни на что ранее бытовавшее не похожим, оригинальным «литературным чудом», открытым бесконечно разнообразным читательским толкованиям. Оно оказалось неподвластно движению времени, покоряя все последующие поколения читателей и заложив новую и прочную жанрово-стилевую традицию аналитического историко-психологического социального романа.

ЛИТЕРАТУРА

Разумовская М.В. Ларошфуко, автор «Максим». Л., 1971.
Moore W.G. La Rochefoucauld, his Mind and Art. Oxford, 1969.
Забабурова Н.В. Творчество Мари де Лафайет. Ростов н/Д, 1985.
Fabre J. L'art de l'analyse dans La Princesse de Clèves. P., 1970.
Francillon R. L'oeuvre romanesque de madame de Lafayette. P., 1973.

Итальянская литература

Итальянская литература XVII в. долгое время выступала в роли Золушки у авторов литературоведческих исследований. Она явно меркла на фоне шедевров золотого века французского классицизма, театра испанского барокко, музы Мильтона... Казалось, словесность Сейченто озарена лишь запоздалым светом угасшей звезды Ренессанса. Эта точка зрения, намеченная уже у приверженцев классицизма в XVIII в., долгое время оставалась общепринятой. Наиболее четко она сформулирована в трудах классика итальянского литературоведения Дж. Де Санктиса, не жалеющего черной краски в своей характеристике национальной литературы того периода («опустошенная схема», «лирический подъем без тепла», «грубый натурализм, прикрытый ханжескими покровами»[1]).

На поверку, однако, ситуация не выглядит такой уж однозначной. Сейченто действительно не выдвигает столь масштабных фигур, как «титаны Возрождения» — исключение может составить только Галилей, в большей степени мыслитель, нежели литератор. Но изучение литературного фона семнадцатого века на Апеннинах много дает для понимания последующего литературного и, шире, культурного развития, в том числе и за пределами Италии.

Культура Сейченто не могла не испытывать влияния общей, достаточно сложной социально-экономической ситуации, сложившейся в ту пору на Апеннинах. Период этот характеризуется закатом былого блеска ведущих итальянских дворов Ренессанса и длившимся вплоть до 1714 г. испанским господством, которое с негодованием — подчас бьющим через край — изобличали прогрессивные писатели XVII столетия. Среди них — Траяно Боккалини («Пробный камень политики») и Алессандро Тассони, который во второй из своих «Филиппик» (1614) рисует уничтожающий портрет позабывших о чести и репутации «странствующих рыцарей», ринувшихся на завоевание прекрасной Италии. И напротив, савойский герцог Карл Эммануил I, дерзнувший бросить вызов

[1] *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. М., 1964. Т.2. С.269.

испанцам, пользуется как у Тассони, так и у многих других авторов Сейченто особой популярностью. Автор «Филиппик» использует все свое риторическое мастерство, чтобы представить Испанию нищей, заброшенной страной. На самом же деле на фоне энергичного развития других европейских государств как раз положение дел в Италии выглядит особенно невыигрышным. Здесь преимущественно развивается не промышленность, а сельское хозяйство. Мелкие ремесленники и торговцы нищают, тогда как растут ряды происпански настроенных чванливых паразитирующих аристократов, чьи образы находят свое отражение в сатирической поэзии Сейченто. Среди них наиболее колоритен незадачливый и трусливый граф Куланья, горе-вояка из героикомической поэмы Тассони «Похищенное ведро».

Бесспорно, словесность первых десятилетий столетия все еще очень тесно, а порой и причудливо, связана с ренессансной традицией. Сказанное можно пронаблюдать на примере поэмы Г. Кьяберы «Флоренция». Последняя ее редакция датируется 1637 г. «Флоренция» может рассматриваться как иллюстрация в стихах к историографическим сочинениям о столице Тосканы, написанным в XV—XVI вв. Виллани и Макиавелли. Начало поэмы заставляет вспомнить о художественном универсуме «Фьезоланских нимф» Боккаччо. Однако сильная зависимость от ренессансной эстетики (включение представителей медицейской династии в круг мифологических образов, слияние культуры и природы, истории и локального мифа; портреты женских персонажей, сильно смахивающие на полотна Боттичелли) соединяется здесь с игрой барочных контрастов, кровавыми подробностями сражений. Все же поэму венчает оптимистическое пророчество: враждебный Флоренции город Фьезоле придет в упадок, на месте его дворцов будет расти трава и деревья, стены же обратятся в руины; напротив, столица Тосканы станет новым воплощением того самого золотого века, который так искренне желали воссоздать гуманисты Возрождения.

По-иному связь с Ренессансом прослеживается в «Городе Солнца» **Томмазо Кампанеллы** (Tommaso Campanella, 1568—1639), наиболее знаменитом из сочинений мятежного монаха. Утопия Кампанеллы, написанная в 1602 г., создается на прочном фундаменте традиции, причем книга Томаса Мора как раз не оказала на нее решающего влияния (хотя и упомянута в тексте). В мышлении Кампанеллы, которое не без оснований называют коммунистическим, оживают идеи средневековых монашеских орденов. Весьма значимыми для Кампанеллы оказались также итальянские ренессансные утопии, связывающие социальный идеал с образцовой пла-

нировкой города (А. Филарете, А. Дони, Ф. Патрици). И все же подчеркнутое внимание автора «Города Солнца» к планировке городского пространства, сосредоточенного вокруг центрального храма, не отменяет того обстоятельства, что итальянская архитектурная утопия взята здесь как бы на излете: культ эстетического начала, гармонизация человека и среды сменяются сугубо рационалистическим укладом жизни, распространяющимся и на столь деликатную область, как деторождение. Место жизнерадостного ренессансного разнообразия («variety») заступает весьма монотонная, раз навсегда замкнутая структура. В то же время сильный налет эзотеризма, включая использование специального значка для обозначения города, роднит «Город Солнца» с герметическими, астрологическими и алхимическими сочинениями Ренессанса. Символично, например, что своды центрального храма города расписаны астрологическими символами (Кампанелла полагал, что христианская религия вполне согласуется с астрологией).

Ценность итальянской литературы XVII в. следует усматривать и в активном взаимодействии словесности с музыкой; в этом смысле Сейченто опять-таки перебрасывает мостик от Ренессанса к Новому времени. И дело здесь не только в органически присущем неаполитанской поэзии, из лона которой вышел Джамбаттиста Марино, музыкальном строе. Фактически именно в Италии той поры создаются первые оперы, «Орфей» (1607) и «Коронование Поппеи» (1642) К. Монтеверди, делая тем самым Сейченто важным этапом в истории европейской музыки. Поэты-маринисты пишут стихи, которые сразу же кладутся на музыку.

Принципиально важная особенность культуры Сейченто — интенсивный поиск нового во всех ее областях: в философии, науке, искусстве, литературе. Видные представители этой культуры во многих своих сочинениях четко и демонстративно декларируют отход от традиций прошлого. Среди самых известных и ярких приверженцев нового следует назвать **Алессандро Тассони** (Alessandro Tassoni, 1565—1635). Он вошел в историю литературы как создатель уже упоминавшейся поэмы «Похищенное ведро», впервые опубликованной в 1622 г. в Париже — итальянские издатели долгое время опасались печатать это насыщенное аллюзиями на современников и антиклерикальным пафосом произведение. Произвольно контаминируя исторические факты, Тассони повествует об имевших место в XIII—XIV вв. военных стычках между соседними североитальянскими городами Болонья и Модена, причем представляет дело таким образом, будто страсти разгорелись из-за банального деревянного ведра. Это позволяет поэту развернуть яркую па-

родийно-сатирическую фантазию, где явно имеется в виду не столько Средневековье, сколько современная ему Италия. Но в глазах итальянцев XVII в. Тассони был не только мастером бурлеска, но и азартным полемистом, решительно отвергающим как слепое поклонение авторитету Аристотеля, так и копирование поэзии Петрарки (и в полемическом задоре своем едва ли не ниспровергающим поэтическую условность как таковую). Фактически Тассони, автор «Размышлений о стихотворениях Петрарки» (1609) и «Различных мыслей» (1620), предстает как предтеча знаменитого «спора о древних и новых», развернувшегося во Франции к концу XVII в.

Во многом динамику литературного процесса XVII в. определил собой стиль барокко. Он даже дал название целой эпохе как «эпохе барокко», которую иногда размещают между кончиной Т. Тассо (1595) и основанием академии Аркадия (1690). Именно Италия и Испания дали Европе наиболее яркие образцы этого стиля, причем Италия — более всего в скульптуре и архитектуре. Гений Бернини и Борромини, архитектурный ансамбль Рима до сей поры производят неизгладимое впечатление на всякого, кто прибывает на Апеннины. И это вполне объяснимо, ведь установка на монументальность как раз и являлась одной из важнейших в искусстве барокко. Во многом это искусство фасада, поражающего воображение и содержащего в себе массу как будто бы излишних, но на поверку пронизанных новой, барочной рациональностью элементов. В ту пору активному обсуждению подвергается проблема «быть и казаться», которая чрезвычайно волновала многих именитых литераторов Сейченто. Интерес этот увенчался написанием трактата Т. Ачетто «О благопристойном утаивании» (1641), снискавшего в XVII в. большую популярность. Ачетто выводит проблему «кажимости» на вселенский уровень: входя в мир и ощущая, что он наг, человек немедленно прикрывает свою наготу (фактически — от Создателя); тем самым он делает первый шаг по пути утаивания истины. Поэтому можно сказать, что искусство «казаться» рождается вместе с миром. Обобщения Ачетто проясняют повышенный интерес литературы XVII в. к мотивам изменчивости, текучести бытия; обилием эпизодов, связанных с переодеванием, иллюзией, неожиданным узнаванием.

Но и итальянская комедия масок (комедия дель арте), зародившаяся еще в середине предшествующего столетия и достигшая зрелости в период Сейченто, сигнализирует о том же самом: весь мир носит маску, невозможно добиться какого-либо социального преуспеяния вне «кажимости», «dissimulazione». Возможно, именно эта, сценическая ипостась культуры Сейченто оказалась наиболее жиз-

нестойкой, тем более что XVII в. и для Европы в целом можно считать веком театра. Как и большинство поэтов, театральные труппы нуждались в меценатах и находили их, как правило, при многочисленных итальянских дворах, в первую очередь — в Ферраре и Мантуе. Наиболее знаменитые театральные труппы того времени — Джелози (Ревнивцы) и Федели (Верные). Актеры часто сами писали пьесы для своего репертуара, учитывая при этом состав конкретной труппы. Театральные зрелища, ими создаваемые, не обязательно носили комический характер: среди поставленных ими пьес имелись и произведения драматического содержания. Пьесы Дж. Б. Андреини, Я. Чиконьини и других авторов снискали успех и за пределами Италии. Комедия дель арте выдержала испытание временем, органично вплелась в театральную культуру всего Нового времени (так, хорошо известны образцы ее переосмысления у Гольдони). Этим она обязана как живости, внешней и речевой колоритности традиционных персонажей (Арлекин, Пьеро, Коломбина, Панталоне, Дзанни, Капитан), ярким переодеваниям, использованию «сильнодействующих» средств (прообраз «черной» мелодрамы), так и антидогматическому, демократическому духу, открытости по отношению к самой широкой аудитории и ее насущным проблемам, остротой и злободневностью реплик персонажей.

Вообще же стиль барокко породил в Италии обширную саморефлексию и тем самым оформил себя в качестве самостоятельного литературного направления. Ревизия слепого следования заветам Аристотеля и Платона, похвальное слово метафоре — «матери всевозможных видов остромыслия» — и попытки ее ученой систематизации, сами по себе выдержанные в русле той же поэтики, — эти мотивы в разных комбинациях слышатся уже у теоретиков конца Возрождения и обретают законченный вид в таком монументе теоретической мысли барокко, как «Подзорная труба Аристотеля» Э. Тезауро (опубл. в 1655 г.). Тезауро создает продуманную теорию остромыслия («argutezza», одно из ключевых слов трактата), которое он понимает как одно из проявлений человеческого Разума. При этом ренессансный антропоцентризм получает новую интерпретацию — человек велик тем, что наделен даром речи: «Да кто же станет отрицать, что в теле человека заключен весь мир, коль скоро изо рта его выходят звуки, охватывающие собой все без исключения предметы?» Мир, по Тезауро, насквозь семиотичен, а метафоры толкуются им как важнейший, необходимый компонент речи, и подробная их систематизация составляет особый раздел книги. Таким образом, за кажущейся хаотичностью и иррациональностью художественного мира барокко скрывается строй-

ная, логически выверенная конструкция. Роль поэта — улавливать необычные связи между, казалось бы, совершенно разобщенными между собой предметами и явлениями, с ловкостью фокусника ошеломлять публику непрестанной игрой мотивов и форм.

Важно отметить, что на барочных позициях оказались в XVII в. немало сделавшие для развития и распространения культуры иезуиты, которые усматривали в этом стиле действенный инструмент убеждения. Именно в нацеленности на убеждение аудитории следует усматривать одно из отличий барокко по сравнению с маньеризмом. На протяжении первой половины столетия стиль барокко активным образом взаимодействует с унаследованным от позднего Ренессанса маньеризмом; по своей поэтике указанные стили очень близки между собой. Не случайно в творчестве самого знаменитого из поэтов Сейченто, Марино, имеет место взаимодействие маньеристических и барочных компонентов.

В творчестве **Джамбаттиста Марино** (Giambattista Marino, 1569—1625), как в капле воды, отобразились все изначально присущие тогдашней поэтической продукции противоречия и изъяны. Марино считал себя безусловным новатором и стремился, по его словам, «создавать новые образцы по собственной прихоти». Но вместе с тем с самого начала своего творческого пути он предстал как поэт, в обязательном порядке нуждающийся в опоре на чужое слово (а в сборнике «Галерея», составленном из реальных и виртуальных полотен — также и на готовое изображение).

Биография Марино достаточно типична для поэта Сейченто. Он родился в Неаполе. Отец, по профессии юрист, был большим ценителем литературы и с ранних лет приучал сына к занятиям словесностью, что не помешало ему прийти в ярость, когда сын категорически отказался изучать право. Марино был изгнан из дома. Он служит у знатных неаполитанцев и пишет стихи, завоевывая растущую популярность у публики. Это обеспечило ему доступ в здешнюю Академию дельи Звельяти. Восхождение Марино к славе было омрачено тюремным заключением (его возлюбленная умерла в результате аборта); еще большими неприятностями грозило ему второе заточение (спасая приятеля, Марино подделал архиепископскую грамоту). В результате молодому поэту пришлось бежать в Рим. Вместе со своим покровителем кардиналом Альдобрандини он едет в Равенну, затем в Турин. Апологетические стихи в адрес савойского герцога Карла Эммануила возымели свое действие, и в 1609 г. Марино удостаивается высочайшей из наград герцогства, Креста Св.Маврикия и Лазаря. С тех пор он именуется Кавалером Марино. До 1615 г. он служит при савойском дворе, однако безос-

новательно обвиненный в клевете на герцога, вновь оказывается в тюрьме. По приглашению Маргариты Валуа Марино едет в Париж, где получает неплохую стипендию; благодаря ей он имеет возможность приобрести себе виллу в Позилиппо, а также коллекционировать живопись. Однако постепенно пребывание во Франции стало утомлять поэта, и в его письмах той поры все настойчивее звучит мотив возвращения на родину. Возвращение Марино в Италию — по настойчивому приглашению его друга Дж. Прети — было, если верить биографам, триумфальным, а кончина стала чуть ли не национальным трауром.

В своих поэтических сборниках (из них наиболее известны «Лира» (1608—1614) и «Цевница» (1620)) Марино не склонен к метрическим экспериментам. Он отдает предпочтение традиционным жанрам — мадригалу, канцоне, реже — сонету. Поэт часто прибегает к детальной рубрикации, разбивая стихотворения на сюжетно-тематические циклы: «Любовные», «Лесные», «Морские», «Героические». Поэзия Марино заведомо вторична; он хорошо знает и античную, и итальянскую ренессансную поэзию, оперирует готовыми сюжетными блоками и отдельными мотивами. Его привлекает сама возможность всесторонне обыгрывать тот или иной, пусть даже в высшей степени традиционный, мотив. Так, он нанизывает многообразные вариации на тему поцелуя, связанные с традицией Катулла, Иоанна Секунда, Ронсара, Тассо:

Ma baciata non baci e mi contendi
quel dolce ove nel bacio il cor si tocca;
e mentre in te di baci un nembo fiocco
a tanti baci miei bacio non rendi...

(*Однако, приняв поцелуй, ты не отвечаешь мне тем же и отказываешь мне в том сладком мгновении, когда у целуемого сердце замирает; и пока я осыпаю тебя градом поцелуев, ты не даешь мне взамен ни одного.*)

Тема поцелуев со всей ее явной вторичностью — а может быть, именно благодаря ей — становится для Марино предметом особого внимания. Как представляется, существенное отличие в разработке этого мотива у Марино от предшественников заключается в том, что автор «Лиры» замыкается в пространстве абсолютной поэтической условности, не имеющей прямых выходов в реальность. Между тем не следует забывать, что речь здесь идет об осязательных, слуховых, зрительных ощущениях, т. е. в конечном счете — о разнообразных каналах чувственного восприятия мира и их взаимодей-

ствии между собой (в поэме «Адонис» этой проблематике уделено повышенное внимание, причем там соответствующие выкладки приобретают подчеркнуто наукообразный вид).

Образ «прекрасной смуглянки», чрезвычайно популярный у маринистов, несомненно, восходит к поэзии Тассо. По-разному раскрывается он, как известно, и у Шекспира (сонеты 127, 130, 131). Для английского поэта черноволосая и смуглая красавица может даже перещеголять блондинку; не внешность, а черные дела уродуют женщину. Марино трактует мотив более однозначно:

Поистине черна ты, но прекрасна!
Ты чудо, ты румяней, чем заря,
Сравнение со снегом января
Для твоего эбена не опасно.
(перевод *Е.Солоновича*)

Здесь обычные для поэтической традиции, связанной с «Книгой песен» Петрарки, компоненты образа Донны взяты с противоположным знаком, что позволяет поэту развернуть игру антитез («ночь/солнце», «тьма/сияние») и оксюморонов («раб рабыни»). Другие элементы мариновского универсума, напротив, имеют петраркистское происхождение. Но поэтический сборник петрарковского типа как целостный лирический универсум, осязаемая спиритуализованная биография поэтического «я» — вещь для Марино абсолютно чуждая. Его мир принципиально фрагментарен и дискретен. Пространство памяти, в котором пребывает поэт в «Книге песен» (разумеется, чрезвычайно стилизованное, но во всяком случае выдающее себя за таковое), сменяется у Марино грандиозной поэтической фикцией. Кроме того́, сам жанр сонета, в котором достигли таких высот Петрарка и Шекспир, для Марино не слишком характерен. Ему больше по душе популярный в XVI—XVII вв. мадригал, легкий и предоставляющий бо́льшую свободу поэту жанр. Ведь главное достоинство поэта Марино видит в его способности поразить читателя неожиданной комбинацией слов, образов, фигур, стихотворных разме́ров и ритмов — поразить не своими промахами, а мастерством удачно найденного, остроумного, иногда парадоксального образа («acutezze»):

Поэта цель — стихами поражать:
Не о смешном — о славном сочиняю,
Кто удивлять не в силах, брось писать.
(перевод *Е.Солоновича*)

Замысел сборника «Галерея» (опубл. 1619) относится, по-видимому, к 1609 г. В переписке той поры Марино неоднократно обращается к своим друзьям-художникам прислать ему рисунок или живописное полотно с изображением тех или иных мифологических персонажей. Судя по всему, поэт одновременно составлял собственную коллекцию и подбирал материал к книге, где рисунки должны были соединиться со стихотворениями. Его привлекала возможность соединения изображений с книгами в собственном доме: «я устраиваю в Неаполе галерею. <...> Там я собрал множество превосходных и изящно переплетенных книг стоимостью более чем триста тысяч скудо. А чтобы подобающим образом украсить их, я намереваюсь окружить книги разнообразными полотнами по собственному вкусу, выполненными мастерами живописи». Итак, библиотека должны была соединиться с галереей. Однако в дальнейшем Марино отказался от этого замысла. Ни в своем быту, ни в своей книге Марино не удалось соединить библиотеку с галереей: сборник вышел без иллюстраций. «Сколько бы экземпляров («Галереи». — *К.Ч.*) вы мне ни присылали, я или разорву их в клочья, или швырну в огонь», в сердцах писал Марино издателю. В то же время нельзя всецело связывать судьбу «Галереи» с причинами сугубо технического свойства. Сборник и должен был превратиться в окончательном варианте в искусный образец экфрасиса, обретающего в литературе XVI—XVII вв. второе дыхание; галерее суждено было сделаться виртуальной. Марино отталкивался здесь от «Картин» Филострата. В его «Галерее» представлены главным образом полузабытые ныне, но пользовавшиеся большой популярностью во времена Марино живописцы (Кавалер д'Арпино, Бернардо Кастелло, Джованни Бальоне, Кристофано Бронзино).

Вершиной творчества Марино является его чрезвычайно пространная (сорок тысяч стихов) поэма «Адонис», законченная, по-видимому, к 1620 г., но впервые опубликованная лишь двенадцать лет спустя в Париже при поддержке Людовика XIII. Сюжет поэмы таков. Соблазненный увещеваниями Фортуны, прекрасный юноша Адонис отправляется на остров Кипр, где встречает пастуха Клицио, воспевающего прелести буколической жизни. Купидон-Амур ранит свою мать Венеру стрелой в сердце, и она влюбляется в Адониса. Тот уступает ее страсти и вместе с богиней отправляется во дворец Амура. Там юноша встречается с Меркурием, посещает театральное представление (постановка драмы об Актеоне), осматривает фонтан Аполлона и знакомится с рыбаком Филено (alter ego самого Марино). Побывав в пяти Садах наслаждений, каждый из которых соответствует одному из человеческих чувств, Адонис в сопровождении Меркурия отправляется на небеса и посещает Луну, Меркурий и Венеру. Тем

временем законный супруг Венеры Марс, прослышав об адюльтере, возвращается на Кипр. Венера вынуждена временно отдалить от себя Адониса. Тот блуждает по лесу и попадает в замок колдуньи Фальсирены, которая влюбляется в юношу, безуспешно домогается его любви и в конце концов заточает его в темницу. Случай помогает Адонису бежать: предложенное ему по ошибке Фальсиреной зелье превращает его в попугая, и в этом обличье он летит к Венере и созерцает ее любовные утехи с Марсом. Говорящий попугай возбуждает подозрения у ревнивого супруга, и Адонис вновь летит в лес. Ему удается наконец обрести человеческий облик. Переодетый в женское платье (чтобы не привлечь внимания Фальсирены), Адонис попадает к разбойникам и пленяет своей красотой их главаря, затем избавляется от них и возвращается во дворец, где играет в шахматы с Венерой, Меркурием и Амуром, участвует в конкурсе красоты и побеждает. Венера отправляется на остров Цитеру; в ее отсутствие Адонис идет на охоту и ранит стрелой Купидона огромного вепря, подосланного Марсом. Тот, воспылав к юноше бешеной страстью, неосторожно убивает его. Последние две песни поэмы включают в себя описание погребения Адониса и приуроченных к этому турниров и игр.

«Адонис» задумывался его автором как своеобразное соревнование с Тассо и в гораздо меньшей степени — с Ариосто. Но поэме недостает внутренней цельности как «Неистового Орландо», так и «Освобожденного Иерусалима». Уже современники именовали «Адониса» «поэмой мадригалов», имея в виду его слабую структурированность. Действительно, отдельные эпизоды поэмы обладают автономией и законченностью лирического стихотворения. Среди них следует назвать прежде всего наиболее известный фрагмент «Адониса», «Песнь соловья». Соловей и влюбленный певец вступают в своеобразное состязание, причем соловей не выдерживает его и умирает. Здесь весьма ярко запечатлена важная для ренессансной и маньеристической эстетики коллизия: соревнование Природы и Искусства. Но разрешается оно в барочном ключе, ведь победа остается все-таки за последним:

Природа (можно ль усомниться в этом?)
Своим искусством вправе быть горда;
Но, как художник небольшим портретам
Таланта дарит больше и труда,
По отношенью к маленьким предметам
Она щедрей бывает иногда,
И это чудо певчее по праву
Других ее чудес затмило славу.
(перевод *Е.Солоновича*)

Современные исследователи за внешней расслабленностью убаюкивающего стиха Марино вскрывают весьма жесткую композиционную структуру. Так, отнюдь не случайно пасторальная идиллия словно бы закольцовывает роман: если в «Освобожденном Иерусалиме» рыцарский хронотоп ренессансного типа решительно подчиняет себе идиллию, то в «Адонисе» установление золотого века в конечном счете связывается не с мифологической, а с социально-политической перспективой. И здесь просматриваются некоторые новации Марино в отношении метода.

«Адонис» в большей степени, чем другие сочинения Марино, свидетельствует о попытках автора освоить новые горизонты реальности. Тот поворот к экспериментально-опытному постижению мира, который был вообще свойствен философии и науке XVII в., находит свое отражение и в поэме Марино, хотя зачастую он облекается в привычные для него маньеристические формы. Сказанное в полной мере относится к вставному эпизоду под названием «Новеллетта» (четвертая песнь поэмы), основанному на хорошо известном как по античным, так и по ренессансным разработкам сюжете (история любви Психеи и Купидона). Интерес Марино к этому мифу обусловлен не только возможностью провести параллель с историей Венеры и Адониса, но и повышенным вниманием поэта к проблемам чувственного восприятия. В самом деле, Психея не должна видеть своего возлюбленного, ей дозволяется лишь осязать Амура.

Та обстоятельность, с которой Марино описывает в своей поэме органы чувств и сами ощущения, свидетельствует о хорошем знании им новейшей анатомической литературы. Автора «Адониса» явно привлекает сама возможность встроить в мифопоэтическую картину мира отдельные естественно-научные компоненты, а главное — представить новейшую научно-техническую терминологию, которая оказывается весьма оригинальным способом «изумить» читателя. Вот, например, как он описывает глаз:

Lubrico e di materia umida e molle
questo membro divin formè Natura,
perchè ciascuna impression che tolle,
possa in se ritener sincera e pura,
perchè volubil sia, donar gli volle
orbicolare e sferica figura,
oltre che 'n forma tal puo meglio assai
franger nel centro e rintuzzare i rai
(VI, 30)

(*Сей божественный орган Природа сотворила скользким, из влажной и мягкой материи, дабы всякое зрительное впечатление входило в него чистым и неизменным. А чтобы глаз был подвижным, Природа пожелала придать ему сферическую форму; таковая форма, кроме того, лучшим образом дробит лучи и ослабляет их силу по мере их продвижения к центру.*)

Сам Марино даже выше, чем «Адонис», ценил другую свою поэму, «Избиение младенцев» (написана около 1605 г., опубликована посмертно в 1632 г.). Она получила большую популярность в Европе — едва ли не большую, чем на Апеннинах — и в XVIII в. неоднократно переводилась на русский язык. По своей поэтике эта поэма является наиболее барочным из сочинений Марино. Поэт не жалеет кровавых подробностей в изображении знаменитой вифлеемской трагедии. Многие эпизоды вызывают в памяти образы как «Божественной комедии» Данте, так и «Потерянного рая» Милтона. Это в первую очередь относится к колоритному портрету Сатаны. Процитируем его в старом русском переводе Михаила Восленского, по правде говоря, несколько сглаживающем барочную экспрессию оригинала:

Между стальных ресниц во вдавшихся очах,
Где вечно скорбь видна, где — ужас, смерть и страх,
Летает мрак густой и молнии сверкают.
Как взоры робкого кометы устрашают,
Когда в осеннюю глухую полуночь
Бросая яркий свет, густый мрак гонят прочь;
Так искошенные сего владыки взгляды
Лиют не жизни ток, но — смертоносны яды.

Влияние Марино на европейскую литературу XVII в. было весьма значительным: в Англии ему подражал Крэшоу, во Франции — Сент-Аман, в Германии — Мошерош, в Венгрии — Зрини. Что же касается Италии, то здесь сложилось целое направление, позднее названное «маринизмом» (прилагательное же «marinesco» утвердилось уже в период Сейченто). У поэтов-маринистов, посвятивших себя главным образом поиску блестящих формальных эффектов, легко проследить многие типичные для поэтики маньеризма и барокко мотивы и образы. Это и непрестанное движение, текучесть бытия — отсюда часто встречающийся мотив фонтана, источника, бурного потока; и повышенное внимание к броским контрастам большого и малого, прекрасного и уродливого — отсюда частое упоминание блох, бабочек и других насекомых, нередко по-

заимствованных из позднеантичных источников. Изумить читателя были призваны необычные для петраркистской поэтической традиции и даже гротескные образы — прекрасные мавританки, цыганки и нищенки; повредившиеся в уме или потерявшие зуб красотки; калеки, зачумленные и т. п.

Особое место среди маринистов занимает **Томмазо Стильяни** (Tommaso Stigliani,1573—1651), поначалу близкий друг, а впоследствии лютый враг Марино. Он настойчиво пытался избавиться от подчас присутствующей у автора «Адониса» словесной эквилибристики и вернуть стиху простоту и безыскусность. Однако при этом Стильяни в полной мере сохранял характерное для XVII в. видение реальности и прилежно воспроизводил наиболее типичные маринистские мотивы. В результате многие его стихи («Любовник, уподобляемый кузнечному горну») и отдельные метафоры (луна — «небесный омлет») приобрели безвкусный, да и просто анекдотический характер. Наибольший интерес представляют пастиши Стильяни — стилизованные под манеру Марино послания и стихи (все они широко циркулировали в рукописях).

Центром развития маринизма можно считать родину Марино—Неаполь. Но самые известные при жизни маринист **Клаудио Акиллини** (Claudio Achillini, 1574—1640) и **Джироламо Прети** (Girolamo Preti, ок.1582—1626) были родом из Болоньи. Акиллини получил юридическое образование и некоторое время жил при дворе савойского герцога Карла Эммануила, а потом был секретарем Алессандро Лудовизи, будущего папы Григория XV. Особую известность снискал адресованный французскому королю Людовику XIII хвалебный сонет Акиллини «Потей, огонь, и сотвори металлы...» (написан по случаю взятия Ла Рошели в 1628 г.). Его высмеял в качестве своеобразного символа достаточно безвкусной в массе своей поэтической продукции Сейченто романтик Алессандро Мандзони в знаменитом романе «Обрученные» (глава XXVIII). Стихи Акиллини тяжеловесны, излишне серьезны и напыщенны, лишены стилистического мастерства и иронии Марино; излюбленная им фигура — антитеза.

Гораздо больший литературный интерес представляют стихи **Чиро ди Перса** (Ciro di Pers, 1599—1663). Связь с Марино более ощутима в ранних стихах поэта, тогда как его зрелые сочинения отмечены мировоззренческой глубиной и склонностью к морализации (Чиро ди Перс получил философское образование). Поэт уверенно владел петраркистскими топосами (очи возлюбленной подобны звездам или же солнечным лучам; волосы — любовным узам и т. п.), но умел придать им неожиданную свежесть и искренность.

Сходной же шлифовке и совершенствованию подвергает он и характерные для позднего Возрождения и барокко топосы — например, часто встречающаяся в тот период (и ярко заявленная в «Адонисе») тема часового механизма становится поводом к написанию целого цикла стихотворений. Поэтическое творчество рассматривалось Чиро как способ выразить свое, незаемное видение реальности: реальности политической (резкий политический памфлет в форме канцоны «Падшая Италия»), но и реальности чувств, и реальности природного мира (в мастерстве изображения пейзажа Чиро, пожалуй, не имеет себе равных среди поэтов Сейченто). Менее удачны религиозные стихи Чиро ди Перса, где нет подлинного спиритуализма, а иные построения сугубо кончеттистского плана граничат с кощунством.

Как ни популярен был Марино в XVII в., среди литераторов Сейченто не все разделяли эстетические позиции неаполитанского поэта. Среди приверженцев принципиально иного подхода к искусству высится монументальная фигура **Галилео Галилея** (Galileo Galilei, 1564—1642). Ныне он оправдан католической церковью, и все случившееся с ним объявлено «трагическим недоразумением». Он родился в Пизе и начал было учиться медицине, но рано пробудившаяся склонность к математике пересилила медицинские штудии. Галилей выказывает себя блестящим лектором, начинает заниматься изобретательством и одовременно пишет свои первые трактаты. Подзорная труба, строго говоря, была изобретена не им, а голландскими инженерами, но именно благодаря Галилею она стала феноменом новоевропейской культуры. Свои новые воззрения на устройство мира, где благочестие сочетается с прорывами к современному научному знанию, Галилей изложил в трактате «Звездный вестник» (1610). Процесс над Галилеем 1615—1616 годов, хотя и заставил его временно отойти от коперниканства, в то же время отнюдь не означал отказа ученого от своих убеждений. Второй процесс (1633 г.) закончился отречением Галилея от идей Коперника — при том, что знаменитая фраза «А все-таки она вертится!» произнесена им не была: речь идет всего лишь о красивой легенде. Незадолго до смерти Галилей получил причастие с благословением от папы, но ни о каких торжественных похоронах в духе Марино не могло быть и речи.

Мастерство Галилея-литератора проявилось в его книге «Пробирных дел мастер» (1623; ее иногда считают самым удачным образцом его прозы) и в наиболее знаменитом его сочинении, «Диалоге о двух главнейших системах мира» (1632). Известный специалист по истории науки Л. Ольшки писал о Галилее, что «его трагическая

судьба была результатом его литературных талантов»[1]. Название «Пробирных дел мастер» представляет собой метафору — и это при всей нелюбви Галилея к этому основополагающему барочному тропу: «взвешивая» на особо точных, пробирных весах положения трактата своего оппонента, мыслитель обнаруживает их несостоятельность. Здесь с литературной точки зрения особенно интересна вставная новелла о рождении музыкальных звуков: разводивший птиц и отличавшийся большой любознательностью человек открывает для себя бесконечное разнообразие природных источников звука. Поймав цикаду, он не в состоянии уяснить себе, откуда исходит всем известное стрекотание насекомого. Галилей близок здесь М. Монтеню: возможности познания нами реальности относительны, в познании всегда должно быть место продуктивному сомнению.

Что касается «Диалога о двух главнейших системах мира», то Кампанелла именовал его «философской комедией», имея в виду не только оптимистическое разрешение противостояния героев, но и мировоззренческий маскарад, в ходе которого персонажи выступают порой с тезисами, которых сами не разделяют. Сами же персонажи склонны сопоставлять жанр диалога с поэмой. «Я не хочу, чтобы наша поэма была настолько связана требованием единства, чтобы у нас не оставалось свободного поля для эпизодов», — заявляет один из них. И действительно, в текст внедряются микроновеллы вроде рассказа об анатомическом театре в Венеции или история про живописца, который обязан был создавать полотна по расписанному до мельчайших подробностей рассказчиком плану. Но при всем стремлении Галилея сделать изложение материала ясным, простым и доходчивым (по сути это веление классицистического свойства) его книга подчас становится педантичной — особенно там, где он не прибегает к оружию иронии.

Галилей отнюдь не считал себя носителем некоей собственно литературной миссии. Тем не менее он пробовал себя и в сатирической поэзии, и в гуманистическом комментарии («О форме, расположении и величине дантова “Ада”», «Рассуждения о Тассо»). Сравнивая Тассо с Ариосто, он безоговорочно отдает предпочтение последнему. Творчество автора «Освобожденного Иерусалима» он уподобляет «комнатке какого-нибудь любознательного человечка, который наслаждается тем, что украшает ее разными штуками». Совершенно иное впечатление производит на Галилея Ариосто: его «Неистовый Орландо» заставляет вспомнить королевскую гале-

[1] *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. Т.III. Галилей и его время. М.; Л., 1933. С.239.

рею, украшенную множеством прекрасных статуй и хрустальных ваз. Фактически Галилей склоняется здесь перед ренессансной классикой и предстает как оппонент маньеристических и барочных веяний в итальянской литературе. Но это вовсе не делает его ретроградом. Идейно-эстетическая позиция Галилея прокладывает путь новоевропейской рациональности, где нет места существенным для ренессансного мышления магическим компонентам.

Классицистическая тенденция, несомненно, наличествует и в творениях такого уже упоминавшегося поэта Сейченто, как **Габриэлло Кьябрера** (Gabriello Chiaberra, 1552—1638). Он восторженно относился к Галилею. В поэтическом «Послании к Дж. Джери» Кьябрера упоминает о «восхитительных идеях» ученого, первооткрывателя «новых небес». Среди поэтических тропов Кьябрера отдает предпочтение не метафоре (которую иногда считают своего рода ключом к поэзии барокко), а простому сравнению, т. е. намеренно уходит от напряженной работы «быстрого ума». В этом его отличие от Марино. В то же время и сами избираемые им жанры, и метрика стихов Кьябреры роднят его с Марино. Да и повышенный интерес Кьябреры к современной ему живописи, запечатленный в нескольких стихотворениях, также созвучен эстетике Марино. Кьябрера вошел в историю литературы именно как лирический поэт. Между тем для него самого дело обстояло совершенно иначе. В своих письмах он неоднократно извиняется за чересчур широкое обращение к мадригалам, канцонам и канцонеттам. Высокая эпическая поэзия обладала в его глазах гораздо большей ценностью. Попытки Кьябреры создать эпос («Война готов», «Флоренция», «Амадеида») многочисленны, но тяжеловесны и не слишком результативны. Де Санктис замечал об эпических поэмах Сейченто, что «их темы <...> были выдумкой авторов, а не темами своего времени»[1]. Главное, в поэмах Кьябреры прослеживается упорное, а то и педантичное стремление быть как можно более классицистическим; например, поэт доводит до абсолюта принцип единства действия и делает поэму «Флоренция» моногеройной.

Особенностью литературного развития Италии следует считать многообразие академий. Их нельзя считать изобретением собственно XVII столетия — Платоновская академия во Флоренции возникла в XV в., а ригористическая Академия делла Круска, поставившая себе целью заботу о чистоте итальянского языка, — в 1583 г. Но именно в период Сейченто на Апеннинах открывалось особенно много литературных академий, причем некоторые из них оказались весьма эфемерными.

[1] *Де Санктис Ф.* Указ.соч. С.252.

Для посттридентской Италии, отмеченной значительной активизацией цензуры, существенным стал опыт **Академии дельи Инконьити** (Accademia degli Incogniti, буквально — «Академия Неизвестных»), учрежденной в 1630 г. в Венеции. То был фактически кружок вольнодумцев, либертинов тела и духа, возглавляемых плодовитым писателем Дж. Ф. Лоредано. В своих небезынтересных с точки зрения литературной формы романах и памфлетах члены Академии подвергали язвительной, уничтожающей критике католический Рим за разврат, коррупцию и лицемерие. Тридцать лет спустя Академия была распущена именно из-за ее чрезмерного политического радикализма. Не было такого члена Академии, у которого хотя бы одна книга не попала в Индекс, а самый радикально настроенный из академиков, **Ферранте Паллавичино** (Ferrante Pallavicino), поплатился жизнью за свои богохульные сочинения: в 1640 г. он был четвертован. Тем самым второразрядный литератор оказался в одном ряду с таким выдающимся мыслителем и мучеником за веру, как Джордано Бруно.

Но еще до возникновения Академии Инконьити важным компонентом политической литературы Сейченто стали «Парнасские известия» **Траяно Боккалини** (Traiano Boccalini, 1556—1613), которого иногда именуют «итальянским Лукианом». Этот сборник коротких историй, рассуждений, максим во многом формально связан с ренессансной новеллистической традицией, однако, несомненно, принадлежит Новому времени; он вызвал к жизни немало подражаний. Социально-политическое, подчас репортажное измерение становится здесь основополагающим для изучения мира. Даже по названию книги ясно, что Боккалини словно бы предвосхищает жанры, свойственные прессе, а ее становление в Италии относится к середине XVII в.; первый еженедельник под названием «Il Sincero» (буквально: «искренний») начинает выходить в 1646 г. Реальные лица — поэты, философы, правители — свободно соединяются в «Парнасских известиях» с аллегорическими и мифологическими персонажами. Тема академий здесь также присутствует: в одном из «известий» на Парнас отправляются от каждой специальные посланники, чтобы найти действенное средство от царящего в них упадка. Но даже Аполлон не в состоянии решить эту проблему. Среди затрагиваемых Боккалини тем, естественно, на первом плане оказывается коррупция церкви; что же касается вольнодумной Светлейшей, то ее он именует «истинным прибежищем совершенной свободы». При этом автор отказывается экстраполировать опыт Венецианской республики на другие итальянские города. Не все могут быть свободны, для кого-то этот дар может оказаться не-

посильной ношей — эта мысль автора «Парнасских известий» не утратила своей актуальности. Книга насыщена остроумием и неистощимой выдумкой, ее автор еще тесно связан с ренессансной смеховой культурой, хотя и тяготеет к обличительной сатире. С той же культурой можно связать и обилие раблезианских мотивов (гастрономия и естественные выделения организма). Наиболее едкий эпизод книги — история с приемом на Парнас знаменитых, красивых и талантливых поэтесс; при этом выясняется, что истинная «поэтика» женщин — тряпки, а на Парнасе они вместе с поэтами занимаются блудом (в книге ощутим вообще свойственный бурлескной традиции антифеминистический налет). Особый интерес представляет третья, посмертно опубликованная часть книги, получившая название «Пробный камень политики». В ней Боккалини гневно разоблачает притязания Испании на мировое господство. Как и другие прогрессивные мыслители Сейченто, Боккалини призывал сограждан к противостоянию испанской тирании. Он считал вполне возможным избавить страну от ига при условии единения всех итальянских земель.

Итальянская проза XVII в. испытала как испанское (Сервантес), так и французское (особенно со стороны Оноре д'Юрфе) влияние. Весьма значительным было влияние на итальянскую прозу античной повествовательной традиции, а также «Адониса» Марино. Мода на роман оказалась в Италии недолговечной — практически она охватывает собой период с 1634 по 1662 г., — зато она породила огромное количество образцов жанра. «Ныне число романистов приближается к бесконечности», — утверждает Пьетро Микьели в одной из «Ста любовных новелл» (1651). Не создав шедевров, не выдвинув единого признанного лидера, итальянская проза XVII в. тем не менее по своему разнообразию не уступает современной ей французской. Исследователями нередко выделяются те или иные разновидности романа Сейченто — «бытовая», «фантастическая», «историко-политическая», «буржуазная», «морально-религиозная» Но все они во многих своих структурных и стилистических особенностях явно тяготели к безусловно парадигматической для романа барокко «галантно-героической» его разновидности. (Следует отметить, что в Италии не было создано чего-либо сопоставимого с французским классицистическим романом.) По обе стороны Альп барочный роман характеризовался достаточно высокой степенью клишированности сюжетов, персонажей и отдельных ситуаций и топосов. Между тем просвещенными читателями XVII в. роман воспринимался именно как образец жанровой раскрепощенности.

К наиболее популярным в Италии той поры романам относятся сочинения **Джованни Амброджо Марини** (Giovanni Ambroggio Marini, конец XVI в. — ок. 1667). «Каллоандро» Марини считается непревзойденным образцом барочного романа, с максимальной отчетливостью возобновляющего гелиодоровскую традицию. Впервые опубликованный в 1640 г., «Каллоандро» многократно расширялся и дорабатывался, причем изменялись и названия отдельных вариантов книги; окончательный текст вышел в Риме в 1653 г. под названием «Верный Каллоандро». Роман немедленно снискал бурный успех и вплоть до середины XIX в. постоянно переиздавался; среди многочисленных переводов «Каллоандро» на европейские языки выделим французский, выполненный Ж. Скюдери (1688).

В предисловии к «Каллоандро» Марини провозглашает свое намерение обойтись без откровенных выдумок, характерных для новеллистической или же театральной традиции, и решительно отказывается от чудес и вставных эпизодов, не имеющих отношения к фабуле (справедливости ради следует отметить, что автор «Каллоандро» все-таки вводит в текст «романические» чудеса — волшебные зелья и великаны в романе присутствуют, хотя и в гомеопатических дозах). По-видимому, идея Марини заключалась в том, чтобы превратить роман в нечто совершенно отличное от других нарративных жанров, включая и боккаччиевскую новеллу, и роман греческого и амадисовского типа. На поверку же приметы этих модификаций жанра, равно как и рыцарской поэмы, в «Каллоандро», несомненно, присутствуют.

«Каллоандро» представляет собой некий аналог современного «эвазивного», развлекательного чтения, предоставляя читателю возможность укрыться в мире мечты. Никакой исторической и социальной достоверности в романе не наблюдается, мораль же выглядит весьма прямолинейной; герои четко разделены на «добрых» и «злых». Имя главного героя романа, рыцаря Каллоандро, у многих критиков стало нарицательным для обозначения дурного вкуса. Место действия — Турция, Египет, Греция, Ближний Восток; среди персонажей мелькает и мудрый русский царь (имя его не названо). Увлекательная для читателя Сейченто интрига строится на постоянной игре зеркал, когда одна сюжетная ситуация рифмуется с другой, а также на взаимозаменяемости двух персонажей, Каллоандро (он же — Рыцарь Купидона, Зелим, Радиоте) и Леонильды (она же — Рыцарь Луны). Оба родились в один и тот же день, при сходных устрашающих небесных знамениях. Он — сын царя Константинопольского Полиарте, она — дочь Тигринды, царицы Трапезундской; родители их, некогда влюбленные друг в друга, враждуют между собой. Из любви к приключениям Каллоандро покидает родительский дом и отправляется

со своим верным оруженосцем Дурилло (слегка напоминающим Санчо Пансу) в путь. Тут-то он и встречает прекрасную амазонку Леонильду. Каллоандро скрывает свое имя из-за вражды семей и именуется Рыцарем Купидона. Каллоандро и Леонильда не только влюбляются друг в друга; они еще и поразительным образом похожи друг на друга, что рождает множество недоразумений (над происходящим витает неуловимая тень инцеста). Грандиозное сочинение Марини подчас напоминает театральную феерию, и уже одно это обстоятельство роднит его с «Адонисом» Марино. Сон, магия, театр, игра зеркал, смена идентичности — в романе использованы все проявления иллюзионизма.

Примечательно, что характер описаний, да и весь взвинченный слог прозы Марини перекликаются с поэтическим стилем Марино. Наряду с этим повествование перенасыщено речами и внутренними монологами героев, не всегда правдоподобными. Как и у других писателей эпохи, у Марини любой аффект требует выхода в слове. Особая динамика чувств свойственна женским персонажам; герои-мужчины более статичны в своих переживаниях. Разумеется, психологизма на манер госпожи де Лафайет в романе не наблюдается, перед нами не более чем коллекция любовных случаев, которые всегда могут повернуться неизвестной гранью — ведь Судьба управляет всем происходящим в романе.

Финальным актом Сейченто стало создание **академии Аркадия** (Рим, 1690). Ее учредителями были поэты, художники и филологи, сгруппировавшиеся вокруг укрывшейся в Италии и принявшей католицизм королевы шведской Кристины. В числе основателей были выдающийся теоретик и поэт Дж. В. Гравина (Gian Vicenzo Gravina, 1664—1718), Дж. Крешимбени (Giovanni Crescimbeni, 1663—1728), Дж. Б. Дзаппи (Giambattista Zappi, 1678—1719) и др. Вскоре возникла сеть «филиалов» в разных регионах Италии. Само название академии было позаимствовано у известного ренессансного поэта Я. Саннадзаро, в своей «Аркадии» реанимировавшего традицию античной буколики. Своей эмблемой аркадийцы избрали флейту Пана, один из излюбленных инструментов у пасторальных поэтов — он даже дал название одному из поэтических сборников Марино. В качестве своего небесного покровителя аркадийцы рассматривали младенца Христа — ведь именно ему приходили поклоняться библейские пастухи. Академики носили условные антикизированные имена. Некоторый комизм и названия академии и всей соответствующей атрибутики хорошо ощущали отдельные современники. И тем не менее, в отличие от множества других академий Сейченто, Аркадия смогла стать центральным феноменом литературной жизни Италии конца XVII — начала XVIII в.

Притязания аркадийцев были связаны со вполне определенной социокультурной ситуацией: с одной стороны, очевидная исчерпанность маринизма, с другой — стремление Италии, уставшей от непрестанных войн, к мирной жизни. Эти два обстоятельства объясняют ориентацию на Феокрита и Вергилия, отказ от вычурности, поиск спонтанности и ясности. Социальный миф смыкался с поэтическим, причем классическая форма наполнялась христианским содержанием. Рационализм и эмпиризм Аркадии вполне вписывались в рамки своего времени, определенные Декартом и Галилеем. При этом для аркадийцев была важна сбалансированность природы и разума, фантазии и интеллекта, свободного поэтического вымысла и правдоподобия; их гедонизм был столь же тщательно взвешен и выверен, что и нравоучительный заряд их творений. Фактически именно подобная сбалансированность рассматривалась ими как основа «хорошего вкуса» — как раз в конце XVII в. эта категория выдвигается в центр споров об искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1964. Т.2.

Голенищев-Кутузов И.Н. Литература Испании и Италии эпохи барокко // *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. М., 1975. С. 213—340.

Croce B. Saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Bari, 1911.

Belloni A. Il Seicento. Milano, 1943.

Cecchi E., Sapegno N. Storia della letteratura italiana, vol. IV. Il Seicento. Milano, 1967.

Friedrich H. Epoche della lirica italiana. Vol. III. Il Seicento. Milano, 1976.

Шведская литература

XVII век для Швеции — время военно-политического усиления, когда эта скандинавская страна на небольшой срок получила статус великой державы. Для шведов это эпоха завоевательных войн; шведские правители боролись за гегемонию на Балтийском море, много раз воевали с Россией, неоднократно с Данией, Норвегией, а также успешно выступили в Тридцатилетней войне против армий Католической лиги Европы.

В духовном отношении XVII век развивал тенденции, сформированные в XVI в., когда, по словам Новалиса, «было взорвано великолепное единство Европы». Швеция простилась с эпохой католической культуры, и XVII век — это век победившей Реформации и воинствующей мысли реформаторов. «Исправлять, судить и приказывать» — так определил задачи нового поколения священнослужителей один из главных церковных авторитетов и идеологов шведского великодержавия — епископ и дворцовый проповедник Юханнес Рудбекиус. Для официальной идеологии этого периода были характерны жесткость позиций и борьба с инакомыслием, под которым подразумевалось прежде всего католичество. В церковных постановлениях в Эребру от 1617 г. принцип религиозной нетерпимости достиг своего апогея: «Католицизм в пределах Шведского королевства подлежит либо изгнанию, либо смертной казни». XVII век — время подробной разработки и фиксации евангелического учения. Кроме того, протестантизму требовалось расширить круг людей, ознакомившихся с новыми идеями. Большой труд в этом направлении предпринял архиепископ Лаурентий Паулинус Готус. С 1617 по 1630 г. он издал объемистое сочинение «Ethica christiana» в 7 томах. Этот гигантский катехизис на родном языке включал в себя закон, догматику, таинства, этику и учение о государстве и задумывался как протестантская энциклопедия для образованных людей. Но к народу церковь обращалась через проповедь, один из самых популярных жанров эпохи. В век победившей Реформации из шведской проповеди постепенно исчезли понятия милосердия, сострадания и любви; их заменили требования жесткости, дисциплины, безоговорочного повиновения (что требовалось в стране, которая, по словам скандинавского историка Йоргена Вейбулля, «превратилась в военное государство, где все постепенно подчинялось

нуждам армии и флота»). Общей чертой проповедников-реформаторов была ориентация на закон, а не на Евангелие. Стилистически они опирались на Ветхий Завет и вдохновение черпали оттуда.

Характеризуя эпоху в целом, следует отметить, что ориентация Швеции на культурные явления и модные веяния в странах континентальной Европы остается по-прежнему актуальной. Большое значение имело французское влияние, особенно после заключения франко-шведского договора в 1631 г. Традиционное немецкое влияние в эту эпоху дополнялось итальянским. Например, интерес к поэзии Силезской школы органично сочетался с интересом к итальянскому маринизму. Кроме того, следует отметить, что в Швеции некоторые культурные тенденции сдвинуты во времени. Так, в первую половину XVII в. наблюдаются крайне запоздавшие проявления позднего Возрождения, а формирование стиля барокко относится лишь ко второй половине XVII в., тогда как в Европе временные границы барокко — это приблизительно 1580—1660-е годы.

Начало XVII в. стало продуктивным для формирования шведской национальной драмы. Наиболее талантливым и плодовитым из шведских драматургов был **Юханнес Мессениус** (1579—1637), отразивший в своей нелегкой судьбе трагедию переломной эпохи в шведской истории и культуре. По происхождению он был сыном мельника; в 15 лет был записан в известную семинарию иезуитов (по некоторым данным был похищен иезуитами). Обучался в Браунсберге, где за восемь лет занятий получил отличное гуманистическое образование и одновременно с этим католическое мировоззрение. После нескольких лет скитаний он вернулся на родину и в 1609 г. был назначен профессором в Упсалу. Как преподаватель, он проявил себя весьма ревностно; вокруг своей кафедры Мессениус собрал многих студентов, в особенности из дворянских родов; одновременно он посвящал много времени занятиям историей. По ряду причин (в частности, из-за конфликта с влиятельным Рудбекиусом) Мессениус был вынужден покинуть университет. В 1613 г. он получил должность заведующего королевским архивом и издал несколько важных источниковедческих работ. Однако в Стокгольме ученого обвинили в заговорщических связях с католической Польшей, и он был приговорен вначале к смертной казни, но затем приговор несколько смягчили — Мессениус был осужден на пожизненное тюремное заточение в Кайанеборге, в Северной Финляндии. Там он прожил двадцать лет, причем временами терпел весьма жестокое обращение. Однако ему оставили возможность работать, он имел разрешение на книги и письменные принадлежности, и годы заключения стали годами неутомимой научной и литературной деятельности. В тюрьме были созданы его основные исторические сочине-

ния — «Scondia illustrata» (впервые изд. 1700—1705), а также Епископская хроника и Хроника святой Биргитты.

В области шведской драматургии Мессениус стал первооткрывателем, и у него вскоре появились последователи. Основным новшеством было то, что для своих драм он брал сюжеты из отечественной истории. У него было грандиозное намерение написать пятьдесят комедий и трагедий, отражающих историю Швеции, по образцу шекспировских. Он задумал охватить большой период отечественной истории — от введения христианства в Швеции до Реформации. Но автору удалось закончить лишь шесть таких драм: «Диса», «Белая лебедь», «Бланка и Мэрета», «Сигниль», «Кристманнус», и «Густавус» (о Густаве I). Первые четыре пьесы были написаны в упсальский период, а две последние — в тюрьме. Все «упсальские» пьесы ставились на сцене студентами Мессениуса и удовлетворяли требованиям школьных «ученых» пьес. С другой стороны, они также предназначались и для более широкой публики — дворянства и бюргерства и поэтому иногда разыгрывались на ярмарке в Упсале. Мессениус ставил своей задачей отразить историческую правду, поэтому он прилежно следовал тем источникам, на которые опирался: это были Саксон-Грамматик, братья Магнус, а также средневековые хроники, легенды и баллады. Одновременно он преследовал и педагогические цели, желал не только развлекать, но и улучшать человеческую природу. По своим убеждениям Мессениус был ярым приверженцем «гаутизма» («ётицизма»)[1].

---

[1] От шведск.«göt» («гаут»). Гауты (наравне со свионами) — древние германцы, населявшие Скандинавию. Стремление прославлять древность шведского государства и почетное его положение в прошлом было свойственно уже историографам предыдущего века. Так, сочинение шведского архиепископа Юханнеса Магнуса (1488—1544) «Historia de omnibus Gothorum Sueonumque regibus» доводит генеалогию шведских королей до всемирного потопа. Вдохновенные импровизации на исторические темы были особенно свойственны деятелям культуры эпохи шведского великодержавия. Так, в частности, правительственный антикварий Улоф Верелиус (17618—1682), знаток древних рукописей и переводчик саг, чьи труды современники называли «нитью Ариадны, ведущей сквозь лабиринт отечественной древности», в то же время утверждал, что «тот, кто дерзнет сомневаться, что готы, завоевавшие Рим, вышли из Швеции, должен быть наказываем судебным порядком, а тому, кто будет настолько наглым, что станет умалять древний возраст отечества, должно разбить голову руническими камнями». Идеи «гаутизма» обрели новую популярность в XIX в. у романтиков. В 1811 г. в Швеции был даже создан «Союз гаутов», объединивший не только литераторов, но и ученых, историков, филологов; представители этой школы шведского романтизма свой золотой век искали в прошлом Скандинавии. Печатным органом «гаутов» был журнал «Идуна»(1811—1824,1845). Наиболее активными деятелями Союза стали: выдающийся поэт и историк, профессор Упсальского университета Э.Г. Гейер, поэт и организатор Шведского института гимнастики П.Х. Линг, а также издатель, составитель Устава и секретарь союза Я. Адлерберт. В 1812 г. к «гаутам» примкнул известный шведский поэт Эсайас Тегнер, принесший славу шведскому романтизму.

Образы древних героев, по замыслу Мессениуса, должны были вселять мужество в сердца современников, учить студентов-дворян, будущую элиту общества, благородству и самопожертвованию во имя общего блага.

Современники оценивали творчество Мессениуса весьма высоко, о чем говорит множество переизданий его драм на протяжении всего XVII в. Традиции мессениевской драмы нашли свое продолжение в творчестве Андреаса Юханниса Прютца.

Еще в студенческие годы он хорошо ознакомился с основными требованиями, предъявляемыми к театру и сценической постановке пьес в то время, — сам он исполнял роли в пьесах Рудбекиуса и Мессениуса. Историю своей страны Прютц представил в пьесах «Улоф Шётконунг»(1620) и «Конунг Густав I» (1622). В первой пьесе темой стал поворот от язычества к христианству в Швеции, тогда как вторая пьеса в виде сценизированной хроники показывает историю освобождения страны.

Шведская литература XVII в. в наибольшей степени была богата лирическими дарованиями. Один из поэтов, обновивших популярный жанр XVII в. — песню — стал **Ларс Свенссон Виваллиус** (1605—1669). Поэзия Виваллиуса тесно связана с событиями его неординарной, бурной и небезопасной жизни, в которой он сам зачастую предстает как герой популярного в его время плутовского романа. Виваллиус был сыном фогта и родился в усадьбе Вивалля в Нэрке. Получил неплохое образование, но в возрасте двадцати лет, не доучившись, сбежал из Упсальского университета и отправился искать счастья на континенте — однако не в качестве прилежного студиозуса, а в качестве свободного искателя приключений. Четыре года он путешествовал из страны в страну, побывал в Англии, Германии, Голландии, Франции и Италии. Иногда добывал себе пропитание честным путем, но чаще мошенническими проделками. Обычно он выдавал себя за знатного шведского господина с именем Эрик Юлленшерна. Как и свойственно авантюристам, он был человеком остроумным и обаятельным и умел обзаводиться влиятельными друзьями. Однако все его мошенничества и обманы в конечном счете выявлялись и наказывались. Так, он просидел год в тюрьме в Нюрнберге, затем попался снова в Валленштайне и, наконец, за серьезную провинность был схвачен летом 1630 г. в Кристианстаде и переправлен в Стокгольм, где был подвергнут суду. Целой серией прошений, трактатов, рисунков и фантастических проектов Виваллиус пытается протянуть время и умягчить своих судей. Осенью 1634 г. он выслушивает приговор суда и переправляется в Кайанеборг. Там поэт провел 5 лет в ужасающих услови-

ях, заключенный в небольшой глухой нише в монастырской стене. В 1641 г. он был выпущен на свободу. Примечательно, что все поэтические творения Виваллиуса создавались им в тюрьме или в то время, когда ему грозило заключение. На свободе он как поэт «молчал».

Все творческое наследие Виваллиуса можно условно разделить на две группы — «песни» и «ученую поэзию». Утонченные стихотворения в академическом стиле поэт писал в основном на латыни, часто обращаясь в них к национально-патриотической теме (например, стихотворение «Фантастикон» и поэма «Крепостные стены шведского королевства»). «Песни» же Виваллиуса, созданные в Нюрнберге и Кристианстаде на датском, немецком и шведском языках, основывались на распространенных песенных жанрах начала XVII в. В своих песнях Виваллиус то оплакивает, то восхваляет свою судьбу. Его стихи отмечены знаком близкой смерти, неизбежного конца, позорной казни. Одна из традиционных тем в эпоху позднего Средневековья окрашивается здесь у Виваллиуса в сугубо личные тона. И все же наиболее близки Виваллиусу мотивы, связанные с образами дикой природы и свободы. Обе эти темы являлись чем-то совокупным и целостным в сознании поэта. В мир природы, не связанный никакими законами и условностями, поэт стремился из своей неволи, и этот мир он воспел в своих стихах. Перед перемещением в Кайанеборг он написал не только свое знаменитое стихотворение «Ликуйте же все недруги мои...», но также и трогательную песню о беззащитном жаворонке, которого буря заставила умолкнуть: «Песнь жаворонка звучит недолго...» В стихотворении-гимне в честь свободы — «Ах, Либертас, благороднейшая из вещей...» — вновь содержится противопоставление жизни в темнице вольному существованию в природе. Возникают образы двух оленей — ручного, с позолоченными рогами, разгуливающего в прекрасном, но слишком цивилизованном парке, и дикого, гордо попирающего колючие травы в горах, вдали от загонов и решеток. Предположительно в 1641 г., когда поэта выпустили из Кайанеборга, он создал свой шедевр, который стал классикой шведской литературы, — стихотворение «Жалобная песнь по поводу сухой и холодной весны». Здесь поэту удалось дистанцироваться от своей судьбы, какой бы сложной она ни была. «Жалобная песнь» становится гимном весне, цветению, плодородию, короткому и столь желанному северному теплу. От отдельных пейзажных и бытовых жанровых сцен Виваллиус переходит к некоему обобщению. Его песнь становится молитвой-псалмом о процветании его родного края — Швеции.

Одним из распространенных жанров в XVII в. была и дидактическая поэзия. Культ университета, культ образования закономерно связывался с культом педагогики. Считалось необходимым учить добродетелям, а также хорошим манерам и насаждать эти знания среди учеников. Известным педагогом был Петрус Рудбекиус (старший брат епископа Юханнеса Рудбекиуса). В его сочинениях присутствует весь круг идей, характерный для духовного климата Швеции эпохи великодержавия, — это, по словам шведских литературоведов, «теплое чувство родины, гуманистический языческий культ славы и лютеровское требование беспрекословного послушания». Поэтическая форма была для него привлекательной оболочкой для назидательного чтения. В двух небольших томах сочинений, где перемежались стихи и проза — «Insignis pueritia» и «Insignis adolescentia» (обе книги датированы 1624 г.) Рудбекиус хотел дать свод этических правил для знатной молодежи. Шведская дидактическая поэзия охватывала также поведенческую сферу человеческой жизни. Так, поэт Мартин Ашанеус написал в середине 10-х годов XVII в. две подобных книги. «Бурдетафла» — это свод куртуазных правил поведения за столом, а «Небольшое руководство по домоводству» указывает, как рачительный хозяин должен вести свои дела в сельской местности. Естественные науки также находили свое отражение в поэзии. Известный шведский врач Андреас Спарман составил «Зерцало здоровой жизни» (1642). Его сочинение включало разного рода рекомендации и размышления по поводу еды, питья, сна, любовных переживаний и различных душевных состояний. К дидактической поэзии относят также духовные песни Юханнеса Буреуса (1568—1652). Это был широко образованный человек с исследовательским складом ума, проявлявший в том числе интерес и к изучению памятников древнескандинавской культуры. Именно он обнаружил и издал средневековый трактат «О правлении королей и вождей».

Доминирующим течением в области шведской мысли в XVII в. был гуманизм, указующий на античный идеал. Оплотом гуманистических воззрений, естественно, стал университет, где студентов ориентировали на одну конечную цель всех устремлений, а именно «Templum Honoris» — «Храм Славы». В университетах изучались греческие и римские авторы; студентов учили писать, мыслить и свободно говорить на языке древних римлян. XVII век — это период расцвета новой латинской литературы в Швеции. Следует также отметить, что университеты стали неким питомником для насаждения в учащихся особого мировидения; большая часть студентов, воспитанная на античных образцах (в том числе и будущие священ-

нослужители), выходила в жизнь как «ромаре» («римляне»). Это вживание в образ древнего античного мира принимало порой самые фантастические и причудливые формы. Так, университетский преподаватель Якоб Рудбекиус предложил (ок. 1630 г.), чтобы в Швеции был основан «latinstad» — некое селение, изолированное от внешнего мира, где бы все обитатели разговаривали на латыни, причем действительно все, без исключения, — торговцы, ремесленники, крестьяне, чиновники, женщины и дети.

Шведский гуманизм подпитывался идеями извне. Читались сочинения итальянских, французских и немецких гуманистов. Но на первом месте по популярности стояли выдающиеся голландские ученые — Юст Липсиус, Герхард Юхан Воссиус и Даниэль Хейнсиус. Их издания классических текстов, а также руководства в области античной морали и философии, поэтики и риторики считались нормообразующими в Швеции. Гуманистические философские и эстетические идеалы выявлялись в двух академических сферах — риторике и поэтике. Профессор красноречия в Упсальском университете должен был преподавать риторику по образцу речей Аристотеля, Цицерона и Квинтиллиана, а также указывать на достоинства текстов различных греческих и латинских авторов, а далее студенты должны были уже самостоятельно составлять разного рода «орации». Кроме того, в Упсале в 1622 г. была учреждена особая кафедра — по обучению «красноречию и государственному праву», что также было знамением времени, ибо шведы в XVII в. вслед за древними были убеждены, что риторика является залогом государственного преуспеяния. Таким образом, под знаком риторики в шведском обществе происходило все; даже теологические предметы должны были преподноситься в виде «ораций», что приводило в конечном счете к весьма своеобразным результатам.

Согласно взглядам того времени, поэзия была одной из форм риторики. Латинской поэзией в университете занимался профессор по поэтике. Его задачей было обучить студента самостоятельно писать стихи на латыни. Правила и указания заимствовались из Аристотеля, а также из ренессансных поэтик. При этом к преподавателю поэтики предъявлялись весьма жесткие требования — он сам должен был быть поэтом и хорошо писать стихи на латыни. Первую шведскую поэтику (на латыни) составил упсальский профессор Ларс Форнелиус («Poetica tripartia», 1643). Хотя он в основном опирался на идеи Скалигера и других итальянских авторов, тем не менее смог талантливо, в увлекательной манере изложить эстетические доктрины, которые на том этапе царили в Европе. Каждое поэтическое творение, по мнению Форнелиуса, имеет образовательную цель, поэзия дает в

прекрасных картинах знания в области как морали, так и естественных наук. Астрономия, политика и естествознание как нельзя лучше подходят для поэтических сочинений. Творения же типа «Илиады» или «Одиссеи» иллюстрируют пороки и добродетели. Велика и роль поэта у Форнелиуса: «Скальд подобен божеству; ему дано рассуждать о тайнах природы и деяниях людей. Конечно, он повествует о тех же предметах, что и историк, но делает это иначе: он стремится к обобщению и указывает на типическое; с помощью своего искусства он очаровывает своих слушателей и прививает нечто божественное в их души». Форнелиус сам был значительным поэтом и своими друзьями превозносился как «подобный римлянам», что по тем временам являлось высочайшей похвалой. Он сочинил драму на сюжет одиннадцатой песни «Энеиды», несколько патриотических стихотворений, а также теплую хвалебную песнь в честь Упсалы и ее университета. Также он написал гекзаметром поэму, посвященную уникальным астрономическим часам Упсальской церкви: «Horologium astronomicum Upsaliense» (1630).

Латинское стихотворчество эпохи шведского великодержавия было безбрежным. Практически каждый человек, получивший образование, пробовал силы на этом поприще. Использовались различные жанры — оды, эпиграммы, буколические стихи. И естественно, составлялись хвалебные песни властителям. Так, победы Густава Адольфа и его смерть на поле боя прославлялись на все лады, причем не только шведскими, но и немецкими поэтами-протестантами. Скальд должен был, согласно взглядам того времени, воспевать героя; «герой» же часто заботился о том, чтобы увековечить свое имя. К этому относились настолько серьезно, что сам Густав Адольф в 1625 г. пригласил голландского ученого Юханнеса Нарссиуса на должность шведского государственного историографа, с тем чтобы он в латинских стихах воспел его подвиги. Гекзаметром Нарссиус написал хронику в 4 книгах: о завоевании Риги, о столкновении с Польшей и о Тридцатилетней войне.

Гуманистические представления органично сочетались у шведов в XVII в. с идеалами «гаутизма». Героический дух, жажда подвигов и земной славы, культ силы — все это обреталось не только в античности, но и в историческом прошлом самой Швеции. Дух эпохи с особой силой был выражен в одном известном историческом документе — напутственной речи короля Густава Адольфа[1] к пред-

[1] Густав Адольф был прославлен немецкими поэтами-протестантами как один из главных полководцев протестантского союза в Тридцатилетней войне против Католической лиги. Так, шведского короля воспел в своем сонете Георг Рудольф Векерлин (1584—1653) и в «Благодарственной песни» Пауль Флеминг (1609—1640).

ставителям всех сословий Швеции перед высадкой войск в Германии в 1630 г. Густав Адольф, будучи блестящим полководцем и администратором, являлся также и не менее одаренным оратором. В королевской речи, в частности, звучит мысль о том, что благородные шведские воины на европейских полях сражений должны возродить былую славу своих предков, «ибо гауты в древности подчиняли себе народы и королевства, и этим завоевали себе бессмертное имя». Эпоха великодержавия казалась самим шведам овеществленной гаутической мечтой, вернувшимся золотым веком. Вполне сознательно политическое и военное усиление Швеции проходило под знаком гаутических представлений. Во многом фантастическая хроника братьев Магнус (XVI в.) канонизировалась как национальная история, ее идеи распространялись и популяризировались. В XVII в. изменился и обогатился круг идей гаутизма. Если Юханнес Магнус в первую очередь воспел военные подвиги гаутов, то Юханнес Буреус, а вслед за ним и Шернъельм, заявляли, что Швеция была также колыбелью европейской культуры, а именно той самой, славившейся в античные времена страной гипербореев, и стало быть, именно из Швеции науки и искусства распространились по всему миру. Шернъельм к тому же доказывал, что древнешведский язык является «праязыком» человечества. Своего кульминационного пункта эта сказочная историография достигла в сочинениях Улофа Рудбека (1630—1702). Рудбек был весьма одаренным, энциклопедически образованным человеком и преподавал в Упсальском университете целый ряд дисциплин — медицину, анатомию, ботанику, физику, математику и даже музыку; по его почину в университете был построен анатомический зал, а также разбит ботанический сад. Однако у своих современников этот автор прославился в первую очередь своим четырехтомным сочинением под названием «Atlantica» (1679—1702). Этот псевдоисторический труд написан весьма талантливо и убедительно. Опираясь на картографию и хитроумно интерпретируя географические названия, Рудбек утверждал, что под Атлантидой Платона следует разуметь Швецию, что здесь был расположен рай и что после всемирного потопа сын Иафета Магог основал здесь древнее готское государство. Выходцами из этой страны были потом заселены прочие страны мира. Занимательное сочинение упсальского профессора вызвало большой интерес не только в Швеции, но и в Европе.

Как известно, европейская культура XVI—XVII вв. была поставлена перед задачей создания литературы на родном языке по образцу античной. Дю Белле, например, в своем манифесте «Защита и прославление французского языка» (1549) с гордостью про-

зревает те времена, когда новые Гомеры, Демосфены, Вергилии и Цицероны прославят французский язык. Для шведов наиболее близок был в этом плане круг идей немецких литераторов, особенно Мартина Опица. В 1651 г. Андреас Арвиди издал первую шведскую поэтику на родном языке под названием «Руководство к шведской поэзии», где автор рассуждает о том, как следует сочинять шведскую поэму, при этом восхваляются богатства родной речи. Из шведов Буреус одним из первых углубился в рунические тексты и из них вычитывал «дивные тайны» , а для Шернъельма этот «древний гаутский диалект» стал образцом великолепия. «Наш язык, — утверждал он, — древний, чистый, богатый, красивый, приятный на слух, славный». Как и в Германии, в шведских теоретических трактатах зазвучало теперь требование об очищении национального языка от иностранных влияний. Шернъельм же еще особо настаивал на обращении к «праязыку», чтобы черпать оттуда лексические сокровища. Он даже издал для этой цели словарь «Древняя Свея и кладовая языка гаутов». Славной Свее не подобает, по его словам, «украшаться чужеземной мишурой, воспевать ее следует чарующими словами из забытого языка предков». Новые веяния постепенно проникали и в область метрики. В XVII в. в шведскую литературу входят александрийский стих и сонет.

Одним из крупнейших реформаторов шведского поэтического языка стал **Георг Шернъельм** (1598—1672). Он обучался в Германии и Голландии, предполагают, что он также посетил Францию и Италию. Шернъельм увлеченно изучал греческих и латинских авторов, из современных ученых ему больше всего импонировал нидерландский гуманист Юст Липсий. Преподавательская деятельность в его карьере чередовалась с административной службой; в 1631 г. он получает дворянский титул. Круг интересов Шернъельма как ученого весьма широк — он увлекается математикой, механикой, сравнительным языкознанием и натурфилософией. Разносторонние таланты поэта привлекали к нему внимание, и он вращался в самых высших кругах общества. С 1660 г. он постоянно живет в Стокгольме. Последние годы своей жизни Шернъельм посвятил научным изысканиям. Он хотел систематизировать свои бесчисленные разрозненные заметки и черновики. Сам Шернъельм осознавал себя прежде всего мыслителем и ученым, его стремлением было представить человечеству «новую философию». Простая академическая ученость весьма скоро стала малоинтересной для поэта, он желал большего — проникать в суть вещей, искать первоосновы. Знакомство с мистиком Буреусом в 1620-е годы во многом опреде-

лило направление его поисков. Он всерьез увлекся языкознанием, ему нравилось обнаруживать сродство слов и их символическую природу. С помощью дерзких этимологий Шернъельм подтверждал свои гаутические идеи. Всю жизнь он стремился в одной грандиозной работе подвести итог своего научного и философского труда. Словарь «Древняя Свея» был лишь фрагментом, этапом на длинном пути. Трактат «Шведская руна», над которым Шернъельм увлеченно работал с 1650 г., должен был завершить его грандиозный филологический труд. Лингвистические штудии Шернъельма во многом соприкасались с его мировоззрением. С 1640 г. он всерьез стал заниматься натурфилософией, здесь он являлся последователем платоновской мистической традиции. Аристотелевскую «школьную» философию он презирал. С его точки зрения, вселенную нужно было изучать в ее связях с божественным. Среди источников и отправных точек для последующих размышлений Шернъельма отмечают также Плотина и Парацельса.

По сравнению с его научной и преподавательской деятельностью, литературная деятельность Шернъельма была непродолжительной — всего около десяти лет. Как и многие его современники в Швеции и Германии, он начинал свой путь в литературе с латинской поэзии. Известны его отдельные стихи-посвящения, а также поэма «Астропоэтический дискурс» (1660), написанная макароническим гекзаметром и представляющая собой смешение латинского и шведского языков. Это бурлескная поэма, исполненная юмора; тема ее — датская война Карла Густава. События этого периода представлены в вольных сценах, где одновременно действующими лицами являются боги, шведы, русские и поляки. Первые стихи на шведском языке были написаны Шернъе́льмом в начале сороковых годов, когда он стремился приблизиться ко двору. Тогда же началась, видимо, работа над его «Геркулесом», и в 1648 г. был завершен первый, краткий вариант поэмы. В 1658 году «Геркулес» был опубликован в доработанном виде, и с тех пор этот текст считается основным. Согласно латинским поэтикам, «Геркулес» является «героическим стихом». Он написан гекзаметром; герой здесь — знатный человек высокого происхождения, а именно молодой шведский дворянин Геркулес. Сама фабула заимствована у Ксенофонта. Повествование о молодом герое, стоящем перед выбором между богиней Порока и богиней Добродетели, было весьма популярно у гуманистов.

В поэме Шернъельма происходит поединок двух сил за будущее героя, сам же он выглядит скорее как наблюдатель. Госпожа Соблазн предлагает Геркулесу все возможные радости чувственной

жизни и беззаботное существование. Чисто зрительно ее дорога ведет через идиллический античный ландшафт. Госпожа Добродетель, напротив, указывает на узкий путь — на трудности и борьбу; ее путь проходит по каменистой тропе. Дидактическая поэма была обращена к молодой шведской аристократии эпохи королевы Кристины. Здесь много говорится об исполнении своего долга, о важности приобретения «доблести»; «virtus», в свою очередь, обеспечивает человеку бессмертное имя в истории и вводит в храм Славы — Templum Honoris. Госпожа Добродетель в своей пространной речи утверждает в духе эпохи, что слава — это единственная цель всех устремлений человека.

«Геркулес» насыщен эмблематикой XVII в.: здесь масса ученых аллюзий и символов, в том числе из различных сборников «Emblemata», в частности из сборника голландского поэта Якоба Каца. Кроме того, в поэме узнаваемы бытовые реалии шведского общества этого периода. Вводная часть поэмы, представляющая свиту Госпожи Соблазн, выглядит как праздничное шествие из придворных костюмированных балетов королевы Кристины. В подтексте поэмы присутствует также гаутическая философия. Известно, что побудительной причиной обращения Шернъельма к поэзии был его лингвистический патриотизм, он желал указать на возможности шведского языка на поэтическом поприще. В поэме активно используется древнешведская лексика, а из народной поэзии, а также новолатинской эстетики он заимствует технические приемы — аллитерацию, ассонансы и внутреннюю рифму. Идеал гаутизма проявляется и в самом облике Госпожи Добродетели. С одной стороны, она имеет черты римской богини, с другой — Древней Свеи из его словаря. В поэме присутствует еще одна линия, идущая от традиций народного юмора, школьных драм и пародийной студенческой литературы, — это сцены, изображающие пьяные оргии, возглавляемые братцем Русом.

В 1688 г. Шернъельм позволил издать собрание своих поэтических текстов под значимым названием «Шведские музы впервые учатся петь по-шведски». Этот небольшой по объему сборник включал также эпиграммы и стихотворения, написанные по заказу. Мотивы для своих небольших стихотворений Шерньельм часто черпал из гуманистической эмблематики. В изящном сонете о «гусенице тутового шелкопряда» поэт дал символическое выражение своей твердой веры в то, что вечное проистекает из тяжкого и кропотливого труда на земле.

Любопытно, что свой «шведский» период Шернъельм открыл стихотворением, написанным ко дню рождения королевы Кристины (1643). Следует отметить, что как модный литератор он участвовал в затеях двора и поставлял тексты для дворцовых празднеств и балетов. Его наиболее талантливым либретто считается «Плененный Купидон» (1649). Кроме того, он создавал параллельные шведские тексты к французским оригиналам — если программы празднеств сочинялись гостившим при дворе королевы Кристины французским философом Декартом. Роль Шенъельма в истории шведской культуры всегда оценивалась весьма высоко: он считается родоначальником шведской поэзии Нового времени.

К середине XVII в. существенно увеличивается роль дворцовой культуры в общественной жизни Швеции. Шведские правители и ранее старались уделять внимание наукам и искусствам. Так, Эрик XIV, например, стремился облагородить дворцовый быт, привить хороший вкус и изящные манеры, а также любовь к литературе и музыке. Однако впервые лишь (годы правления королевы Кристины 1644—1654) дворец стал действительно культурным центром страны, средоточием интеллектуальной жизни. Новое положение Швеции как великой державы требовало соответствия и в культурной сфере. В экономическом плане правителю можно было теперь позволить себе тратить большие средства на содержание двора. Стремление шведов к роскоши отметил и откомментировал французский посол Шаню: «Блеск двора в Швеции говорит гораздо больше об успехах государства, нежели что-либо иное». Стало модным и полезным для карьеры стремиться ко двору, где собирались талантливые и образованные люди. Притягательной личностью являлась и сама юная королева. Кристина получила прекрасное образование, свободно говорила на нескольких живых языках, но главным ее увлечением была латинская словесность. Королева преклонялась перед римскими историками, философами, ораторами, поэтому вполне понятным было ее желание превратить Стокгольм в центр европейской гуманистической мысли. В Стокгольмском дворце она, потратив огромные средства, создала уникальную библиотеку, где можно было встретить редкие рукописи на греческом, латинском и восточных языках. Также королева решила собрать вокруг себя иностранных ученых, знатоков античности; в шведской столице гостили известные голландские, французские и немецкие ученые, среди которых были Исаак Воссиус, Николаус Хейнсиус, Салмасиус, Гроций. Осенью 1649 г. в Стокгольм прибыл Декарт. Он предложил свой план создания Ученой королевской академии, который вскоре и стал осуществляться. В Стокгольм свозились античные статуи, картины, медали и многие другие предметы

искусства — добытые как военные трофеи или приобретенные честным путем.

Королева любила и светские развлечения. Сохранившиеся письма молодого шведского дворянина Юхана Экеблада передают атмосферу королевского двора тех лет. Это был бесконечный вихрь пиров, фейерверков, охот, французских балов, дуэлей, шествий и балетов. Кристина пожелала создать и свой собственный придворный театр. Аллегорические «рыцарские драмы» предварялись грандиозными процессиями, идущими через весь город. В самом замке на сцене ставились балеты — это было самое любимое детище королевы и самое дорогостоящее. Аллегорические дворцовые балеты должны были быть исполнены роскоши, выдумки, зримых, овеществленных аллюзий. Музыка, танцы и текст — все объединялось в единое целое. Требование избытка во всем сочеталось при этом с требованием включения элемента академической учености. В историю шведской литературы балеты вошли своими текстами, представлявшими собой особые программные листы, которые зачитывались по ходу представления. Как правило, они составлялись сразу на нескольких языках — французском, немецком и шведском.

В 1654 г. королева неожиданно отреклась от престола, приняла католичество и поселилась в Риме. В конце жизни она сама выступила как писательница и обобщила свой жизненный опыт и свои знания о человеческой природе в двух книгах, написанных на французском языке в 1680-е годы. «Книга досуга» и «Книга размышлений» представляют собой сборники афоризмов и сентенций, причем образцом здесь послужили ценимые Кристиной максимы Ларошфуко.

Влияние французской культуры усиливается в Швеции с 20-х годов XVII в. Во времена правления королевы Кристины французский идеал уже полностью воцарился в шведском обществе. В 1650-е годы первым выдающимся представителем барочно-прециозной поэзии стал в Швеции литератор, выступивший по псевдонимом Скугешер Бергбу. Буколическая символика угадывается уже в самом псевдониме, который намекает на любовь автора к лесу и горам. В 1658 г. Бергбу издает свою первую поэму под названием «Жалоба шведского языка». Два других значимых творения этого автора — «Сорок небольших песен» и «Венерид» — публикуются намного позже — в 1680 г.

«Жалоба шведского языка» — это программное сочинение в духе шведского гаутизма; с другой стороны, здесь отражается общее для европейских писателей и поэтов стремление создать значимую литературу на родном языке. Бергбу обозначает круг тем, способных вдохновить шведских поэтов, — это «доблесть шведского

короля», военные победы, богатства шведской природы, красота ландшафта, изящество и добродетели женщин. «Сорок небольших песен» представляют собой попытку найти практическое применение заданным литературным установкам. Пастораль и галантный стиль являются доминантой этого сборника, достаточно искусственно сконструированного. Цикл сонетов под общим названием «Венерид» — это наиболее талантливое в художественном отношении творение Бергбу. Кроме того, «Венерид» по праву считается одним из лучших образцов шведской любовной лирики. Предшественниками для себя автор избрал, как он сам отмечает в кратком предисловии, Ронсара и Петрарку и заявляет о своем намерении представить в Швеции изящное искусство любовного сонета. Подобно Петрарке, он воспевает единственную женщину, единственную возлюбленную — прекрасную Венерид. Любовная игра здесь ведется по всем правилам придворного этикета и возрожденного куртуазного идеала. Кроме того, «Венерид» — это история одного сердца, история всех тончайших движений души поэта. Данный поэтический цикл включает в себя также (18-й сонет) одно из наиболее красивых в шведской литературе стихотворений, посвященных Швеции и Стокгольму. «Лилла Хольма» предстает здесь как нечто удивительное и уникальное, столь же родное и милое сердцу поэта, как и его прекраснейшая возлюбленная Венерид.

Таким образом, шведский язык завоевывает позиции в XVII в., писать на родном языке становится модным, кроме того, сочинение стихов являлось теперь делом почетным и небесполезным для карьеры. После Шернъельма место придворного поэта занял Эрик Линдшёльд (1634—1690). Сын купца, он со временем получил титул графа и достиг положения королевского советника. Линдшёльд сочинил текст к балету «Великий Гений» (1669), а также множество стихов-посвящений к королевским памятным датам и любовных стихотворений. Позднее, испытав превратности судьбы и осознав непрочность милостей двора, поэт создал несколько прекрасных псалмов, которые вошли в итоговую шведскую «Книгу псалмов» XVII в. (1695).

В 1660 г. в Упсале возникает первое литературное объединение. Туда входили ставшие позже известными писатели и поэты Урбан Йэрне, братья Юхан и Самуэль Колумбус, автор сонетов Эрик Веннезиус (впоследствии граф Лейонстедт) и его брат Андерс Воллимхаус (впоследствии граф Юлленборг). Пастораль находилась в центре внимания членов кружка; свое объединение они назвали «Shafer-orden» («Пастушеский орден», от нем. «пастух») по

типу барочной моды в Германии[1] и Франции. Свои стихи они писали в форме пастушеских идиллий и даже закрепили за собой определенные пасторальные имена-псевдонимы: Селадон (так звали главного героя популярнейшего на протяжении всего XVII в. романа д'Юрфе «Астрея»), Фиделлина и т. д. Первоначально для членов «Пастушеского ордена» образцом для подражания в отечественной литературе был Шернъельм, но вскоре наметились и другие пути. Некоторые из молодых литераторов посвятили себя драме или роману, как, например, Урбан Йэрне и Андерс Воллимхаус.

Из лирических дарований «Пастушеского ордена» наибольший интерес представляет **Самуэль Колумбус** (1642—1679). Он и единственный, кто в прямом смысле являлся учеником Шернъельма. Как и его учитель, он был уроженцем Даларны; его брат и отец состояли профессорами в Упсале и преподавали поэтику. За свою короткую жизнь Колумбус успел создать многое, а именно: различные по содержанию и жанрам стихи на латыни и немецком, высоко оцененные современниками; небольшой религиозный эпос «Библейский мир», где изображается история мира от Творения до Страшного суда; псалмы, которые затем вошли в королевскую «Книгу псалмов». Он воспел и свое отечество, написав «Оду Швеции»; в этом сочинении звучат также популярные в то время идеалы стоиков. Религиозно-философская линия в творчестве Колумбуса своеобразно переплетается с гедонистическими мотивами, созвучными речам Госпожи Соблазн из «Геркулеса» Шернъельма. Наиболее известно в этом плане стихотворение поэта «Игривый гавот с пятью чувствами» из шведско-немецкого сборника «Родрик» (1679), изданного в Лейпциге. Популярный в XVII в. танец ассоциируется здесь с красотой чувственного восприятия мира; поэт, в противовес аскетической традиции, воспевает все, что дарują возможности человеческих ощущений, все прекрасное для слуха, обоняния и вкуса.

Поэзия Колумбуса отличается особой утонченностью и музыкальностью стиха. Однако для последующих поколений Колумбус тем не менее более известен как автор двух своих незаконченных прозаических сочинений. Это филологический труд «Шведский словесный обиход», а также сборник «Моль-ру». Обе эти работы были напечатаны спустя длительное время после его смерти. В первом сочинении он, как и Шернъельм, обращает внимание читателей на силу, чистоту и красоту древнешведского языка, но вместе

[1] Образцом для шведских литераторов здесь, возможно, послужил «Пастушеский и Цветочный орден» в Нюрнберге (1644).

с тем, наряду со Скугешером Бергбу, основой для литературного творчества объявляет живой, разговорный, общеупотребительный язык. И в этом своем убеждении заходит так далеко, что даже настаивает на том, что писать следует так, как человек говорит, причем этот принцип необходимо соблюдать даже в орфографии. Следует отметить, что Колумбус, внося свой вклад в спор о древних и новых, первым в шведской литературе заговорил о важности введения новых элементов в каноны, об обновлении литературных приемов. Поэт решительно отказывается лишь подчиняться авторитетам прошлого: «Природа дала нам такой же разум, как и древним, они знали и творили много прекрасного, но они не могли знать всего наперед и за нас... Многое можно сделать лучше...» Книга «Моль-ру» («Застольные беседы») стала наиболее известной книгой Колумбуса. Она была написана поэтом в Париже и по жанру представляет собой сборник «dicta et facta», известный в античности и получивший популярность в эпоху Ренессанса. Заглавие — «Моль-ру» — было сочинено по аналогии с «Tisch-Reden» Лютера, а на содержательную сторону этого произведения оказали несомненное влияние «Параболы» и «Апофегмата» Эразма Роттердамского. Впервые сборник «Моль-ру» был опубликован, как ни странно, лишь в XIX в. и привлек к себе внимание читающей публики прежде всего собственно шведскими повествованиями — историями об эксцентричном пасторе Пэре Хельсингиусе из Фалуна, а также мастерски выполненными литературными портретами современников — Шернъельма и Лусидора.

В 1676 г. Колумбус уехал за границу и несколько лет жил во Франции. Годы, проведенные в Париже, позволили поэту в полной мере соприкоснуться с литературой классицизма. В своих письмах он упоминает Буало, указывает на новые возможности для шведской литературы, если она усвоит законы классицизма, и восхищается французской культурой: «Французское королевство в нынешнем своем блеске грозит соперничать с Римом». Последние годы жизни Колумбус посвящает переводам французской драмы и поэзии. Смерть помешала поэту завершить его сочинение под названием «Сын шведского короля», которое должно было стать первой шведской эпопеей. Колумбус воспевал здесь «бесстрашного героя» Карла XI; александрийский стих был призван прославить его военные подвиги. Сама идея создания эпопеи о короле-герое типична для этого времени. Но Колумбус присоединяется здесь еще и к популярной традиции гаутизма: в первой песни его сочинения богиня Славы восхваляет шведов за их великие деяния в древности.

Еще одним выдающимся шведским поэтом XVII в. является **Лусидор (Ларс Юханссон**, 1638—1674). В более поздние века он был открыт вначале романтиками — после того, как Аттербум в своем объемистом труде «Шведские пророки и скальды» написал о нем восторженные строки, а затем его воспел Карлфельдт, составивший замечательное жизнеописание поэта. Лусидор по своей начитанности и опытности в путешествиях приближался к Шернъельму. Однако неблагоприятная обстановка в семье и его собственная склонность к авантюрной и свободолюбивой жизни, как и у Вивалиуса, — все это закрыло для него обычный путь к карьере и успеху. В 1668 г. он дает в Стокгольме и добывает себе скудное пропитание сочинением стихов «на случай». Однако и это оказалось для него опасным занятием, так как за одну из написанных им свадебных песен («брёллопсквэде») на него подал жалобу в суд знатный господин Конрад Юлленшерна. В конечном счете Лусидора оправдали, однако ему все же пришлось полгода провести в тюрьме. Эти месяцы заточения подорвали его здоровье, и до конца жизни он страдал тяжелой болезнью легких, но не угасили его темперамента, и в тюрьме он гордо пел: «Сочту себя глупцом, если буду горевать...» (начальные строки его известного стихотворения о превратностях судьбы). Выйдя на свободу, он еще шесть лет занимался сочинительством, пока не погиб в трактирной драке. Лишь через 15 лет после его смерти некий издатель напечатал сборник его произведений под поэтическим названием «Цветы Геликона, собранные и подаренные Лусидором несчастнейшим» (1689). Из этого сборника следует, что Лусидор был весьма искусным мастером стихосложения: он знал все модные литературные приемы и владел всеми употребительными в то время стихотворными размерами. Кроме того, в стиле эмблематического искусства того времени он умел сочинять фигурные стихотворения в графической форме, например бокала или надгробного камня. Основную часть сохранившегося литературного наследия поэта составляют стихи «на случай». Свои песни он подписывал различными сентиментальными псевдонимами. В соответствии с пасторальным стилем он называл себя также «Лильямелло неутомимый», или «Лаурино печальный», или «Адельфино тоскующий». Лусидор сочинял также любовную лирику, обращенную к различным вымышленным возлюбленным — Ириде, Климене, Лисили и Филиде. Однако божеством, которое прославил в своем творчестве Лусидор, был все же не шернъельмовский бог любви Астрильд, а Бахус. Если Шернъельм в своем «Геркулесе» изображал пьяные оргии критически, глазами знающего меру стоика-мудреца, то Лусидор с радостью идентифи-

цирует себя с пирующими людьми. Пьяное раздолье — это для него некоторая торжественная церемония, ритуал. Он с презрением «посвященного» относится к «безмозглой толпе», которая «проводит время в скорби и стенаниях», к тем, кто не в состоянии оценить «пьяного блаженства». Лусидоровские описания разного рода пиршеств и застолья, отражающие тенденции низового барокко, создали в Швеции определенную литературную традицию, на которую опирался столь любимый шведами поэт Бельман.

Однако Лусидору тем не менее были знакомы и угрызения совести, и размышления о загробной жизни, и мысли о неизбежности воздаяния за добрые и злые дела. Об этой направленности его творчества говорит религиозная лирика поэта; некоторые стихотворения этого плана вошли даже в итоговую «Книгу псалмов» конца XVII в. (в обработке Спегеля). Ближайшее последующее поколение шведов назвало Лусидора «блестяще одаренным человеком, при этом в чем-то подобным монстру». Это высказывание принадлежит профессору Упсальского университета **Петрусу Лагерлёфу** (1648—1699). Лагерлёф сам мог послужить ярким примером противоречивых тенденций эпохи. Будучи убежденным теоретиком-классицистом, в своей литературной практике он тем не менее обращался к поэтике барокко. Этот человек вошел в историю шведской литературы как первый шведский критик и теоретик. В молодости он был близок к объединению Йэрне и Колумбуса, но позднее ощутил в себе критический настрой по отношению к барочным элементам в эстетике Шернъельма и его последователей. Их художественным ценностям он противопоставил свой новый идеал и стал первым представителем классицизма в Швеции и законодателем вкусов. Свои эстетические воззрения Лагерлёф проповедовал в первую очередь как профессор поэзии, а позднее и риторики в Упсальском университете в течение 1680—1690-х годов. Он находился в самой гуще литературных дискуссий, сам писал стихи и активизировал творчество студентов. Под руководством Лагерлёфа и Улофа Рудбека в 1682 г. при университете был организован студенческий театр. В 1685 г. Лагерлёф впервые представил свой академический курс лекций по шведской метрике. Здесь он стремился установить более жесткие рамки для шведского стиха и сделать его по красоте равным французскому и немецкому; во многом Лагерлёф следовал правилам стихосложения, установленным Опицем. В своем труде, в частности, он требует соблюдения четких законов, касающихся рифмы и ударения, и отдает предпочтение александрийскому стиху, который «весьма удобен и изящен». Относительно поэтических вольностей (сокращение слов, перемещение акцента и

т. д.) он весьма строг. На все возражения, что без «свобод» поэзия станет уж слишком трудным искусством, Лагерлёф отвечал: «Она и должна быть трудоемкой; нет ничего более замысловатого, нежели поэзия». В его своде правил, естественно, присутствует культ античности. Почти наравне с древними упсальский профессор чтил и современных ему французских сочинителей, они «в своей поэзии достигли совершенства, которому нет равного в Европе». Поэтов поколения Шернъельма он упрекал за использование устаревших выражений и диалектизмов, ратовал за чистоту языка, который должен быть изящен и богат чувством. В лекции о шведском языке в 1681 г. Лагерлёф утверждал, что естественным свойством языка является «прозрачность», чтобы мы могли свободно доносить до других людей свои мысли. Его требование «ясности» соотносится с рационалистическим методом Декарта и эстетическими принципами Буало. Кроме того, Лагерлёф утверждал, что следует подражать ученым людям и людям, живущим при королевском дворе. Заслуги и знания Лагерлёфа в области стихосложения были столь велики, что его призвали в государственную канцелярию, и он стал официальным законодателем литературной моды в Швеции. Правила Лагерлёфа установились в шведской литературе не сразу, однако вскоре победа их стала полной. Его лекции по эстетике являлись основополагающими для шведских студентов и поэтов вплоть до середины XVIII в. Из собственного поэтического творчества Лагерлёфа выделяется его «Песнь к Элисандре», а также стихи «на случай», пронизанные пасторальными мотивами.

Около 1680 г. произошла смена поколений в шведском литературном обществе. Колумбус и Лусидор ушли из жизни, остальные по разным причинам умолкли. Пришло новое поколение литераторов. Однако перемены шли вначале не по пути, указанному Лагерлёфом. Господствующим поэтическим стилем стал стиль барокко. Первым значимым проявлением популярности барокко в шведской литературе стал религиозный эпос финляндца[1] Юхана Паулинуса (1655—1732) «Христос Распятый» (1686). Черты барокко весьма ощутимы и в творчестве Тоштена Рудена (1661—1721). Это был высокоценимый поэт в свое время, но затем забытый. Популярным, в частности, являлось его стихотворение «Размышление о тюльпане» — этот экзотический голландский цветок к тому времени вошел в моду в Швеции — как в садах, так и в поэзии. Отличается в художественном плане и его любовная лирика — известны его стихи, посвященные прекрасной возлюбленной Калисте, кото-

[1] Так называют авторов, живущих в Финляндии, пишущих по-шведски.

рая впоследствии стала женой поэта, но рано умерла. Руден создавал и официально-патриотические стихи, и наряду с Дальшерной он считается одним из лучших певцов Швеции и ее правителей. Карла XI он прославил в большой поэме, созданной ко дню рождения короля в 1696 г. В этом поэтическом тексте автор представляет очерк новейшей шведской истории и характеризует достижения шведской короны, как военные, так и мирные. Написанная позднее «Смиренная песнь радости» (1702) воспевает уже успехи Карла XII; кульминацией стихотворения является описание битвы при Нарве. И все же поэт в этих стихах грезит о тех днях, когда конунг и мир вновь возвратятся в Швецию.

Главнейшим представителем барокко в Швеции считается **Гунно Эурелиус Дальшерна** (1661—1709). В его творчестве, как позднее и в творчестве шведских романтиков, огромную роль играло понятие «малой родины». Уже само имя поэта свидетельствует об этом: по названию родного прихода в Даларне в латинизированной форме появился «Эурелиус», а новое имя, присвоенное при получении дворянского титула — Дальшерна, — также скрывает указание на тот край, который он считал своим истинным домом. По отцовской и материнской линии он связан с крестьянскими и священническими родами Даларны. Задолго до известного гейеровского стихотворения Дальшерна в своих стихах и поэме «Кунгаскальд» делает набросок пасторальной гаутической идиллии, которая локализуется в Дальсланде. Он воспевает «тихий народ», простоту нравов, достоинство в бедности. Поэт часто использовал в своем творчестве народные легенды, предания и баллады и утверждал, что его земляки «богаче песнями, нежели Гомер».

Дальшерна, несомненно, был «ученым» поэтом, он сам подчеркивал, что «книжную премудрость возлюбил с детства». В Упсальском университете он отдавал предпочтение двум предметам — математике и поэзии. Увлечение математикой определило его дальнейшую судьбу. Улоф Рудбек отобрал Дальшерну наряду с несколькими другими студентами для работы в землемерной комиссии в Лифляндии. Учебу он заканчивал в Лейпцигском университете и написал там диссертацию о янтаре. В 1691 г. он был назначен начальником землемерной комиссии в Померании. На короткое время поэт возвращался в Швецию, но умер на чужбине.

Как и для многих деятелей культуры этого периода, для Дальшерны духовным и художественным ориентиром была пастораль. Пастораль была для него также формой литературного эскапизма. В своем предисловии к переводу пасторальной драмы Гварини «Верный пастух» шведский поэт говорит о том, как приятно после

«долгих и мучительных путешествий» возвращаться в свой милый край, к «прелестному покою и жизнерадостной простоте». Мысли о родине побуждают его перечитывать «Метаморфозы» Овидия, «Буколики» и «Георгики» Вергилия, заниматься переводом Гварини (пьесу «Верный пастух» шведы весьма любили — Спегель даже занес ее в свой каталог лучших поэтических творений).

Две основных тенденции обнаруживаются в творчестве Дальшерны и придают ему своеобразие. Это интерес к народной стихии и пристрастие к «ученому» стилю барокко. Самое главное сочинение Дальшерны — его поэма «Королевская песнь» («Кунгаскальд»)[1]. Это нечто грандиозное и роскошное, рассчитанное на начитанную и подготовленную публику. В своем письме Карлу XII, которое сопровождало экземпляр этого труда с посвящением, поэт скромно утверждает, что его сочинение — всего лишь «наивная песнь из глубины лесов»; на самом же деле поэма представляет собой продукт весьма утонченного и образованного ума. «Королевская песнь» (1697), в роскошном типографском исполнении, включала в себя 268 стансов и была написана александрийским стихом с октавами. Это произведение считается грандиозным поэтическим памятником шведскому великодержавию и по своему размаху и масштабности соответствует рудбековской «Атлантиде». Дальшерна поставил своей целью изобразить всю эпоху шведского великодержавия в ее географическом и историческом аспектах. В поэме широко используется аллегория; здесь присутствуют 9 муз, Швеция представлена в виде богини Свеи. Подобная персонификация здесь используется впервые, но в дальнейшем будет играть важную роль в шведской поэзии.

В речах, которые произносят представители каждого из четырех сословий Швеции (Дворянин, Священник, Купец и Крестьянин), дается изображение эпохи правления Карла XI и создается образ самого короля. Так, Купец, в частности, рассказывает о шведской мирной экспансии, о поощрении королем мореплавания и о расширении экономических связей между Швецией и Ближним Востоком.

Образцом для подражания в своей работе Дальшерна избрал чрезвычайно популярного в XVII в. в Европе итальянского поэта Джамбаттиста Марино, в частности его известную поэму «Адонис». Отдельные сцены этой поэмы Дальшерна в переработанном виде даже включил в свой текст (например, описание погребальной процессии). Как и маринисты, Дальшерна использует экзотические ино-

[1] Следует отметить, что Дальшерне свойственно нетрадиционное употребление слова «скальд». У него оно часто, как и в данном случае, обозначает песню.

сказания, например: «небесный серебряный сосок» («месяц»), «мозговая горячая река» («слезы») и т. д. В поэме много аффектации и экзальтации, многие картины и описания связаны со слезами и скорбью. «Пусть ручьем изливается жемчуг твоих слез», — говорится уже в первых строках поэмы. В дальнейшем дается еще одно указание: «Ороси дождем окна твоих глаз». Сама смерть короля изображается с необыкновенным драматизмом. К особенностям поэмы относится и широкое использование мифологии; явления природы, как правило, персонифицируются. Как и многие европейские поэты барокко, Дальшерна стремится оказать максимальное воздействие на чувства читателя или слушателя. В поэме активно используются музыка и цвет: особое значение имеют национальные символические цвета; «Королевская песнь» — это поэма в «желто-голубом».

Последующие поколения по-разному оценивали творчество Дальшерны. Классицисты, в частности, осуждали его за высокопарность стиля и неестественность. Позднее удивлялись тому, как поэту удалось изобразить эпоху, отмеченную годами страшного голода, финансовыми неурядицами, постоянными войнами как пасторальную идиллию, как золотой век шведской истории. Однако, с одной стороны, для Дальшерны это было изображением родины, видевшейся вынужденному эмигранту сквозь призму детских воспоминаний. С другой стороны, возможно, это был некий гаутический идеал, светлая утопия, которую он как поэт противопоставлял суровой действительности и предлагал юному Карлу XII в качестве наставления как будущему правителю страны.

Если «Королевская песнь» была рассчитана на вкусы ученой и утонченной публики, то «песни» Дальшерны предназначались им для простого народа. Так, вышла в свет в шиллинговом издании сразу после победы шведов под Нарвой его «Шведская героическая песнь о Карле XII и о Господине Педере». К другому периоду царствования Карла XII относится песнь Дальшерны «Мирные радости шведов в Саксонии» («Саксонский пир»). В какой-то степени это произведение было написано в поддержку правительства — для объяснения долгого пребывания шведских войск в Саксонии. Более чем кто-либо другой из литераторов этой эпохи Дальшерна выразил дух времени —монархизм. В одном из последних сонетов Дальшерны содержатся знаменательные строки, которые приводят все биографы поэта: «Дай Господу душу; и отдай Королю жизнь и кровь...»

Если Дальшерна был шведским представителем «высокого» барокко, то бурлескным поэтом и представителем «низового» барокко был **Израэль Хольмстрём** (1660—1708). Литературные достижения

Дальшерны были по достоинству оценены правительством, однако вкусы каролинских военных склонялись более к продукции бурлескных поэтов. Хольмстрёма шведы называли своим «шведским Скарроном». Как и многие из литераторов того времени, он состоял на службе при королевской канцелярии и сопровождал Карла XII в боевых походах, Характерно, что наиболее известное стихотворение Хольмстрёма посвящено не Карлу XII , а его собаке по кличке Помпе. Хольмстрём также в своём творчестве проявлял антиномичность, свойственную искусству барокко. Помимо шутливых и фривольных сочинений он писал и серьезную поэзию, и в частности сочинил пасторальную поэму в духе «Астреи» под названием «Жалкая жизнь и желанная смерть несчастнейшего Сильвандера».

Еще одним талантливым представителем литературы барокко в Швеции стал член вышеупомянутого «Пастушеского ордена» писатель, поэт и драматург **Урбан Йэрне** (1641—1724). Его пьеса «Розимунда» была поставлена на сцене Упсальского замка 15 августа 1665 г. им самим и его сотоварищами-студентами, в числе которых были Самуэль Колумбус и братья Воллимхаус. Однако наиболее значимое его творение — это пасторальный роман «Стратоника» (1666—1668) и пасторальная лирика, непосредственно связанная с романом. «Стратоника» содержит в себе описание некой истории любви; одновременно с романом Йэрне писал дневник на латыни, который давал ключ к пониманию событий в романе и пояснял, кто является прототипом действующих лиц романа. Так, сам автор в какой-то степени отождествлял себя с героем романа Селадоном (имя героя опять отсылает читателя к «Астрее» д'Юрфе), а его возлюбленная Стратоника — это в действительности девушка из знатного рода Маргарета Бьельке. Любовь в романе, в соответствии с возрожденным куртуазным идеалом, является любовью платонической, любовью «издалека» и постоянно колеблется между отчаянием и надеждой. Роман создавался в два этапа — в 1666 и 1668 годах и вряд ли предназначался для публикации, скорее его предполагалось читать в упсальских собраниях. По мнению некоторых шведских историков литературы, роман «Стратоника» выполнял еще и нормообразующую функцию в среде студенческой элиты Упсалы. Являясь в скрытой форме руководством для «l'honnête homme», он формировал тип «нового светского человека», обучал нормам куртуазного поведения и правилам дворцового этикета. При этом следует отметить, что благородство человека здесь объяснялось не знатностью происхождения, а благородством характера, добродетелью и талантом. Не случайно социальные мотивы играют большую роль в романе. Главный герой — не переодетый принц

или юноша из знатного рода, как это обычно бывает в пасторальных романах. Он действительно простой пастух, и его низкое социальное положение служит препятствием в любви и разделяет героя с его прекрасной возлюбленной. И все же юноша в конечном счете попадает ко двору благодаря своим талантам, умению сочинять стихи о любви и писать картины. Одним из маленьких триумфов героя является тот день, когда он получает возможность подарить своей возлюбленной автопортрет. Литературные таланты самого автора «Стратоники» также помогли ему устроить свою судьбу. Постановка «Розимунды» привлекла к себе внимание молодого короля, что дало возможность 25-летнему студенту отдать все свои силы медицине и науке. Таким образом, литературный герой в каком-то смысле дублирует судьбу самого автора романа.

Во второй половине XVII в. в шведской литературе отмечается реакция на сухость и рационализм протестантской культуры и наблюдается определенный возврат к средневековой мистике, идеалам благочестия и аскетизма, происходит усиление эсхатологических мотивов в поэзии. Важной вехой в этом плане стал перевод в 1645 г. «Райского сада наслаждений» Иоганна Арндта. Эта книга была весьма популярной в Швеции и неоднократно переиздавалась. В области религиозной литературы появились два ярких автора — Хаквин Спегель и Йеспер Сведберг.

Хаквин Спегель (1645—1714) был человеком энциклопедически образованным, обучался в академиях Германии, там ознакомился с учением виднейших немецких теологов, затем посетил Голландию и Англию. Он прекрасно владел немецким, голландским, итальянским и французским языками. В 1669 г. он поступает в университет в Лунде и становится первым магистром нового университета (открыт в 1668 г.) на первой промоции в 1671 г. Он выбрал себе карьеру священнослужителя и быстро преуспел на этом поприще, став главным дворцовым проповедником в 1675 г. Спегель сопровождал короля в его датском военном походе, и именно он перед смертью в последний раз причастил короля святых тайн. Облеченный высокими полномочиями, он в Готланде собирал документы для большого труда по истории Готланда. Будучи уже епископом в Скаре и Линчёпинге Спегель участвовал в разработке нового церковного права в 1686 г. и основ школьного образования в 1693 г. Всю свою жизнь он продолжал учиться. Ему принадлежала одна из самых значительных библиотек того времени (около трех тысяч томов). Из современной ему литературы там присутствовала богатая подборка французских авторов — Корнеля, Расина, Мольера, Скаррона и Г. де Бальзака. И собственные сочинения Спегеля бук-

вально насыщены множеством ссылок и аллюзий на различные произведения из области науки и литературы разных эпох. Свою блестящую карьеру Спегель завершил, став архиепископом Шведского королевства. Он был прекрасным мастером слова и славился как проповедник. Внес он свой вклад и в историографию, написав «Историю шведской церкви», а также составил и напечатал первый шведский словарь «Glossarium Sveogothicum» (1712).

Наиболее важным литературным трудом Спегеля стала его поэма «Божие творение и воля», над которой он работал на протяжении многих лет своей жизни. В предисловии к поэме автор дает представление о цели своего сочинения и о той литературной традиции, на которую он сам опирается. Спегель перечисляет ряд имен философов, естествоиспытателей и поэтов, которые ранее писали о сотворении мира, и среди них называет «французского господина, сеньора дю Бартаса», а также выдающегося датского поэта Андерса Арребо (1587—1637).

Поэма Спегеля сочетает в себе черты барочной поэтики и традиций латинской литературы. Это некий повествовательный стих, подразделенный на 7 песен — по семи дням творения. Спегель желал представить в своей поэме христианскую энциклопедию, из которой читатели могли почерпнуть как теологические знания, так и светскую премудрость. Поэт при этом стоит на позициях ортодоксальной философии и выступает как против Коперника с его учением о единстве мира, так и против астрологов, которые, по его мнению, желают использовать небесный свод в качестве гадальной книги. Большая часть поэмы сообщает читателю сведения из области естественных наук. Так, Спегель пишет о солнце, луне и звездах, их целебной силе, о животных на суше и на море. Помимо этого он включает в текст средневековые и современные ему фантастические поверья и представления о феноменах природы. Он пишет о ласточках, которые зимуют на дне моря (эту легенду мы встречаем и у шведского поэта этой же поры Якоба Фрезе); также он повествует об утятах, которые растут на дереве, об олене, который становится белым, если выпьет воды из волшебного источника, о замечательной рыбе, которую можно поймать лишь в сеть, сплетенную из женских волос. При этом Спегель, как и авторы басен, любит проводить параллели между поведением животных и действиями людей, кроме того, он порой использует анималистскую символику, почерпнутую из «Emblemata». Задачей Спегеля было написать христианский эпос по великим образцам прошлого. Поэтому здесь весьма ощутимо влияние Гомера, Вергилия и Лукреция; из их произведений он заимствует многие стилистические фигуры и тропы. Одновременно он учился у современных представителей ба-

рокко — оттуда происходит его интерес не только к разного рода украшательству, но и учености и энциклопедизму. Для описания природных феноменов он использует либо красочный эпитет, либо изящные описания. Так, он говорит о солнце «цвета раскаленных углей», об «отливающей серебром луне». Цветовая гамма весьма богата в этом произведении. Поэт называет море «жемчужной пашней» или «коралловым» садом», звезды у него ассоциируются с чем-то искусственным, рукотворным — это либо «короны из светлых рубинов», либо алмазные светильники».

Первая песнь поэмы открывается великолепным гимном Творцу и Его творению; вторая песнь завершается в подобном же ключе. Эти фрагменты спегелевского сочинения считаются шедевром космической натурпоэзии XVII в. Помимо поэмы наивысшим художественным достижением Спегеля являются его псалмы, по праву вошедшие в обе королевские «Книги псалмов» (в редакциях 1694 и 1695 годов). Почитателем поэтического искусства Спегеля был другой известный шведский церковный деятель XVII в. и талантливый писатель — **Йеспер Сведберг** (1653—1735). Пройдя обучение в различных университетах Европы, он затем 10 лет был профессором теологии в Упсале, а в 1702 г. был назначен епископом в Скару. В историю шведской литературы он вошел как автор собственного «Жизнеописания» (1653), а также как составитель и редактор итоговой «Книги псалмов». Его автобиография считается самой удачной и талантливой за всю историю этой эпохи. Развитие шведского автобиографического жанра находилось в прямой зависимости от новых веяний в религиозной сфере. У пиетистов, например, мемуары и дневниковые записи были достаточно обычным явлением. Сам Сведберг, хотя и не принадлежал к кругу пиетистов, все же по своему мироощущению во многом был им близок. «Сокровище души» Скривера он оценивал «выше всякого золота и серебра», а также часто ссылался на «Райский сад наслаждений» Арндта. Свой замысел написать автобиографию Сведберг поясняет с религиозной точки зрения: через историю своей личной судьбы он хочет прославить Бога и показать, что «случайность» как таковая не имеет места в жизни человека, все управляется Божественным Провидением. Сны и видения занимают большое место в тексте Сведберга, равно как и в сочинениях многих его современников, в том числе Руниуса. Уже с тринадцатилетнего возраста он, по его свидетельству, был зрителем небесных и инфернальных явлений.

Автобиография Сведберга имеет также большое историко-культурное значение. Она является, во-первых, памятником шведского разговорного языка образованных шведов на протяжении XVII сто-

летия. Кроме того, Сведберг дает интересные зарисовки быта — школьного обучения, атмосферы Упсальского и Лундского университетов. Читатель следует за автором в его поездках по Европе — в Германию, Англию, Францию и Голландию. Сведберг обращается к конкретным формам жизни зарубежной церкви и выказывает явную симпатию ее социальной активности в этих странах: он приветствует заботу о нищих в Англии и милосердие французских католиков к больным и неимущим. Свое мнение по этому поводу он излагает отнюдь не в пользу протестантской церкви, упрекая протестантизм в фарисействе и черствости. Во многих фрагментах книги Сведберг выносит свое осуждение «мертвой вере», вере без дел. Теоретические же умствования протестантов, судя по всему, его вовсе не интересовали. «Жизнеописание» Сведберга дает богатый материал для понимания как эпохи в целом, так и отдельных личностей того времени. В частности, с мягким юмором он описывает свое посещение замка и королевский обед.

Завершающим трудом всей жизни Сведберга стала его работа над королевской «Книгой псалмов». Во второй половине XVII в. псалмотворчество в Швеции переживало период расцвета. Огромное количество произведений религиозной поэзии включалось в новые сборники и издавалось. Отсутствие единой книги с пронумерованными текстами ощущалось во время церковных богослужений. И, наконец, последовал королевский указ о создании единого национального сборника псалмов. Карл XV поручил выполнение этой работы Йесперу Сведбергу, который в то время был придворным проповедником. С помощью Петруса Лагерлёфа была проделана огромная работа по составлению и редактированию текстов, и в 1694 г. книга была напечатана. Она высоко оценивается литературоведами и по сей день. Однако по совершенно непонятным причинам (возможно, тут сыграли свою роль зависть и соперничество) это издание было вдруг запрещено цензурой, что явилось большим ударом для Сведберга. Затем вышла в свет вторая, итоговая книга псалмов — в 1695 г., подготовленная другими литераторами. Следует отметить, что обе книги являются важным документом эпохи — это продукт творческой деятельности целого поколения шведских поэтов.

Литература

Горн Ф.В. История скандинавской литературы от древнейших времен до наших дней, М., 1894. Гл. 2,3.

Мелетинский Е.М. Шведская литература // История всемирной литературы. М., 1987. Т. 4.

Shück H., Warburg K. Illustrerad svensk litteraturhistoria. 3 uppl. Stockholm Del.4.

Tigerstedt E.N. Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Stockholm, 1955. Del.2.

Американская литература

Если к началу XVIII в. западноевропейские литературы — английская, французская, немецкая, итальянская, испанская и другие прошли многовековую историю, опирались на богатейшие художественные традиции, то американская только начинала складываться. Ее исторический путь недолог — всего около четырехсот лет. Почти два столетия — XVII и XVIII — падают на колониальный период, давший фактически всего лишь одно всемирно знаменитое имя: Бенджамена Франклина. Но уже в XX столетии литература США заявила о себе как одна из самых богатых, значимых и широко читаемых в мире, дав 9 нобелевских лауреатов и почти сравнявшись по этому показателю с лидером — Францией.

В доколониальный период, еще до открытия Колумбом Америки (1492) население Североамериканского континента составляли аборигены — индейцы. Они обладали своей богатой и самобытной художественной культурой, сердцевиной которой были фольклор и мифология.

С начала XVII в. на Североамериканский континент стали высаживаться и основывать первые колонии и общины переселенцы из Европы, прежде всего из Англии. Они расширили контролируемые ими территории, воюя с местными индейскими племенами. Эти переселенцы положили начало американской культуре. На первых порах она была малооригинальна, находилась под сильным влиянием литературы метрополии (т. е. английской). Постепенно, однако, она начала приобретать черты национального своеобразия, что было обусловлено новой реальностью, которую она запечатлела.

Первые колонии. В 1606 г. из Лондона к берегам Североамериканского континента отплыли с паломниками три судна, которые напутствовал патетическими стихами поэт Майкл Дрейтон. Предводительствовал экспедицией Джон Смит (John Smith 1580—1631), путешественник, мореход, личность яркая и колоритная. Искатель приключений, покинувший родной кров в 16-летнем возрасте, чтобы стать солдатом удачи. Он отличился в нескольких европейских войнах, сражался в рядах австрийской армии против Оттоманской

империи. Взятого в плен, его привезли в Константинополь, где отдали в качестве подарка жене паши, которая влюбилась в него и спасла ему жизнь. Бежав из плена, Смит нашел пристанище на Дону у «московитов». Вернувшись на родину, в Англию, он, командуя судами, достиг побережья Виргинии в районе Джеймстайна, где первым создал первое поселение. Обладая не только способностями организатора и лидера, мужеством воина, искусством капитана, но и литературным даром, Смит написал первую книгу, посвященную Америке: «Правдивый рассказ о событиях в Виргинии» (A True Relation of Virdinia, 1609), добротное документальное повествование очевидца и участника первого поселения на американской земле. Он принял активное участие в организации этого поселения, его политической и экономической структуре. В частности, ему удалось предотвратить начавшийся среди поселенцев голод.

Смит еще несколько раз пересекал Атлантику в обоих направлениях, основал несколько новых колоний, получил титул «адмирала Новой Англии», выпустил ряд книг, историко-этнографического характера, в которых восхвалял красоту североамериканской природы и обильные природные богатства края. Тепло писал он и о коренных жителях Северной Америки, которые не раз выручали страдавших от голода первых поселенцев. Смит создал образ замечательной индейской девушки Покахонтас, дочери местного вождя Похатана, благодаря которой была дарована жизнь попавшему в плен Смиту. В дальнейшем Покахонтас была захвачена англичанами, приняла христианство, вышла замуж за колониста Дж. Рольфа и помогла погасить конфликт колонистов и индейцев. Уехав с мужем в Англию, она была там принята с почестями и представлена королю и королеве. Образ Покахонтас прочно вписан в национальную историю США; среди ее потомков оказалась вторая жена президента США Вудро Вильсона. Судьба Покахонтас овеяна легендами, она стала предметом внимания ряда американских писателей.

В начале XVII в. появились колонии и в южной части Атлантического побережья Северной Америки: в них стало функционировать местное управление, предпринимались попытки реализации пока еще скромной автономии от власти британского монарха.

«Мейфлауер»: колонисты-пуритане. Исторической датой национального масштаба стало прибытие в 1620 г. в Северную Америку на трехпалубном парусном судне «Мейфлауер» (Mayflower) первых пилигримов, основавших Плимутскую колонию. Копия этого судна построена в 1957 г. и стоит на вечном приколе в гавани г. Плимута штата Массачусетс. Плимут стал своеобразным ядром Новой Англии, очагом североамериканской культуры и литературы.

В Америке есть понятие «первые переселенцы». «Мои предки прибыли на «Мейфлауер»», — говорят немногие американцы, которые могут похвастаться древностью своей родословной.

Эти переселенцы приезжали не только из Англии, но и из других стран Европы; они приносили с собой свои этнические, духовные и культурные традиции. Кроме того, уже с начала XVII в. на Североамериканский континент стали завозиться темнокожие выходцы сначала из Вест-Индии, а затем из Африки, в дальнейшем обращенные в рабство. Все это определило многоэтнический характер американского общества, его культуры и литературы. В процессе исторического развития страны, ассимиляции новоприбывших на американской почве проходил процесс слияния различных этносов. В плане решения этнических проблем Америка явила пример «плавильного котла». При этом существование рабства долгое время, до отмены его в 1863 г., во время Гражданской войны, оставалось пятном на знамени демократии.

В процессе заселения Североамериканского континента шло культивирование огромных необжитых, нетронутых цивилизацией пространств. При этом западная граница («фронтир») США, компактно осваиваемая жителями, медленно отодвигалась по направлению к Тихому океану. Фронтир представлял своеобразное «пограничье», территорию между цивилизацией и «девственной природой». Граница вызвала к жизни социально-психологический тип первопроходца, пионера, горняка, лесоруба, охотника. Фронтир способствовал формированию таких качеств, как трудолюбие, оптимизм, вера в свои силы, в перспективы быстрого обогащения. Дух фронтира, проблематика, с ним связанная, также были в числе факторов, определявших самобытность американской литературы.

На первых литературно-публицистических произведениях, созданных в Америке в XVII и в начале XVIII в. лежит печать пуританизма.

Новоприбывшие из Англии пуритане были людьми, которые разуверились в возможности вернуть английскую церковь у себя на родине к ее истинным, первоначальным христианским ценностям. Америка виделась им опытным полем для создания теократического общества, дающего пример всему христианскому миру. Себя они объявили «избранным народом». Жертвы гонений у себя на родине, пуритане, особенно на раннем этапе, оказавшись у власти в колониях, проявили нетерпимость к иным религиозным конфессиям, самыми жестокими мерами, включая тюрьмы и виселицы, пресекали ересь и инакомыслие и вообще любые отклонения от истинного христианства в их толковании.

Пуритане играли главенствующую роль в колониях, как в духовной, так и в экономической жизни, особенно в XVII в., до того, как начали распространяться просветительские идеи, особенно в канун Войны за независимость. Один из столпов теократии, выразитель его идеалов, религиозный лидер Новой Англии Джон Коттон, провозгласил формулу в пользу приоритета церкви над государством: «Лучше, чтобы государство строилось по образу и подобию обители божьей, коей является его церковь, нежели приспосабливать церковное устройство к светскому государству». С политической запальчивостью отвергал он всякое уклонение от жестко-ортодоксальной доктрины пуританизма как проявление «ереси». В дальнейшем пуританизм (равно как многоэтнический компонент и наличие фронтира) играл немалую роль (хотя и не столь значимую, как на раннем этапе) в развитии американской культуры. Об этом, например, свидетельствует творчество Н. Готорна и его роман «Алая буква».

Первые пуритане, высадившиеся на американской земле, считали своим высшим назначением воздвигнуть «Град на Горе» как воплощение божественной справедливости. Земля, которую они обживали, не случайно называлась Новым Светом. Ему в отличие от Старого Света было приуготовлено светлое, счастливое будущее. Перед ними вырисовывался совершенно особый исторический путь, «американский путь». Уже тогда, на заре формирования американского общества, стали очерчиваться контуры сложного комплекса верований и понятий, который часто обнимается понятием: «американская мечта». Это убеждение в том, что перед людьми, боговдохновенными, трудолюбивыми, энергичными и предприимчивыми открываются перспективы процветания и счастья.

«Американская мечта» на разных исторических этапах являлась существенным фактором, характеризующим менталитет американцев, некоторые самобытные черты их культуры и литературы.

Литературная продукция XVII в. достаточно скромна. Но родилась она не на пустом месте. Колонисты не только несли с собой художественный опыт Старого Света. Существовала и самобытная культура доколониальной, доколумбовой эпохи, прежде всего индейских этносов.

Аборигены выработали систему художественных ценностей, прежде всего в области фольклора и мифологии, основанных на гармонии с природой, началах справедливости и равенства. Этот аспект, например, особенно ощутим в «Песни о Гайавате» Лонгфелло, в которой использован индейский фольклор. Художественный опыт индейских культур обогатил поэтику американской литературы.

Теологическая литература. В XVII в. американская словесность, окрашенная в тона пуританизма, в основном ориентирована на нрав-

ственно-религиозную проблематику. Она представлена такими жанрами, как трактаты, проповеди философско-теологического характера.

Этот аспект наиболее ярко присутствует в сочинениях трех поколений авторов семейства Мэзеров, прославившихся как литераторы-теологи. Основатель этой литературной династии, Ричард Мэзер (Richard Mather, 1596—1669), прибыл в Америку и считался авторитетным теологом. Он был один из составителей «Массачусетской книги псалмов» (Bay Psalm Book, 1639), первой книги, увидевшей свет в колониях. Его сын, Инкриз Мэзер (Increase Mather, 1639—1723), с детства выказал выдающиеся интеллектуальные способности, стал проповедником, лектором, выполнял дипломатическую миссию как посланник Новой Англии при дворе Якова II. Он оставил более полутора сотен сочинений. Принимал участие в известном процессе над «ведьмами» в Салеме (1691—1692). Обладавший яркой стилевой манерой, И. Мэзер образно иллюстрировал положения демонологии, важного аспекта пуританского вероучения, согласно которому злые умыслы сатаны пагубно влияют на людей, в частности плодят вероотступников и сектантов. Этой проблеме посвящается главный труд — «Удивительные знамения» («Remarkable Providences», 1684).

Другой известный автор — внук Ричарда, сын Инкриза Мэзера — Каттон Мэзер (Catton Mather, 1663—1728), известный теолог и литератор Новой Англии, оставил около 450 трудов религиозного, исторического и философского содержания. Среди них — фундаментальное исследование, освещающее историю Новой Англии, «Великие деяния Христа в Америке» (Magnalia Christi Americana, 1702). В основе книги — биография наиболее знаменитых поборников пуританизма в Новой Англии.

Труды представителей всех трех поколений Мэзеров, особенно Инкриза и Каттона, страстных и неутомимых в религиозной вере, отличал доходчивый, динамичный стиль, восходящий к стилистике проповедей.

У. Брэдфорд. Первые светские литераторы раннеколониального периода. Параллельно происходит формирование светской литературной традиции. Значительный пласт составляют сочинения этнографического характера: записи, очерки, хроники и освоение земель и территорий Нового Света. Сами их названия красноречивы: «Правдивый отчет о кораблекрушении и спасении сэра Томаса Гейтса» (1610) У. Стречи; «Письмо, посланное в Англию с островов Саммерса» (1615) Льюиса Хьюза; «Лия и Рахиль, или Две плодовитые сестры», «Виргиния и Мериленд» (1656) Гая Гамонда; «Характерные черты провинции Мериленд» (1666) Джорджа Олсопа.

Среди колонистов появляются и первые интересные литераторы, прежде всего Уильям Брэдфорд (William Bradford, 1590—1657). Некоторые критики называют его «отцом» американской истории. Он родился в фермерской семье, в отроческие годы проштудировал Библию, изучил древнегреческий и древнееврейский языки, проникся пуританским духом и в числе паломников на «Мейфлауер» ступил на американскую землю. В 1621 г. его избрали губернатором колонии. Обретенный политический и хозяйственный опыт позволил ему совместно с Эдвардом Уинслоу создать одно из первых литературных свидетельств раннеколониальной эпохи: «Описание, или Дневник возникновения и существования английской колонии, обосновавшейся в Плимуте, в Новой Англии» (A Relation of Journal of the Beginning and Proceedings of the English Plantation Settled at Plymouth in New England, 1622). В книге повествовалось о нелегких испытаниях, выпавших на долю пилигримов, о голоде, от которого их спасли индейцы, о возведении первых деревянных жилищ и укреплений; организатором последних был Майлс Стэндиш. Позднее он стал героем поэмы Г.У. Лонгфелло «Сватовство Майлса Стэндиша» (1856).

Главным сочинением Брэдфорда, памятником раннеколониальной литературы стала его «История Плимута» (History of Plymouth Plantation), писавшаяся более двадцати лет (1630—1651) и состоявшая из двух частей. В первой части Брэдфорд рассказывает о возникновении сепаратистского пуританского движения в недрах англиканской церкви, бегстве пуритан из Англии в Голландию, основании поселения в Лейдеке, созревании плана по созданию колоний в Америке, наконец, о плавании на «Мейфлауер». Вторая, наиболее значительная по объему часть книги представляет подробную хронику событий уже на американской земле с 1620 по 1646 г., включая все аспекты жизни колонистов. Книга имеет не только историческую, но и художественную значимость, отличаясь ясным, отточенным стилем. Рукопись книги была обнаружена в Лондоне в 1855 г., а год спустя полностью опубликована.

Роджер Уильямс: пуританский мыслитель и христианский вольнодумец. Видным художником слова и мыслителем раннеколониального периода, культурным деятелем Новой Англии был Роджер Уильямс (Roger Williams, 1603—1683). Уроженец Лондона, сын портного и торговца тканями, он после окончания Кембриджского университета (1627) служил священником англиканской церкви, но затем испытал сильное влияние пуританизма. Человек демократических убеждений, Уильямс сблизился с левеллерами, представителями радикального крыла приближающейся английской революции. Подобные воззрения во многом разделял Джон Милтон.

В 1631 г. Р. Уильямс переехал в Америку, в Массачусетскую колонию. Сторонник радикального, гуманистического крыла в пуританизме, человек, бескомпромиссный в своих убеждениях, он вступил в конфликт с местными религиозными ортодоксами, теократической верхушкой. Одним из его главных и непримиримых оппонентов был упоминавшийся Джон Коттон. В своих широких демократических воззрениях Уильямс ратовал за то, чтобы христианская концепция равенства распространялась на всех людей, независимо от цвета кожи, защищал права индейцев, у которых белые колонисты отторгали принадлежавшие им земли. За это он подвергался травле со стороны теократов, которые в 1635 г. выселили его из колонии. Некоторое время он укрывался в индейских поселениях. В дальнейшем сыграл положительную роль в урегулировании конфликта между колонистами и индейским племенем пекодов. Р. Уильямс был первым исследователем индейской культуры, диалектов, нравов, традиций; этот материал составляет его книгу «Ключ к языкам Америки» (A Key into the Language of America, 1693). Пуританский мыслитель, Р. Уильямс являл тип христианского вольнодумца, исполненного воинствующего духа поборника свободы личности, веротерпимости, непримиримого к насилию над индивидом. Известный историк, философ и литературовед Верной Луис Паррингтон писал: «Дух христианского братства — сердечный, человечный, любвеобильный, чуждый какому бы то ни было принуждению — соединился у Р. Уильямса с восторженным мистицизмом — мечтой о тесном личном союзе с Христом...» Р. Уильямс ратовал за веротерпимость, за отделение церкви от государства, а это была проблема в большей мере политическая, чем религиозная. Таким образом, его деятельность являла собой значительный вклад в становление американской политической философии. В своих сочинениях, облеченных в форму религиозных трактатов, Р. Уильямс делал акцент на решении общественно-политических вопросов в духе гуманности, уважении прав личности и склонялся к концепции народовластия. Уильямс во многом опередил свое время: он предугадал те принципиальные идеи, которые в пору Американской революции 1776—1783 годов были положены в основу «Билля о правах» и Декларации независимости.

Первые поэты: Анна Брэдстрит. У истоков американской поэзии стоит Анна Брэдстрит (Anna Bradstreet, 1612—1672). Дочь английского графа Томаса Дадли, губернатора колонии Массачусетс, она родилась в Лондоне, вышла замуж в 16 лет за Саймона Брэдстрита, аристократа, выпускника Кембриджа, а два года спустя, оставив ком-

фортабельный дом, вместе с отцом и мужем отплыла в Америку. Там, с трудом отрывая время от ухода и воспитания восьми детей, а также хозяйственных забот, она неутомимо занималась самообразованием, жадно читала фолианты в богатейшей библиотеке отца и пробовала силы в увлекшем ее сочинении стихов. Один из ее родственников без ведома поэтессы напечатал в Лондоне сборник «Десятая муза, только что явившаяся в Америке» (The Tenth Muse Lately Spring up in America). Второе издание вышло уже посмертно, в Бостоне в 1678 г., а научное — лишь в 1867 г. Стихи Брэдстрит, тепло принятые в Англии, несли влияние поэтики метафизики, в частности Джона Донна, равно как мастеров позднего Возрождения, например Филипа Сидни, которому она посвятила элегию. В стихах о Сидни высказывается смелое для своего времени мнение о высоком назначении Поэта, который сравним по значимости с великими монархами и полководцами. Помимо поэм на историко-философские темы в сборнике присутствовали две интересные группы стихотворений. Они составили цикл «Созерцания» (Contemplations), представляющие медитации о бренности и быстротечности земной жизни, пагубности греховных соблазнов и др.

Исполненный греха, без разума и воли,
Не прочен и тщеславен человек.
Куда ни погляди — одни утраты, боли
Ему терзают плоть и душу целый век.
Едва уйдут они — на смену им иные
Все в мире для него страдания сплошные:
Его труды, враги, любимые, родные.
(перевод *Г. Русакова*)

В другой группе стихов Анна Брэдстрит погружается в мир личных семейных переживаний («Моему дорогому и любящему мужу»; «Эпитафия моей дорогой и досточтимой матери»; «Памяти моей дорогой внучки Элизабет Брэдстрит» и др.) Особенно дорог ей мотив супружеской верности и любви:

Две наши жизни прожиты в одной.
Бывал ли кто, как ты любим женой?
Найдется ли счастливее жена?
Не ровня мне средь женщин ни одна.
(перевод *Г. Русакова*)

Эдвард Тейлор: крупнейший поэтический голос ранней колониальной эпохи. Почти не известный при жизни Эдвард Тейлор (Edward Taylor, 1642—1725) сегодня по праву считается крупнейшим американским поэтом колониальной эпохи. Юные годы он про-

вел в Англии, в 1668 г. переехал в Америку, завершил образование в Гарварде, после чего служил священником в небольшом городке Уэстфильде в Массачусетсе. Чтение проповедей Тейлор перемежал созданием стихов в жанре медитаций на религиозно-библейские темы. Он был плодовит: написал «вдвое больше Мильтого, вчетверо больше Донна, впятеро больше Брэдстрит». Подобно Анне Брэдстрит, он творил в духе поэтов-метафизиков, обладая достаточно высокой стихотворной техникой. Суровые и холодные пуританские доктрины были глубоко и взволнованно пережиты поэтом. Ориентируясь на английские образцы (как и многие ранние американские литераторы), Тейлор не впадал в подражательство, а отличался самобытностью. Особенно выразителен был его стиль, насыщенный яркими метафорами, аллегориями, символами, всем арсеналом литературных тропов. Он не догматик-проповедник, а лирик, обнажающий свою душу (сб. «Медитации», Preparetory Meditations, 1682—1725). Страстно прославляя Бога и его благодеяния, он склонен к самоанализу, непримирим к собственной греховности:

Опять ропщу я! Опять ропщу я!
О, горе мне! Есть сердце ли грязней?
Се срамный хлев, помоечная кадь,
Навозна куча, выплодок слепней,
Грязь подноготная, гнездо гадюк,
Сосуд с отравой и грехов сундук.
(перевод *А. Эппеля*)

Стихи Тейлора были обнаружены только в 1937 г. и изданы два года спустя; в полном объеме его наследие было опубликовано лишь в 1960 г. Это позволило объективно оценить значимость и масштаб его дарования и вклада.

Американская литература XVII в. пережила стадию становления, когда формировались исподволь некоторые важные темы и жанры; она еще не выдвинула международно-значимых фигур. Долгое время словесность раннеколониального периода вообще была мало известна, и лишь со временем стал очевиден сделанный первыми литераторами существенный вклад в становление американской литературы последующих веков.

ЛИТЕРАТУРА

Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т. М., 1977. Т.1.

Piercy J.K. Studies in literary types in XVII-th century America (1607—1710). New Haven; L., 1939.

Содержание

Предисловие. 3

Введение. **Литература XVII века** (Н.Т. Пахсарьян). 6

Эстетические учения XVII века (Д.А. Иванов). 25

ПОЭЗИЯ

Испанская поэзия (Н.Р. Малиновская). 65
Луис Гонгора-и-Арготе (1561—1627) 81
Франсиско де Кеведо-и-Вильегас (1580—1645). 94

Немецкая поэзия (О.С. Рахманина). 105
Мартин Опиц (1597—1639). 113
Пауль Флеминг (1609—1640). 120
Андреас Грифиус (1616—1664). 124
Фридрих фон Логау (1605—1655). 133

Французская поэзия (В.Ю. Лукасик). 140
Франсуа де Малерб (1555—1628). 141
Религиозная поэзия начала XVII века. 154
«Поколение Людовика XIII». 158
Поэзия светского барокко 165
Жан де Лафонтен (1621—1695). 170

Английская поэзия (А.Н. Горбунов). 184
Джон Донн (1572—1631) 184
Джон Милтон (1608—1674). 207

ДРАМАТУРГИЯ

Испанская драматургия (Н.Т. Пахсарьян). 259
Педро Кальдерон (1600—1681) 265

Французская драматургия (Н.Т. Пахсарьян) 274
Пьер Корнель (1606—1684). 277
Жан Расин (1639—1699) 288
Мольер (1622—1673). 296

Английская драматургия (Т.Г. Чеснокова) 304
Бен Джонсон (1573—1637) 314
Драма 1610 — 1630-х годов 324
Драйден и трагедия эпохи Реставрации 348
Комедия Реставрации 375

ПРОЗА

Западноевропейский роман барокко (Н.Т. Пахсарьян) 395

Французская проза классицизма (Н.Т. Пахсарьян) 417
Франсуа де Ларошфуко (1613—1680) 418
Мари-Мадлен де Лафайет (1634—1693) 422

Итальянская литература (К.А. Чекалов) 428

Шведская литература (Е.А. Соловьева) 449

Американская литература (Б.А. Гиленсон) 477

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ISBN 978-5-06-004237-5