

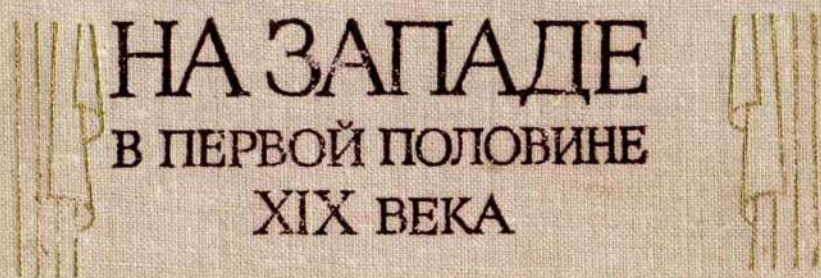
671

180/16

А. АНИКСТ



ТЕОРИЯ ДРАМЫ
НА ЗАПАДЕ
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ
XIX ВЕКА

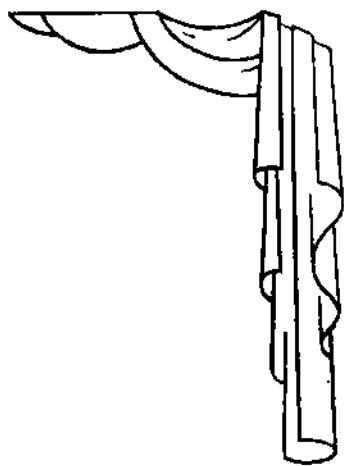


АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

А. АНИКСТ

ИСТОРИЯ
УЧЕНИЙ
О ДРАМЕ



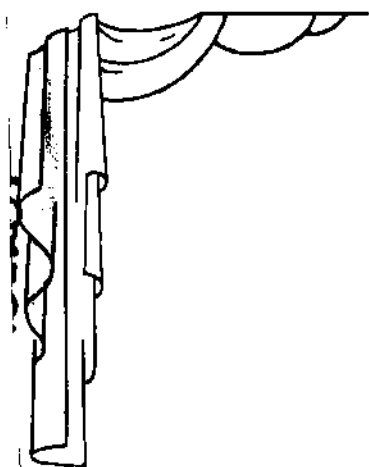
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1980

А. АНИКСТ

ТЕОРИЯ ДРАМЫ НА ЗАПАДЕ

В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА
ЭПОХА РОМАНТИЗМА



Научная библиотека
Удмуртского
государственного
университета
г. Ижевск

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1980

Ответственный редактор

Е. Г. ХОЛОДОВ

А $\frac{80101-066}{042 (02)-80}$ 567-79. 4900000000.

© Издательство «Наука», 1980 г.

ВВЕДЕНИЕ

Теория драмы — частная область художественной культуры, однако и она на переломе от XVIII к XIX веку отразила революционный характер эпохи. Великим событием, наложившим печать на всю общественную и духовную жизнь европейского общества, была буржуазная революция конца XVIII в. во Франции. Драматизм, связанный с ломкой многовекового социального уклада, трагические события, сотрясавшие не только Францию, но и всю Европу, обусловили особый интерес к тому виду искусства, который, как казалось, наиболее полно мог отразить характер времени. Писатели и критики поэтому, естественно, обращались к вопросу о том, какими средствами могло бы драматическое искусство выразить всю полноту процессов, происходивших в действительности.

Новая драма не родилась как непосредственное отражение буржуазной революции. Искусство развивалось по своим законам, его эволюция определялась сложившимися национальными традициями, идейными веяниями эпохи, природой театра, консервативного по своему характеру, нелегко расстающегося с многовековыми навыками. Тем не менее именно социальная революция в конечном счете породила изменения в драматическом искусстве. Они не были столь молниеносными, как революция политическая, и совершались в течение нескольких десятилетий, но в итоге их облик драмы изменился.

Перемены в драматическом искусстве были отнюдь не стихийными. Наоборот, осмысление необходимости перемен и размышления о том, в чем они должны состоять, занимали многие умы. Новая эпоха развития драмы отмечена необычайным расцветом теоретической мысли. Литературные манифесты, трактаты, предисловия, полемические статьи, рецензии на книги и спектакли освещают вопросы общей теории драмы; писатели и критики спорят о ценности различных традиций — античной, классицистской, шекспировской, изучают эффективность различных художественных приемов, по-новому толкуют природу драмати-

ческих жанров. Все это происходит как в прямой связи с практикой театра и новыми драматическими произведениями, так и в плане общеэстетическом, имеющем целью философское обобщение сущности драмы и ее видов.

Художественными вопросами теория драмы и критика не ограничиваются. Новая эпоха отмечена развитием историзма и ясно выраженным стремлением к социологическому осмыслению духовных явлений. Вопросы драмы все больше рассматриваются в связи с состоянием общества. Проблемы жанра, композиции, характеров сплетаются с социально-политической проблематикой в большей степени, чем это было раньше. Часто вопросы драматургии оказываются полем борьбы различных социально-политических тенденций. Направления нравственной философии и религиозные течения также находят отражение в дискуссиях о природе драматургии.

Границы рассматриваемой эпохи определяются двумя великими политическими событиями — первой буржуазной революцией во Франции в конце XVIII в., знаменовавшей победу буржуазного строя над феодальным, и революцией 1848 года, первой революцией, в которой народ восставал уже против буржуазии. Выше уже сказано, что даже такая, казалось бы, отдаленная от политики область, как теория драмы, отразила общий ход истории. Читатель найдет в настоящей книге главу, рассказывающую о том, как понимали буржуазные революционеры конца XVIII в. во Франции задачи драматического искусства. Главой об этом открывается часть, посвященная теории драмы во Франции. Книгу завершает раздел о революционно-демократической критике в Германии в 30-е и 40-е годы XIX в., ясно выражающей настроения, предшествовавшие революционному взрыву 1848 г. Общественно-политические мотивы звучат достаточно ясно и в другие десятилетия рассматриваемой эпохи.

Охватить все богатство теоретической мысли XIX в. в одной книге оказалось невозможным. Уже подготовлена к изданию значительная часть следующего тома «Истории учений о драме», которая будет посвящена философским теориям драмы от Гегеля до Ницше. Теориям конца XIX в. автор намерен посвятить отдельную книгу.

Начало нового времени отмечено выдвижением в искусстве на первый план романтического направления. Процесс формирования романтизма протекал неравномерно в разных странах Западной Европы. Раньше всего определилась основа эстетики романтизма в Германии; позже других стран Запада победил романтизм во Франции. Расположение материала в книге соответствует тому, как исторически развивалась теоретическая мысль, занимавшаяся интересующим нас вопросом.

Романтическое движение привело к коренному преобразованию понятий о драме. Оно произвело подлинный переворот в этой области. Романтики положили конец многовековому господ-

ству классицистского догматизма в теории драмы. Этот переворот был подготовлен отчасти в XVIII в., но каковы бы ни были заслуги Дидро, Лессинга, Гете и Шиллера в самостоятельной разработке теории драмы, основой для них оставалась поэтика трагедии Аристотеля с теми наслоениями, которые появились в гуманистической теории драмы начиная с XVI в.

Романтики ниспровергли не Аристотеля, а догматическую трактовку его учения. Это был большой шаг вперед в развитии теории драмы. Отныне понимание природы драмы формируется без опоры на так или иначе толкуемую поэтику Аристотеля, а на изучении самих драматических произведений, особенно таких, которые возникли вне или помимо классической традиции, восходящей к античности. Особенно большое значение приобретает отныне изучение испанской и английской драмы XVI—XVII вв. Шекспир, Лопе де Вега и Кальдерон — великие драматурги, не следовавшие правилам поэтики классицизма, не знавшие пресловутих трех единств, — становятся теперь образцами творчества, свободного от сковывающих правил. Антитеза «Расин или Шекспир» в полной мере выражает конфликт двух направлений в понимании природы драмы.

Вопрос об единствах занимал важное место в спорах о драматическом искусстве конца XVIII — начала XIX в. Сентиментализм и движение «бури и натиска» уже в значительной степени подорвали обязательность этих правил. Немецкая драма штюрмеров уже не считалась с ними. В английской предромантической драме они тоже не соблюдались с прежней строгостью. В Италии народная импровизационная комедия уже в XVII в. противостояла классицистским стремлениям гуманистов, а в XVIII в. Гоцци совершенно пренебрег ими. Наиболее прочно сохранялась поэтика классицизма во французской драме времени республики, империи и реставрации, т. е. почти всю первую треть XIX в. Поэтому во Франции антиклассицистская оппозиция была особенно сильной.

Вопрос о единствах не являлся, однако, главным. Центральной была проблема художественного метода в целом, а это было связано с комплексом всей художественной культуры. Подобно просветительству, романтизм представлял собой не только художественное направление, но и более широкое социально-идеологическое движение, имевшее свои общественные философские и политические основы.

Писатели и литературные критики эпохи романтизма отнюдь не скрывают связи их теоретических построений с проблемами развития общества, возникшими в условиях утверждения господства буржуазии. В пределах художественной проблематики идет обсуждение коренных вопросов социального бытия и со всей ясностью обнаруживается общественно-политическая обусловленность эстетических положений романтической школы в разных странах Западной Европы.

ческих жанров. Все это происходит как в прямой связи с практикой театра и новыми драматическими произведениями, так и в плане общезстетическом, имеющем целью философское обобщение сущности драмы и ее видов.

Художественными вопросами теория драмы и критика не ограничиваются. Новая эпоха отмечена развитием историзма и ясно выраженным стремлением к социологическому осмыслению духовных явлений. Вопросы драмы все больше рассматриваются в связи с состоянием общества. Проблемы жанра, композиции, характеров сплетаются с социально-политической проблематикой в большей степени, чем это было раньше. Часто вопросы драматургии оказываются полем борьбы различных социально-политических тенденций. Направления нравственной философии и религиозные течения также находят отражение в дискуссиях о природе драматургии.

Границы рассматриваемой эпохи определяются двумя великими политическими событиями — первой буржуазной революцией во Франции в конце XVIII в., знаменовавшей победу буржуазного строя над феодальным, и революцией 1848 года, первой революцией, в которой народ восставал уже против буржуазии. Выше уже сказано, что даже такая, казалось бы, отдаленная от политики область, как теория драмы, отразила общий ход истории. Читатель найдет в настоящей книге главу, рассказывающую о том, как понимали буржуазные революционеры конца XVIII в. во Франции задачи драматического искусства. Главой об этом открывается часть, посвященная теории драмы во Франции. Книгу завершает раздел о революционно-демократической критике в Германии в 30-е и 40-е годы XIX в., ясно выражающей настроения, предшествовавшие революционному взрыву 1848 г. Общественно-политические мотивы звучат достаточно ясно и в другие десятилетия рассматриваемой эпохи.

Охватить все богатство теоретической мысли XIX в. в одной книге оказалось невозможным. Уже подготовлена к изданию значительная часть следующего тома «Истории учений о драме», которая будет посвящена философским теориям драмы от Гегеля до Ницше. Теориям конца XIX в. автор намерен посвятить отдельную книгу.

Начало нового времени отмечено выдвижением в искусстве на первый план романтического направления. Процесс формирования романтизма протекал неравномерно в разных странах Западной Европы. Раньше всего определилась основа эстетики романтизма в Германии; позже других стран Запада победил романтизм во Франции. Расположение материала в книге соответствует тому, как исторически развивалась теоретическая мысль, занимавшаяся интересующим нас вопросом.

Романтическое движение привело к коренному преобразованию понятий о драме. Оно произвело подлинный переворот в этой области. Романтики положили конец многовековому господ-

ству классицистского догматизма в теории драмы. Этот переворот был подготовлен отчасти в XVIII в., но каковы бы ни были заслуги Дидро, Лессинга, Гете и Шиллера в самостоятельной разработке теории драмы, основой для них оставалась поэтика трагедии Аристотеля с теми наслоениями, которые появились в гуманистической теории драмы начиная с XVI в.

Романтики ниспровергли не Аристотеля, а догматическую трактовку его учения. Это был большой шаг вперед в развитии теории драмы. Отныне понимание природы драмы формируется без опоры на так или иначе толкуемую поэтику Аристотеля, а на изучении самих драматических произведений, особенно таких, которые возникли вне или помимо классической традиции, восходящей к античности. Особенно большое значение приобретает отныне изучение испанской и английской драмы XVI—XVII вв. Шекспир, Лопе де Вега и Кальдерон — великие драматурги, не следовавшие правилам поэтики классицизма, не знавшие пресловутого трех единств, — становятся теперь образцами творчества, свободного от сковывающих правил. Антитеза «Расин или Шекспир» в полной мере выражает конфликт двух направлений в понимании природы драмы.

Вопрос об единствах занимал важное место в спорах о драматическом искусстве конца XVIII — начала XIX в. Сентиментализм и движение «бури и натиска» уже в значительной степени подорвали обязательность этих правил. Немецкая драма штурмеров уже не считалась с ними. В английской предромантической драме они тоже не соблюдались с прежней строгостью. В Италии народная импровизационная комедия уже в XVII в. противостояла классицистским стремлениям гуманистов, а в XVIII в. Гоцци совершенно пренебрег ими. Наиболее прочно сохранялась поэтика классицизма во французской драме времени республики, империи и реставрации, т. е. почти всю первую треть XIX в. Поэтому во Франции антиклассицистская оппозиция была особенно сильной.

Вопрос о единствах не являлся, однако, главным. Центральной была проблема художественного метода в целом, а это было связано с комплексом всей художественной культуры. Подобно просветительству, романтизм представлял собой не только художественное направление, но и более широкое социально-идеологическое движение, имевшее свои общественные философские и политические основы.

Писатели и литературные критики эпохи романтизма отнюдь не скрывают связи их теоретических построений с проблемами развития общества, возникшими в условиях утверждения господства буржуазии. В пределах художественной проблематики идет обсуждение коренных вопросов социального бытия и со всей ясностью обнаруживается общественно-политическая обусловленность эстетических положений романтической школы в разных странах Западной Европы.

Романтизм, как известно, представлял собой «первую реакцию на французскую революцию и связанное с нею Просвещение»¹. Эта реакция состояла в коренном пересмотре всех философских, этических, политических и эстетических положений просветительства. В данной книге мы рассматриваем отражение этого идеологического процесса в сфере теории драмы. Но прежде чем заняться этим, необходимо остановиться на вопросе о романтической идеологии и литературном направлении романтизма.

В период крайней социологизации в изучении литературы и искусства романтизм рассматривался у нас как явление в социально-политическом отношении неоднородное. Проводилось резкое разграничение между двумя течениями внутри этого движения, из которых одно определяли как прогрессивное и революционное, другое — как консервативное и реакционное. Современное марксистско-ленинское литературоведение не ставит во главу угла одни лишь политические критерии. Романтизм рассматривается как явление хотя и неоднородное, но все же единое по своему основному содержанию. Общим для всего романтизма является указанное К. Марксом отрицательное отношение к последствиям буржуазной революции и отталкивание от идеологии эпохи Разума и Просвещения. Романтики при всех различиях между ними сходились в критике пороков народившегося буржуазного общества. В этом была сильная сторона романтической идеологии. Но большинство романтиков смотрели не вперед, а в прошлое и видели спасение от бед новой цивилизации в возврате к отжившим формам производства и общественных отношений. Они идеализировали средневековые как эпоху якобы гармонических отношений между сословиями. В следующем поколении у некоторых романтиков место средневековья заняла античность, понимаемая как образец идеальной свободы и гражданственности. Политические условия привели к дифференциации внутри романтического движения, где наблюдались не только размежевание по отношению к современному обществу и государству, но и переходы писателей с одной позиции на другую. Фридрих Шлегель, один из зачинателей романтизма, в первые годы деятельности придерживался довольно прогрессивных взглядов. Завершал он свой путь в лагере католической реакции. Молодой Гюго, наоборот, был роялистом, но в зрелые годы стал на позиции демократического либерализма. Политические пристрастия и симпатии, конечно, существенны для понимания разных писателей, но важнее объективный смысл их творчества в целом, как это показал Ф. Энгельс на примере Бальзака, который по своим политическим взглядам был легитимистом, что не мешало ему, как

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. т. 32, с. 44.

честному художнику, показать разложение того общества, которое ему было наиболее близко и дорого ².

Романтикам присуще миропонимание, откровенно расходящееся с механистическим и рационалистическим взглядом на мир, господствовавшим в XVIII в., расчленявшим действительность на отдельные элементы; новое поколение стремится постигнуть мир как органическое целое, части которого находятся в тесной, иногда таинственной связи между собой. Дух для романтиков всегда выше материального мира. Человек, как его изображают романтики, не только находится в разладе с прошлой средой, но также раздираем внутренними противоречиями. При всех индивидуальных различиях между писателями все же можно говорить о некоем общем типе художественного мышления, определившем как трансформацию традиционных жанров литературы, так и принципы композиции, построение человеческого образа, стилистику.

У писателей, о которых пойдет речь в этой книге, мы будем рассматривать преимущественно их взгляды на драму, но далеко не всегда при этом обнаружится даже косвенная связь между пониманием драмы и политическими симпатиями автора. А с другой стороны, будут случаи, когда положения, выдвигаемые драматургами и критиками, с теоретической точки зрения будут гораздо менее значительны, чем политические тенденции, обусловившие характер того или иного высказывания.

Предваряя конкретные разборы суждений о драме писателей и критиков, еще раз подчеркнем, что эпоха романтизма ознаменовалась введением в теорию драмы принципа историзма, утверждением национального своеобразия драматического искусства, освобождением искусства от сковывающих норм, введением новых приемов композиции.

Вопросы теории драмы рассматриваемого периода уже получили освещение во многих работах. Существует немало исследований, в которых освещаются взгляды отдельных писателей; есть работы о теории драмы романтической эпохи в разных странах, общие истории критики. Те, которые мне известны и использованы при написании данной книги, указаны в библиографических сносках. Не побоюсь сказать, что в ряде случаев исследователи исчерпывающе осветили тот или иной раздел исследуемой темы. Я считал тогда правильным следовать за ними в рассмотрении материала. Особенно хочется отметить в этом отношении работы советских исследователей. В первую очередь назову труд К. Н. Державина «Театр французской революции» (1932), исследование, до сих пор непревзойденное в нашей науке. Превосходную работу «Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период первой империи» (1962) создал Б. Г. Рей-

² Письмо Ф. Энгельса английской писательнице Маргарет Гаркнесс.— *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* 2-е изд., т. 37, с. 35—37.

зов. Можно только удивляться тому, что эта подлинно новаторская работа не получила никакого отклика в печати со стороны специалистов по французской литературе. Заслуживает быть отмеченной и книга Д. Д. Обломиевского «Французский романтизм» (1947), содержащая значительный материал по интересующему нас разделу. О взглядах английских романтиков на драму писала Н. Я. Дьяконова.

Из работ иностранных ученых назову в первую очередь фундаментальную книгу австрийской исследовательницы Маргрет Дитрих «Европейская драматургия XIX века» (1962). В разборе одних и тех же теоретических сочинений естественны совпадения в фактах, но всякий, кто даст себе труд сравнить обе книги, убедится в том, что методологические предпосылки и общая трактовка темы у нас разные. Маргрет Дитрих тяготеет больше к философской проблематике, акцентируя экзистенциалистские мотивы в суждениях писателей XIX в. о драме. В моей работе в большей степени подчеркивается социально-политический смысл теоретических построений о драме, их эстетическая направленность, а также специфические вопросы техники драмы. При всех различиях между нашими исследованиями хочу отметить высокий научный уровень труда австрийской исследовательницы, принадлежащей к числу наиболее осведомленных и сильных в теоретическом отношении знатоков мировой драматургии.

Я нашел большое подспорье как в старых, так и новых литературоведческих работах, посвященных исследованию взглядов на драму разных писателей и критиков. Но при этом я неизменно обращался к самим текстам теоретических сочинений и стремился непредубежденно выявить взгляды каждого писателя и критика, изложить как можно точнее его теоретические воззрения, по возможности в его собственных словах. Мне казалось также уместным указывать на связи между суждениями разных авторов, а также и на полемику между ними.

Обобщение материала, разработанного в науке, налагает свои обязанности, и я надеюсь, что в настоящей книге выполнил их. Что же касается моего личного вклада в изучение данной темы, об этом пусть судят читатели.

ДРАМА И ТЕАТР ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Начиная с XVIII в. театр оставался в центре интеллектуальных интересов Германии, и с его развитием связывали надежды на духовное объединение нации. В первые десятилетия XIX в. в нем продолжали видеть трибуну для пропаганды прогрессивных идей. Но наряду с этим развивалась и другая тенденция, ограничивавшая значение зрелищного искусства чисто развлекательными задачами. Большое место в театральном искусстве заняла мещанская драма, сочетающая развлекательность с плоским буржуазным морализаторством. Типичным представителем такой драмы был Август Коцебу (1761—1819), плодовитейший из драматургов эпохи, автор бесчисленных комедий, трагедий, исторических драм, фарсов, водевилей; пьесы Коцебу пользовались исключительно большой популярностью. Его «Ненависть к людям и раскаяние» (1789), «Сын любви» (1790), «Бедность и великодушие» (1794) и другие пьесы заполняли сцены не только немецких, но и иностранных театров. Писания Коцебу представляли собой вульгаризацию принципов мещанской драмы и слезливой комедии XVIII в.

Гете в Веймарском театре продолжал просветительскую и эстетическую традицию XVIII в., стремясь создать театр высокой идейности и большой красоты, надеясь, что благодаря этому возникнет образец для всей остальной театральной культуры. Но классический идеал, культивируемый им, подымал театр на такую высоту, при которой исчезла привлекательность театра как развлечения. Кроме того, бурная жизнь, порожденная влиянием французской революции и войнами на рубеже XVIII—XIX вв., вызвала потребность в искусстве, более отвечающем духу времени.

Эпоха романтизма ознаменовалась в Германии обильной драматургической продукцией. Однако не все созданное в то время было романтическим в точном смысле этого термина. Прежде всего нельзя забывать, что в первые годы романтизма

продолжалось творчество Гете и Шиллера. На рубеже веков появились трилогия «Валленштейн» (1798—1799), «Мария Стюарт» (1800), «Орлеанская дева» (1801), «Вильгельм Телль» (1804). Нравственный идеализм положительных героев Шиллера с тех пор и доныне считается образцом романтического отношения к жизни, хотя в точном смысле слова романтиком Шиллер не был. В 1808 г. Гете обнаруживал полностью первую часть «Фауста», воспринятую во всей Европе как образец драматического творчества, свободного от сковывающих норм классицизма, и как выражение романтического духа, воплощенного в образе мятущегося и вечно неудовлетворенного героя.

Сами Гете и Шиллер не причисляли себя к романтикам. Связи с идеалами Просвещения отделяли их от романтиков, вставших против идеологии XVIII в. Поэтому, несмотря на несомненные элементы романтики в драматургическом творчестве Гете и Шиллера, в целом они ни по своим идеологическим позициям, ни по художественной программе к романтизму не принадлежали.)

Большую причастность к романтизму находят иногда в творчестве Фридриха Гельдерлина (1770—1843), однако его трагедия «Смерть Эмпедокла» (1799) — произведение скорее промежуточное между романтизмом и классицизмом.

Возникновение романтической драмы в Германии сопровождалось появлением переводов пьес Шекспира, Лопе де Вега и Кальдерона, в которых видели образцы романтической трагедии и комедии. Использование элементов поэтики драмы позднего Возрождения и барокко сыграло важную роль в формировании драматургии романтизма в Германии. Характерно, что романтиков привлекали в творчестве Шекспира не столько его трагедии, сколько поздние романтические драмы и комедии. Что же касается испанской драмы, то она почти вся давала образцы романтического сюжетосложения и поэтичности, как ее понимали романтики.

Первым собственно романтическим драматургом стал Людвиг Тик (1773—1853), чьи инсценировки сказок «Кот в сапогах» (1797), «Синяя борода» (1797), а затем комедии «Принц Цербино» (1799) и «Свет наизнанку» (1799) полностью отвергли принцип реализма в драме. В жанре серьезной драмы Тик создал «Жизнь и смерть святой Генофеды» (1800), «Император Октавиан» (1804) и «Фортунат» (1816). Теоретики романтизма братья А. В. и Ф. Шлегель тоже пробовали свои силы в драме, но без успеха. Больше таланта проявил писатель из гейдельбергской группы романтиков Клеменс Брентано (1778—1842), автор комедии «Понс де Лион» (1801) и исторической драмы «Основание Праги» (1812). Романтические сюжеты обрабатывал в своих пьесах друг Брентано, другой гейдельбергский романтик, Ахим фон Арним (1781—1831), написавший «Галле и Иерусалим» (1811), «Глухаря» (1813), «Равные» (1819) и др.

Наибольшую популярность приобрел в ту пору автор трагедий рока Захария Вернер (1768—1823), чья пьеса «Двадцать четвертое февраля» (1809) прогремела на всю Европу. Последователями Вернера были драматурги Адольф Мюльнер (1774—1829) и К. Э. Гоувальд (1778—1845).

Крупнейшим мастером романтической драмы стал Генрих фон Клейст (1777—1811). Его «Семейство Шроффенштейн» (1803), «Роберт Гискар» (1808), «Пентесилея» (1808), «Битва Германа» (1808), «Кетхен из Гейльбронна» (1810) и особенно «Принц Фридрих Гомбургский» (1810) представляют собой вершину романтической драмы. Шедевром комедии является «Разбитый кувшин» Клейста (1807).

Второй период развития романтической драмы, охватывающий 1820—1830-е годы, отмечен деятельностью таких драматургов, как Карл Иммерман (1796—1840) и Христиан Дитрих Граббе (1801—1836). Оба писали пьесы в историческом жанре, прибегая также к легендарным сюжетам. Из произведений Иммермана особенно известны «Карденио и Целинда» (1826), «Тирольская трагедия» (1827), «Император Фридрих II» (1828). Из драм Граббе выделяются «Дон Жуан и Фауст» (1829), «Наполеон, или Сто дней» (1831), «Германова битва» (1836). Две последние интересны стремлением ввести в драматургию мотивы, дающие реальное объяснение исторических событий.

Дальнейший шаг в развитии социально-политического толкования истории в драме сделал Георг Бюхнер (1813—1837) в своей «Смерти Дантона» (1835) и незаконченной трагедии «Войдек». Бюхнера уже нельзя считать романтиком, хотя историзм был подготовлен романтической драматургией предшествующих десятилетий.

Конец XVIII — начало XIX в. отмечены в Германии высоким развитием теоретической мысли, эстетические интересы занимали в ней большое место. Романтики выступали с теоретическим обоснованием нового искусства, которое они стремились создать. Развитие теории драмы, связанное с общим эстетическим движением, прошло через ряд ступеней.

ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛЬ

ДОРОМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

Теоретическая деятельность Фридриха Шлегеля (1772—1829) распадается на три периода. В начале он еще находится под влиянием Гердера, Гете и Шиллера, но наибольшее значение имел для него при вступлении на литературное поприще Винкельман с его культом античности. Ф. Шлегель мечтал о том,

чтобы сделать для поэзии античного мира то же, что Винкельман сделал для искусства древности. Это получило выражение в его опытах, написанных в начале 1790-х годов: «О школах греческой поэзии», «Об эстетической ценности греческой комедии», «О женских характерах у греческих писателей». Ранние этюды об античной поэзии были резюмированы Ф. Шлегелем в работе «Об изучении греческой поэзии» (1797). Шлегель-«классицист» был также демократом и республиканцем, что ясно сказалося в его статье «Георг Форстер» (1797), посвященной немецкому якобинцу.

Античное искусство представляется Ф. Шлегелю, как и Винкельману, воплощением полнейшей гармонии, выражением чистой человечности, образцом художественного совершенства. Эти качества Шлегель находил тогда и в античной поэзии, оцененной им как непревзойденная вершина художественности. Древней гармонии Ф. Шлегель противопоставлял разорванность сознания современного человечества, в силу чего оно неспособно возродить античный идеал. Однако именно к этому, по его мнению, должно стремиться современное искусство. В творчестве Гете Ф. Шлегель видел прообраз возрождения гармонии и цельности.

В связи с комплексом этих идей находится тогдашняя оценка Ф. Шлегелем драматургии Шекспира. Он уже тогда признавал, что Шекспир — великий художник. Но его искусство в корне отличо от искусства древних трагиков. Греческая трагедия проникнута гармонической красотой. Трагедия Шекспира не имеет целью эстетического эффекта красоты. Его драмам не свойственно стремление к прекрасному. Законы красоты не определяют строя его трагедий. Даже отдельные красоты в его произведениях не свободны от безобразного, как то имеет место и в природе. Более того, Ф. Шлегель считает, что ошибочно видеть достоинство драм Шекспира в их правдивости, ибо, по его мнению, Шекспир давал не цельное, а одностороннее изображение человека. В отличие от античных трагиков, создавших совершенно объективное изображение человеческой природы, Шекспир был на это не способен: «Его изображение не является чисто объективным, оно несет в себе совершенно индивидуальные черты и имеет особенную местную окраску»¹. Изложенное здесь понимание Шекспира полностью противоположно тому, какое вскоре станут наперебой выражать все романтики, и в том числе в первую очередь сами братья Шлегель.

Прямое отношение к нашей теме имеет рассуждение Ф. Шлегеля о трагедии у Шекспира, иллюстрируемое разбором «Гамлета». Шекспир для Ф. Шлегеля — лучший представитель трагедии нового времени. В его творчестве проявляются черты, присущие искусству неклассическому вообще. Новое искусство

¹ *Schlegel F. von. Sämtliche Werke. Wien, 1846, Bd. 5. S. 53.*

отдает предпочтение характерному. В этом проявляется господство рассудка, который разрывает цельность природы на отдельные части и направляет внимание художников на изображение единичного. Целью современного искусства является субъективная красота духовно интересного. Понятие интересного имеет у Ф. Шлегеля отрицательный смысл, ибо оно противостоит кантовскому принципу прекрасного как наслаждению незаинтересованному. Характеристическое искусство также способно к обобщениям, однако оно осуществляет это не поэтическим, а дидактическим способом. Такова одна форма современной трагедии. Вторая, более высокая ее форма определяется Ф. Шлегелем как философская трагедия. Здесь господствует уже не рассудок, а разум, но и эта трагедия противостоит античному идеалу. Греческая трагедия выражала прекрасное без каких-либо моральных целей, новая трагедия своим стремлением к философичности отвергает эстетическую цель искусства.

Свои мысли о природе новой трагедии Ф. Шлегель разъясняет на примере «Гамлета». Надо отдать должное критическому чутью Ф. Шлегеля: он отвергает мнение об отсутствии цельности в шедевре Шекспира. Многообразное действие у Шекспира имеет некий единый центр, только он не заметен при поверхностном взгляде. Здесь Ф. Шлегель повторяет мысль, выраженную Гете в его юношеской речи «К дню Шекспира», о том, что «его (Шекспира) пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ)»². В трагедии датского принца главное — это душа героя, разрываемая мучительными противоречиями. Трагические обстоятельства возбуждают мысль Гамлета в такой мере, что он лишается способности действовать. Переизбыток мысли и приводит его в конце концов к гибели. Дисгармония человеческого духа и составляет предмет философской трагедии, изображающей нарушение цельности характера, его распад на непримиримые и несочетаемые способности — либо мыслить, либо действовать. Совершенно очевидно, что такое распадение характера представляется последователю Винкельмана падением по сравнению с цельностью характеров в античной трагедии.

К сфере высшего искусства философская трагедия, по мнению Ф. Шлегеля, не принадлежит. Только внешняя форма ее причастна искусству, тогда как содержание является философским. Поэтому, несмотря на все свои отдельные красоты, «Гамлет» не полноценное художественное произведение. «Во всей области современного поэтического искусства эта драма для историка искусства один из важнейших документов»³. Слово «документ» здесь не случайно.

² Гете И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 337—338.

³ Schlegel F. von. Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 51.

Очень скоро, однако, эстетические взгляды Ф. Шлегеля претерпевают полное изменение. Возникающее под его духовным руководством романтическое движение кардинальным образом пересматривает программу просветительства и даже веймарского классицизма Гете и Шиллера, хотя именно у них заимствуются некоторые исходные принципы. От них исходит идея противостояния высокой художественной культуры убогой немецкой действительности. От Шиллера идет противопоставление двух типов творчества — «наивного» и «сентиментального», получающих у романтиков иное наименование. Но между веймарским классицизмом и романтиками вскоре возникает конфликт, особенно остро ощущавшийся Гете, который резко определил различие между своим и романтическим художественным идеалом, сказав: «Классическое я назвал бы здоровым, а романтическое больным. (...) Большинство новейших произведений романтичны не потому, что они новы, а потому, что они слабы и болезненны»⁴.

Нетрудно уловить связь между гетевским пониманием романтического искусства и тем, что сам Ф. Шлегель писал о современной поэзии. В бытность классиком Ф. Шлегель и сам считал раздвоение сознания, отмеченное им в Гамлете, явлением нездоровым. Гете продолжал сохранять верность классическому идеалу, тогда как Ф. Шлегель в свой иенский период стал искать оправдание тому новому умственному состоянию, которое возникло в его поколении после французской революции.

Новый эстетический идеал Ф. Шлегель сформулировал в «Фрагментах» (1798). В них явственно сказывается поворот Ф. Шлегеля от античности к современности. Если раньше классический идеал был воплощением высшей степени художественности, то теперь Ф. Шлегель ищет искусства совершенно нового. Прежде он отделял поэзию и философию, теперь провозглашает: «Поэзия и философия должны объединиться» (171)⁵. И еще: «Чем больше поэзия становится наукой, тем больше становится она и искусством» (170).

Ф. Шлегель сформулировал некоторые из основополагающих принципов романтической эстетики, оказавших влияние на теорию и практику драматургии.

Романтики с полным основанием винили буржуазное общество в том, что оно убило дух поэзии. Буржуазное искусство XVIII в. было прозаическим и рациональным, враждебным чувству и воображению. Правда, в сентиментализме уже была значительная струя эмоциональности, но она сдерживалась соображениями рассудка и долга.

⁴ Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. М., 1934, с. 437.

⁵ Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Я. Берковского. Л. [1934]. Далее страницы указаны в скобках в тексте.

Романтики восстали против всего комплекса просветительской идеологии XVIII в. Ф. Шлегель, Новалис, Вакенродер и другие ранние немецкие романтики выступили поборниками восстановления поэзии в ее правах. В противовес искусству, зависшему от правил разума и нравственности, они утверждали свой эстетический идеал, обосновывавший право искусства на неограниченную свободу.

Рационалистическому мировосприятию романтики противопоставили интуитивное. «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого», — утверждал Новалис (121). «Чувство поэзии имеет много общего с чувством мистическим. Это чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо случайного. Оно представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неощутимое и т. д.» (122) Поэт отличается от обычных людей, ибо, по Новалису, «постигает происшествия внешнего и внутреннего мира иным образом, чем остальные люди» (127).

491297
Классическая система искусств вносила разграничения между ними. В середине XVIII в. Лессинг проводил резкую грань между поэзией и живописью. Романтик Новалис провозглашает идею синтеза искусств, их теснейшей взаимосвязи: «Пластические искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальное произведение, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно» (129). И далее: «Поэзия в строгом смысле слова кажется почти промежуточным искусством между живописью и музыкой» (130). Музыка, музыкальности романтики придавали исключительно большое значение.

Идея всеобъемлющего характера поэзии получила особенно полное выражение в широко известном высказывании Ф. Шлегеля: «Романтическая поэзия есть прогрессивная универсальная поэзия, — писал он в одном из своих фрагментов. — Ее назначение состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы. Она должна придать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу придать поэтический характер. Она должна превратить остроумие в поэзию, насытить искусство серьезным познавательным содержанием и внести в него юмористическое одушевление» (172—173).

Стремление к универсальности имело в своей основе борьбу против рационалистического разграничения явлений жизни в философии механистического материализма XVIII в. Мы лучше поймем взгляды романтиков, если вспомним историческую обстановку, в которой они жили. Буржуазная революция во Фран-

ции поставила общество перед бесконечно усложнившейся действительностью, в которой черты старого строя жизни перемешались с явлениями, порожденными становлением в действительности буржуазных начал. Старое мировоззрение уже не могло удовлетворить. Его построения оказались иллюзорными, и их несоответствие реальности стало слишком очевидно. Даже в отсталой Германии французская революция сыграла роль катализатора, сделавшего очевидными противоречия, имевшие в основе рождение новой, капиталистической системы.

Одна из особенностей романтического мироощущения состояла в необыкновенной чуткости к противоречиям действительности, возникшим на почве буржуазного развития. Но констатация реального положения не могла удовлетворить. Возникла потребность в устранении их. Романтики и стремились понять мир во всей его сложности. Универсальность романтической поэзии и призвана вобрать в сферу искусства все многообразие мира, притом во всей его противоречивости. Романтическая идеология, таким образом, представляла собой шаг вперед в направлении к диалектическому пониманию жизни.

Но не забудем, что общественно-политическая ситуация в Германии конца XVIII — начала XIX в. не изменилась в корне: сохранялась государственная раздробленность, буржуазия была слаба, и в народе не было силы для прямой борьбы против отживших социальных установлений. Поэтому немецкие романтики, как до них веймарские классицисты Гете и Шиллер, также уходили в мир эстетической видимости. Только в отличие от той гармонии, какую искали и пытались создать в своих произведениях Гете и Шиллер, романтики создавали воображаемый мир, в котором символически отражались противоречивость и многосложность современного мира и человека.

Романтики создавали воображаемый мир, в котором царила поэзия, мир духовно возвышенной красоты. Человеческая цельность у них проявлялась разве что в энтузиазме, одушевлении страстью в ущерб реальному земному бытию.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ

Следует сразу сказать, что романтизм не был однороден. Так, у Новалиса поэт — существо одержимое, он «творит в беспамятстве» (122). Ф. Шлегель в большей степени признавал права интеллекта и нашел главное начало не в бессознательном, а в сознании. Это получило выражение в его знаменитой теории иронии, типично романтического метода творчества. Ф. Шлегель строит эту теорию на противопоставлении двух видов сознания. В древности идеал воплощался в типах, строго изолированных друг от друга, и им не представлялась возможность свободного развития их своеобразия. Иную картину дает сознание совре-

менного человека, и вот как она рисуется Ф. Шлегелем: «Но переноситься не только рассудком и воображением, а всей душой свободно то в одну, то в другую сферу, как в другой мир; свободно отречься то от одной, то от другой части своего существа, сосредоточиваясь на чем-нибудь одном, искать и находить то в одном, то в другом индивидууме все свое содержание, намеренно забывая об остальных, — на все это способен дух, который как бы содержит в себе множество других сознаний, целую систему человеческих индивидуальностей, внутри которого возросло и созрело мироздание, зарождающееся, как говорят, в каждой монаде» (174). Таков, в понимании Ф. Шлегеля, принцип иронии в его применении к действительности; человек оказывается способен свободно переходить из одной сферы жизни в другую. Так разрывается замкнутость человеческого существования.

Как пояснял Н. Берковский, «мир, как он есть, в его догматическом и общедоступном образе, во всех его прозаизмах и некрасивостях, романтическая ирония трактует из своего прекрасного далека, из мира возможностей, где скрываются поэзия, свобода и все остальное, что ценят люди»⁶.

У того же исследователя мы находим указание на то, что романтическая теория иронии отражает неспособность романтиков целиком овладеть действительностью, духовно и эстетически освоить ее в полной мере. Принцип иронии — способность перехода из одного интеллектуально-эмоционального состояния в другое — связан с романтической трактовкой характера в художественном произведении. Неустойчивость, переходы от одного настроения к другому, быстрая смена разных эмоций отражают отсутствие того, что собственно и составляет характер, т. е. определенность психических свойств личности. У романтиков личность характеризуется больше всего своими эмоциональными свойствами, а они получают выражение в лиризме, типичном для романтической литературы в ее разных видах.

Важной особенностью романтической идеологии, как известно, был историзм. Ф. Шлегель — один из основоположников романтического историзма в критике и литературоведении. Его концепция развития литературы получила выражение в этюде «Эпохи мировой поэзии», составляющем часть «Разговора о поэзии» (1800). Центральная идея Ф. Шлегеля — история возвышения и упадка поэтического духа. Он прослеживает его постепенный рост в античной Греции, отмечает наступление упадка в конце классического века; римляне, по его определению, пережили только «короткий припадок поэзии», ибо «поэзия, собственно говоря, всегда была противна их природе» (190, 191). Затем на более чем тысячу лет дух поэзии иссякает и возрождается у итальянцев благодаря Данте, Петрарке, Боккаччо. После Воз-

⁶ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 83.

рождения во Франции возникла единая и всеобъемлющая система ложной поэзии, опиравшейся на не менее ложную теорию. И отсюда это духовное заболевание, получившее название «хорошего вкуса», распространилось по всем странам Европы» (198).

Признаком возможности нового возрождения поэзии Ф. Шлегель считает творчество Гете. «Универсальность Гете,— писал он,— явилась тихим отблеском поэзии всех времен и народов. Это была бесконечная поучительная сюита произведений, набросков, фрагментов, опытов во всевозможнейших жанрах и в разнообразной форме» (198). Шлегель призывал «следовать примеру Гете, изучать поэтические формы вплоть до их первоначал» (199). Творчеству Гете Ф. Шлегель посвятил две большие статьи, одну специально роману «Годы учения Вильгельма Майстера» (1798), другую — обзору томов собрания сочинений Гете, вышедших в 1806 г. (статья 1808 г.)

ГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ. ШЕКСПИР

Во всех этих произведениях Ф. Шлегель в той или иной мере касается вопросов драмы. Основой трагедии в Греции был эпос. В трагедии «действия и события, характеры и страсти, взятые из готовых сказаний, преобразовывались в гармонически стройную и прекрасную систему» (188). Комедия полна выразительной мимики, в ней «щедрой и смелой рукой расточалось богатство вымысла, и в этой мнимой бессвязности скрывался глубокий смысл» (188).

«Греческая драма,— писал Ф. Шлегель,— в обеих своих разновидностях самым действительным образом вторгалась в жизнь, так как она имела связь с теми двумя величайшими идеальными формами, в которых проявляется жизнь, высочайшая и единственная — жизнь человека среди других людей» (188, 189). Творчество трех великих греческих трагиков отражает, по мнению Ф. Шлегеля, разные стадии жизни греческого общества. «Республиканский энтузиазм мы находим у Эсхила и Аристофана, в то время как основа Софокла — прообраз прекрасной семейственности в условиях героической древней эпохи. Если Эсхил навеки останется прообразом сурового величия и примитивного энтузиазма, а Софокл — примером гармонической законченности, то в Еврипиде уже обнаруживается неизъяснимая размягченность, возможная лишь у художника эпохи упадка, поэзия которого часто является всего лишь остроумнейшей декламацией» (189).

Следующая великая эпоха в истории драмы связана с именем Шекспира. В его творчестве Ф. Шлегель различает ранний период, когда его произведения подобны примитивам итальянской живописи, «они лишены перспективы и прочих совер-

шенств» (197), и произведения собственно романтические. «Любовь, дружба и светское общество, согласно его собственным признаниям, совершили благотворную революцию в его душе. Знакомство с утонченными стихотворениями Спенсера, любимца знати, питало его романтическое вдохновение. Отсюда очевидно возник его интерес к новеллам, которые он со значительно более глубоким пониманием, чем его предшественники, заново переработал для сцены, придал им особое строение и драматизировал в фантастическом духе. Искусство этого же типа отразилось и на исторических драмах, сообщив им богатство, изящество и остроумие, и оно же придало его драмам романтический колорит, который вместе с глубокой серьезностью создает их характерное своеобразие и превращает их в романтическую основу современной драматургии, основу достаточно прочную — на вечные времена» (197).

Это суждение интересно не столько для характеристики творчества Шекспира, сколько для выявления формирующейся концепции романтической драмы. Кроме подразумеваемой свободы от правил классицизма, Шлегель выдвигает как типично романтические чисто внешние элементы романтической драмы. Важный элемент романтической трактовки Шекспира отметил Н. Берковский: «О «Ромео и Джульетте» есть несколько строк, заслуживающих внимания у раннего Фридриха Шлегеля. Он писал об этом творении Шекспира без обычного для него жара и энергии философской спекуляции, с редкостью для него нежностью, как если бы речь шла о собственном его детище. Главное для него — в лиризме этой трагедии. Ей присуща единая музыкальная настроенность, лирическая однородность, чего нельзя воспринять рассудком и что подлечит одному лишь тонкому чувству». Трагедия это — здесь Н. Берковский цитирует статью «Об изучении греческой поэзии» Ф. Шлегеля — «романтический вздох о беглости и краткости юношеского счастья. Это жалобная песня, почему свежий цвет быстро увядает уже весной под безжалостным дыханием грубой судьбы. Это захватывающая элегия, в которую воткали сладостную боль, не отделимую от страдания радость любви. Волшебное смешение грациозного и горестного, его-то и называют элегией»⁷.

Исключительно высоко оценивая Шекспира, Ф. Шлегель, однако, отнюдь не призывал слепо подражать ему. В статье «О северном поэтическом искусстве» (1812) Ф. Шлегель настойчиво проводит мысль о том, что у каждого народа есть драматическое искусство, присущее именно ему, соответствующее национальному характеру и художественным традициям страны. «Если мы объявляем о нашем решительном пристрастии к Шекспиру, то это объясняется тем, что он нечто иное и большее, чем просто драматический поэт,— писал Ф. Шлегель, имея в виду,

⁷ Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 73.

что Шекспир предвосхитил многие духовные черты человека позднейшего времени.— Однако я не верю, что он мог бы стать образцом для нашей немецкой сцены, ибо я считаю, что каждая сцена должна находить и создавать свои собственные законы и формы, соответствующие нации и эпохе»⁸.

Переходя к вопросу о том, каким же именно должен быть немецкий театр, Ф. Шлегель отказывается дать свой ответ. Он ограничивается лишь замечанием: «Что форма шекспировской драмы может быть у нас применена только с большими ограничениями и смягчениями, почувствовал также наш Шиллер в свои последние годы, хотя первоначально он исходил из этой формы, как он ее понимал». Шекспир приемлем для Ф. Шлегеля как драматург неклассицистский, но не более, в качестве же художественной нормы он не склонен его утверждать. Лишь одна часть шекспировского наследия привлекает Ф. Шлегеля — это преимущественно его романтические драмы последнего периода.

ТРЕТИЙ, ВЕНСКИЙ ПЕРИОД. «ИСТОРИЯ ДРЕВНЕЙ И НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Более определенными стали художественные вкусы Ф. Шлегеля в отношении драмы в поздние годы литературной деятельности. Как известно, после 1808 г., со времени переезда в Вену, в мировоззрении Ф. Шлегеля произошел решительный перелом, яснее всего проявившийся в его переходе в католичество. Новые литературные позиции Ф. Шлегеля получили выражение в курсе лекций, прочитанных в 1812 г. и затем изданных в 1815 г. как «История древней и новой литературы» (второе дополненное издание вышло в 1822 г.).

Нельзя лучше охарактеризовать идеологическую позицию Ф. Шлегеля, чем это сделал Г. Гейне в своей «Романтической школе»; «Фридрих Шлегель рассматривает здесь всю литературу с высокой точки зрения, но эта точка зрения все же всегда находится на вышке католической колокольни. <...> Мне всегда кажется, что от этой книги несет молебственным ладаном и что из лучших мест ее выглядывают мысли с выбритыми тонзурами»⁹. Н. Берковский, однако, считает, что время от времени, читая лекции перед аристократической венской публикой, Ф. Шлегель «позволял себе дерзости, хотя в остальном старался не отступать от гармонии с нею»¹⁰. Советский исследователь считает, что «концы обоих Шлегелей, как и концы многих из романтиков, уже не лежат в истории романтизма»¹¹. Все же в лекциях Ф. Шлегеля романтическими взглядами наполнены все

⁸ *Schlegel F. von. Sämtliche Werke, Bd. 8, S. 80.*

⁹ *Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 197.*

¹⁰ *Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 143.*

¹¹ Там же.

рассуждения и оценки, хотя окраска их, говоря словами Н. Берковского, несомненно «католическо-меттерниховская».

Другой советский исследователь, Н. И. Балашов, так характеризует двойственность последнего значительного труда Ф. Шлегеля: «„История древней и новой литературы“ Фр. Шлегеля сыграла исключительную роль в становлении литературоведения как науки. Это один из первых (...) и весьма основательный опыт анализа общего процесса развития мировой литературы». Книга содержит, по утверждению автора, «в максимально полном виде результаты его предшествующих критических работ», т. е. включает материалы, изученные Фр. Шлегелем в прогрессивный период его деятельности, и главное — в ней он широко применяет выработанный в 90-е годы исторический подход. Но вместе с тем это — одно из первых изложений реакционно-романтической концепции истории литературы и программы ее развития»¹².

Минуя многие интересные суждения, высказанные в «Истории древней и новой литературы», обратимся прямо к характеристике драматургии.

«Дерзости» Ф. Шлегеля заметны, например, в его характеристике Эсхила. «Обнаруживающееся в его творениях воинственное, смелое, гордое чувство победителя, вдохновленного свободой, приводит нас в такое же расположение духа, какое в то время великой борьбы, вероятно, было господствующим в гордых Афинах»¹³, — говорит Шлегель, некогда прославлявший греческого трагика за его «республиканский энтузиазм». «Он не представил одних отдельных трагических происшествий; но через все эти творения простирается один и тот же общий трагический взгляд на мир и мирские события. Падение древних богов и титанов, — каким образом их возвышенное первобытное поколение побеждено и вытеснено младшим, более хитрым поколением, низшим по своим достоинствам, — вот постоянный предмет, который вызывает его интерес и сетования; иначе говоря, первобытное величие природы и человека и постепенный упадок того и другого до состояния слабости и ничтожества. Но иногда из развалин гибнущего мира у него восстает древняя исполинская сила, как в Прометее, все еще смелая и свободная, и в существе своем непобежденная. Это воззрение на предметы бесспорно имеет не только поэтическую, но и нравственную возвышенность» (43—44).

Если в Эсхиле подчеркивается его нравственное величие, то в Софокле Ф. Шлегель видит образец полнейшей, никогда впоследствии непревзойденной гармонии. Поэзия, пишет он, начинается с величественного и героического, постепенно нисходя к

¹² История немецкой литературы / Под ред. Н. И. Балашова, В. М. Жирмунского и др. М., 1966, т. 3, с. 114.

¹³ Шлегель Ф. История древней и новой поэзии. СПб., 1834, ч. I, с. 43. Цитируя этот перевод, устранил архаические слова и обороты речи.

земному и человеческому, «пока, наконец, не впадет в гражданское и обыкновенное, и тут напоследок затеряется» (48). Софокл занимает срединное положение: «воспоминание божественного еще живо, однако оно является перед нами уже не в исполинском образе, но трогая душу нежно и человечно и представляясь нам человечески прекрасным» (48). Ф. Шлегель остался, естественно, прежнего мнения об Еврипиде как поэте, отразившем улагод нравственности и трагического искусства.

Переходя к характеристике новой европейской поэзии и драмы, Ф. Шлегель прежде всего подчеркивает важную роль христианства в духовной культуре Европы. Однако он решительный противник религиозного дидактизма в поэзии. Христианство, считает он, есть основа поэзии, но не обязательно должно непосредственно присутствовать в ней. «Христианство выше всякой поэзии; его дух, без сомнения, должен господствовать и в ней, как и везде, но господствовать только невидимо, ибо он может быть прямо постигнут или изложен» (ч. 2, с. 9). Пример этого — Данте: «у него поэзия с христианством находятся не в совершенном согласии» (11). Даже став католиком, Ф. Шлегель признает, что «мир сверхчувственный, божество и чистые духи вообще не могут быть изображены непосредственно. Настоящие и ближайшие предметы поэзии — природа и человечество. Но высший и духовный мир может быть облечен в земное существо и повсюду просвечивать сквозь него» (117—118).

Драматическая поэзия нового времени вырастает на почве государства и гражданской жизни, средоточием которых являются столицы больших государств. «Отсюда понятно, — замечает Ф. Шлегель, — почему драматические сцены возникли и достигли совершенства, каждая в своем роде, дойдя даже до чрезмерности, именно в Мадриде, Лондоне и Париже, прежде чем в Италии и Германии мог возникнуть и развиваться настоящий театр» (121).

Высоким образцом драматического искусства был испанский театр. Его расцвет связан с общим состоянием страны: «Испанская монархия до середины семнадцатого столетия была величайшим и блистательнейшим в Европе государством, и национальный дух испанцев получил большее развитие, чем дух других народов» (121). Особенно благоприятным для развития драмы в Испании было, по мнению Ф. Шлегеля, то, что испанский театр был «совершенно свободным от всякого влияния и от всякого подражания древности» (122), и это позволило развиться самобытному национальному драматическому искусству.

Отмечая исключительную плодовитость Лопе де Вега, Ф. Шлегель, однако, относит его творчество к низшему разряду. Ему недостает глубокой внутренней идеи, без которой не может быть великой драмы. Драматургом подлинно великим был, считает Ф. Шлегель, Кальдерон. Он для него вообще — самое полное воплощение сущности драматического искусства.

В связи с этим Ф. Шлегель излагает, как он понимает, отношение драмы к жизни. Ф. Шлегель выступает решительным противником реализма, каким он был в драме XVIII и начала XIX в. Самая низшая ступень драмы связана с непосредственным изображением современной действительности. В драме такого рода «схвачена и передается одна блестящая поверхность жизни» (127). Сюда относятся даже такие трагедии, которые правдиво изображают страсти, и комедии, отражающие жизнь общества, хотя бы и самого утонченного. Такое искусство может доставить удовольствие сходством с действительностью и способно вызывать сочувствие к изображаемому.

Вторая ступень в драматическом искусстве та, когда кроме страсти и облика действительности получает выражение «высокая мысль, проникающая до самой внутренней сокровенности, характеристика не только частных, но и целого; когда мир и жизнь изображаются со всем разнообразием, с их противоречиями и странными переплетениями; когда человек и его бытие, эта чрезвычайно запутанная загадка, представляется как загадка» (128). Таково, по определению Ф. Шлегеля, драматическое искусство Шекспира. Если бы цель драмы ограничивалась констатацией противоречий жизни, то Шекспира можно было признать первым среди драматургов.

Но цель драмы иная. Недостаточно изобразить жизнь во всей ее многосложности, как то делал Шекспир. Драма, по Ф. Шлегелю, «имеет еще другую и высшую цель. Она должна не только предлагать загадку бытия, но и разрешать ее; она должна выводить жизнь из запутанностей настоящего и, пройдя через них, довести до окончательного развития и окончательного разрешения» (128).

Отвергая трагедию шекспировского типа, Ф. Шлегель противопоставляет ей особый вид христианской трагедии. Существует, говорит он, три способа решения драматического конфликта. Первый — когда герой ввергается в пучину полной гибели; второй — когда развязка не совсем мрачна; третий — «когда из смерти и страдания возникает новая жизнь и просветление, преобразование внутреннего человека» (130).

«Валленштейн» Шиллера, «Макбет» Шекспира и Фауст в народном сказании — примеры трагедии первого рода. Трагедии второго рода, заканчивающиеся примирением, встречались у древних. К ним относятся, например, «Эдип» и «Антигона» Софокла, ибо страдания слепого Эдипа и его дочери изображают смерть как некий переход к «богам-примирителям» и оставляют у зрителей «чувство кроткой, более меланхолической, чем горестной растроганности» (131).

Третий и высший род драматической развязки тот, когда, по Ф. Шлегелю, действие крайнюю степень страдания «преобразует в духовное просветление». «В этом роде Кальдерон между всеми поэтами занимает первое и высочайшее место» (131),

а его «Поклонение кресту» и «Стойкий принц» — высшие образцы трагедии такого рода. «Христианственность, если можно так выразиться, заключается не только в сюжете, но преимущественно и гораздо более в складе чувств и мыслей, повсеместно господствующем у Кальдерона». Вот почему, по Ф. Шлегелю, «из всех драматических поэтов Кальдерон есть самый превосходный христианский и потому именно наиболее романтический поэт» (132). Отождествление христианства и романтики далее подробно развивается Ф. Шлегелем. Романтизм «ближайшим образом и преимущественно основывается на чувстве любви, которое вместе с христианством и через нее господствует в поэзии. В этом чувстве любви самое страдание является только как средство к просветлению и высшему преображению» (134). Здесь у писателя, создавшего в молодости апологию чувственности в романе «Люцинда», ясно видна «тонзура», о которой писал Гейне.

Творчество Шекспира находится в резком контрасте и с античной трагедией, и с драмой Кальдерона. В то время как другие поэты хоть недолго показывали человека в его идеальном состоянии, Шекспир, согласно Ф. Шлегелю, «изображает человека в его глубоком упадке, нещадно и в наготу, нередко оскорбительной» (147). «Этот поэт по своему внутреннему чувству — самый глубоко болезненный и резко трагичный среди всех поэтов древнего и нового времени» (148). Вместе с тем Ф. Шлегель отмечает, что художественная форма трагедий Шекспира «родственна немецкому духу» (149).

Обращаясь к французской трагедии XVII в., Ф. Шлегель отделяет Корнеля и Расина от других авторов. У них он находит подлинный лиризм, от которого отказались другие драматические писатели Франции, заменив поэзию риторикой. В ней он видит главный художественный порок французской трагедии.

Суждения Ф. Шлегеля о современном ему драматическом искусстве немногословны. Несколько общих соображений о характере немецкой литературы в целом сопровождаются краткими характеристиками крупнейших писателей конца XVIII — начала XIX в. Шлегель предпосылает этому обзору довольно подробную характеристику предшествующих периодов, начиная с XVI в. Как достоинство его работы необходимо отметить, что он делит немецкую литературу на периоды, характеризуя состоящие философии, поэзии и прозы каждой эпохи. В этом отношении книга Ф. Шлегеля вообще оказывается одной из первых, если не самой первой «философией» немецкой литературы.

ОЦЕНКА НЕМЕЦКОЙ ДРАМЫ

Ближайшее к нему время Ф. Шлегель делит на три периода. Начальный отмечен деятельностью Клопштока и Виланда, и мы не будем его касаться, поскольку здесь нет речи о драме. Второй период — время «бурных гениев», которые стремились к «действительности и природе» (311). «Они старались связать свою поэзию непосредственно с настоящим временем, как будто в таких очерках, отдельных, оторванных, но сильных, списанных целю с действительной жизни, заключается то, чем наиболее должна действовать поэзия и что преимущественно составляет ее задачу» (311). Писатели этого поколения отличались от поколения предыдущего как духом, так и формой своих произведений. «Их слог полон души, огня и жизни, вдохновения, ума или остроты, всегда оригинален и нов, нередко весьма искусен в частностях, но у них часто заметен и недостаток равномерности в целом, строгого порядка, настоящей меры; даже не везде сохранена необходимая тщательность в чистоте и правильности языка» (309).

Среди произведений той эпохи Ф. Шлегель выделил гетевского «Геца фон Берлихингена», который, по его словам, был родоначальником целого «необозримого поколения закованных в сталь рыцарей и полчищ всадников, сохраняющих в новое время древнегерманские понятия о свободе и кулачном праве по крайней мере на сцене, пусть это творение не только из юношеского своеволия, но как бы с намерением набросано совершенно без правил (т. е. в нарушение правил классицизма.— А. А.) и даже безобразно; пусть сама история изображенного в ней века представлена несовершенно, однако оно навсегда останется богатой поэтической картиной, большего достоинства, чем какое-либо другое из юношеских произведений того же поэта, в которых он хотел слить свою поэзию непосредственно с настоящим временем» (311—312).

К этому же периоду относит Ф. Шлегель и деятельность Лессинга как критика, связывая свое суждение о нем с общим развитием немецкого театра того времени. Он ставит в заслугу Лессингу то, что тот избавил немецкую сцену «от неуклюжих переводов Корнеля и Вольтера», но, к сожалению, их заменили нравоучительные семейные драмы в духе Дидро, написанные прозой. Вместе с тем Лессингу же Германия была обязана обращением к Шекспиру, что в конечном счете содействовало возрождению поэтической драмы. Заметим, между прочим, что к просветителю Лессингу впавший в католицизм романтик Ф. Шлегель относится особенно доброжелательно, считая, что его критика протестантской религии расчистила почву для истинной веры.

Возвращаясь к Гете и характеризуя зрелый послештюрмерский период его творчества, Ф. Шлегель возвышает его над

всеми немецкими писателями, но считает ошибкой великого поэта чрезмерное стремление вовлечь в орбиту своего творчества современность. «Побочная дочь» Гете, по мнению Ф. Шлегеля, с которым нельзя не согласиться, уступает «Эгмонту», хотя оба произведения близки по теме: изображают «гражданские смуты». Точно так же с психологической точки зрения, на взгляд Ф. Шлегеля, «Торквато Тассо» более убедителен в изображении страстей в высших классах, чем «Избирательное сродство», хотя Ф. Шлегель оговаривает, что учитывает различие между такими видами поэзии, как драма и роман. Признавая богатство идей в «Годах учения Вильгельма Майстера», Шлегель вместе с тем отдает несомненное предпочтение «Фаусту» — с точки зрения чисто поэтической. (Имеется в виду только первая часть трагедии, опубликованная к тому времени.) Из всех произведений Гете славу великого поэта, считает Ф. Шлегель, утверждают в потомстве «Фауст», «Ифигения», «Эгмонт» и «Тассо», а также лучшие из лирических стихотворений.

Ф. Шлегель задается вопросом: является ли Гете в собственном смысле слова драматическим поэтом, или, как считают многие, его следует отнести по преимуществу к поэтам эпическим? Эпическое начало он замечает даже в драмах Гете, например в столь ценимом им «Эгмонте». Но все же Гете не эпический поэт, точно так же, как нельзя считать его в полной мере поэтом драматическим. «Чувство,— пишет Ф. Шлегель,— всегда влекло его более к романтическому, чем к собственно героическому; и кажется, что настоящей сферой этого поэта является область романтического в обширнейшем смысле сего слова,— того, которое сочетает во всех возможных степенях и смешениях игру фантазии и остроумия с чувством и размышлениями, пробуждаемыми жизнью в богато одаренной душе» (348).

Упомянув, что некоторые современники уподобляли Гете Шекспиру, Ф. Шлегель признает сравнение верным лишь в том отношении, что немецкий писатель тоже богат идеями, в его пьесах много действия, но, в отличие от великого британца, Гете не сосредоточился на одном роде творчества и не достиг в драме высшего художественного совершенства. Несколько неожиданным выглядит выдвигаемое Ф. Шлегелем мнение, будто Гете можно назвать «германским Вольтером» благодаря остроумию и иронии немецкого поэта; правда, Ф. Шлегель оговаривает, что ирония Гете более добродушна, чем у Вольтера. Свои суждения о Гете Ф. Шлегель заключает утверждением, что Гете из-за расточительной полноты духа, играющего мыслями, «недостает твердого внутреннего содержания» (349)! Ф. Шлегель отмечает также, что, хотя некоторые произведения Гете имеют внешне драматическую форму, по существу они совершенно непригодны для сцены. Едва ли мы

ошибемся, предположив, что он имеет в виду «Геца фон Берлихингена» и «Фауста».

Шиллер, пишет Ф. Шлегель, тоже иногда забывал о требованиях сцены, например в «Дон Карлосе», но в целом он «истинный основатель нашей драматической сцены» (349). Ему принадлежит также заслуга создания в Германии подлинно поэтической драмы. Риторические речи его персонажей согласуются с характером созданной им драматургии. Склонность Шиллера теоретизировать по вопросам драмы одобряется Ф. Шлегелем. Осуждая многочисленные бессодержательные изделия современных драматургов, Ф. Шлегель считает, что расцвет драмы может быть достигнут только посредством введения в нее глубоких мыслей и значительного исторического содержания. На этом пути и стоял Шиллер, хотя, как считает Ф. Шлегель, в некоторых его драмах исторические сюжеты трактовались недостаточно объективно. Шиллер совершил ошибку, стремясь возродить некоторые элементы античной драмы. Ф. Шлегель не приводит конкретных примеров, но, вероятно, он имеет в виду прежде всего введение хора в «Мессинской невесте».

Рассмотрение драмы завершается краткими характеристиками Захарии Вернера, о котором говорится главным образом как об авторе исторических трагедий «Атилла» и «Мать Маккавеев», и австрийского драматурга Генриха Коллина.

Ф. Шлегель отмечает, что его взгляды на литературу формировались «в братском союзе с А. В. Шлегелем» (353). У А. В. Шлегеля мы находим более подробную разработку тех общих идей, которые выдвинул Фридрих Шлегель.

А. В. ШЛЕГЕЛЬ И ЕГО «ЧТЕНИЯ О ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ»

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Взгляды Фридриха Шлегеля на драму не получили такого широкого распространения, как концепция его брата Августа Вильгельма Шлегеля. Отчасти это объяснялось тем, что у Ф. Шлегеля теория драмы получила крайне узкое и одностороннее освещение, отчасти же потому, что его критерии оценки слишком явно приходили в противоречие со вкусами роман-

тиков, которые в подавляющем большинстве не могли согласиться с его принижением Шекспира.

А. В. Шлегель изложил свою концепцию драмы в специальном курсе лекций «Чтения о драматическом искусстве и литературе», прочитанном в Берлинском университете в 1809—1811 гг. Изданные книгой, они представляют собой самое фундаментальное исследование вопросов драматургии во всей романтической критике. Широка и тщательность рассмотрения вопросов драматургии, тонкий вкус, вдумчивые характеристики, богатство мыслей делают эту книгу интересной и для современного читателя, при всей спорности взглядов автора. Теоретическая мысль многое вобрала из суждений А. В. Шлегеля, да и он был немалым обязан предшествующим теоретикам драмы.

Взгляды классиков немецкой литературы — Лессинга, Гете, Шиллера оказали несомненное влияние на А. В. Шлегеля, хотя он критически пересмотрел ряд их суждений с позиций романтической идеологии. Особенно большое влияние на его концепцию оказала предромантическая теория драмы, в частности, конечно, Гердер, многие идеи которого он подхватил и развил в своем труде.

В своем исследовании А. В. Шлегель осуществил принцип синтетического рассмотрения явлений искусства. Его позиция характеризуется прежде всего историзмом. Он рассматривает историю драмы в связи с условиями, в которых развивалось данное искусство: учитывает влияния климата, общественного строя, религиозных взглядов, нравственных идеалов, — словом, всего того, что определяло, по мнению романтиков, дух наций. Национальные и исторические факторы играют большую роль в объяснении, которое Шлегель дает фактам драматического искусства.

Особенности драмы он рассматривает также в связи с конкретными условиями развития театра. Устройство сцены, характер драматических представлений, публика, — все это принимается им в расчет. При этом А. В. Шлегель опирался на более точное по сравнению с его предшественниками представление как об античности, так и о Возрождении.

Рассмотрение частного вида искусства — драмы А. В. Шлегель увязывает с общими философскими и эстетическими понятиями. Его труд поэтому характеризуется очень широкой теоретической постановкой вопросов. Само собой разумеется, что философия А. В. Шлегеля является идеалистической, но к этому следует добавить, что его идеализм свободен от того духа поповщины, который пронизывает «Историю древней и новой литературы» его брата. Говоря об идеализме А. В. Шлегеля, мы имеем в виду в первую очередь то обстоятельство, что движущей силой развития для него является дух нации, народа, что и определяет те или иные формы, принимаемые искусством. В конкретном рассмотрении он, однако, нередко дает вер-

ные определения действительных факторов, влияющих на искусство.

В особенности важно отметить, что А. В. Шлегель воспринял от штюрмеров и применил в своем исследовании принцип народности искусства. Развитие драмы он рассматривает в связи с духом данного народа. Понятие народности у А. В. Шлегеля не подразумевает социально-политических критериев. Оно связано с просветительским пониманием среды и включает преимущественно категории общекультурные, религиозно-этические и эстетические. Все же мы должны признать, что даже в таком ограниченном понимании народности был несомненный положительный момент. Говоря о психическом складе народа, А. В. Шлегель подразумевал под этим многообразные факторы, определявшие культуру данной нации. В поставленных им себе пределах он часто находил верные и меткие оценки национальных особенностей драматического искусства античной Греции, Рима, Испании, Италии, Франции, Англии.

В своей резкой, но во многом справедливой критике А. В. Шлегеля Г. Гейне правильно выделил существеннейший недостаток всех его эстетических построений. Он состоял в том, что «Шлегель в достаточной степени понял дух прошлого, особенно средневековья, и поэтому ему удается найти этот дух также и в художественных памятниках прошлого и показать их красоты с этой точки зрения. Но все, что относится к современности, остается ему непонятным... Не понимая духа, оживляющего ее, он видит во всей нашей современной жизни лишь прозаическую гримасу...»¹. И далее: «Эта манера измерять современность меркой прошлого так укоренилась в г-не Шлегеле, что новых поэтов он постоянно хлестал по спинам лаврами какого-нибудь старого поэта, и, чтобы в свою очередь принизить таким же образом самого Еврипида, он не мог найти ничего лучшего, как сравнивать его с его предшественником Софоклом или даже с Эсхилом»². Вместе с тем Гейне признавал за А. В. Шлегелем важную заслугу: «он показал, что можно излагать научные вещи изящным языком. Раньше лишь немногие немецкие ученые осмеливались написать научную книгу ясным и привлекательным языком»³.

ДРАМА И ДРАМАТИЗМ

Сочетая историческое рассмотрение с теоретическим анализом, А. В. Шлегель следующим образом определяет сущность драмы. Прежде всего это наиболее объективная форма литерату-

¹ Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 193.

² Там же, с. 196.

³ Там же, с. 197.

ры, ибо, будучи собеседованием действующих лиц, она не включает в число их автора, который прямо мог бы говорить от себя. «Форма драмы диалогична»⁴, — говорит А. В. Шлегель. Но если обмен мыслями между собеседниками не оказывает никакого воздействия и в конце разговора оба остаются в том же состоянии, в каком начинали беседу, то это не вызывает драматического интереса. В качестве примера подлинно драматического диалога А. В. Шлегель приводит беседу Сократа с Гиппием у Платона, когда афинский мудрец заставляет своего собеседника отказаться от первоначального взгляда и метаться в поисках нового объяснения прекрасного. Сократ обнаруживает невежество Гиппия. Иначе говоря, беседа их приводит к определенному результату. Драматический диалог характеризуется «движением мысли и тем напряжением, с каким мы ожидаем развязки» (220).

Основная прелесть драмы в действии, ибо «деятельность есть высшее наслаждение жизни, есть сама жизнь» (220). Поэтому из всех развлечений театральный спектакль является самым интересным, ибо он дает нам зрелище действия. «Высшим объектом человеческой деятельности является сам человек. На сцене мы видим людей, которые в дружеских или враждебных столкновениях измеряют собственные силы. Как разумные и моральные существа, они воздействуют друг на друга своими мнениями, убеждениями и страстями и решительным образом определяют отношения между собою. Поэт благодаря своему искусству умеет произвести отбор и отстраняет все не относящееся к существу дела, все, что житейскими потребностями и мелочной суетливостью тормозит существенное продвижение действия, и таким образом поэт концентрирует внимание и ожидание на одном узком участке. Этим способом он дает нам обновленную картину жизни, он как бы извлекает из человеческого существования все движущееся и прогрессивное» (220—221).

Это общее определение драматизма еще не дает никаких оснований для суждения о драме, кроме как с точки зрения соответствия художественного произведения законам его внутренней формы. Всякое иное понимание определения, даваемого А. В. Шлегелем, как мне кажется, было бы неверным. Фразеологически похоже, будто он говорит о жизненной правде и чуть ли не о реализме. Это впечатление вообще производят некоторые суждения теоретиков романтической драмы, например Гюго. Но впечатление является обманчивым. На самом деле речь идет об ином.

Обратим внимание на то, что Шлегель говорит не о соответствии художественного произведения определенным жиз-

⁴ Литературная теория немецкого романтизма, с. 219.

ненным явлениям, а о том, какими средствами возбуждается чувство драматизма в сознании зрителя. Это — один из краеугольных камней романтического понимания драматического начала. Отбор жизненных явлений, о котором говорит Шлегель, подразумевает в первую очередь выявление истинно драматического художественного материала.

Против этого в принципе нельзя возразить. Более того, данное положение А. В. Шлегеля имеет позитивное значение для теории драматического искусства вообще. В нем получило расширительное выражение аристотелевское определение трагического. Мнение автора «Поэтики» о воздействии трагедии на страсти человека здесь распространяется на все виды драмы.

Новая постановка проблемы характеризуется прежде всего подчеркиванием роли зрителя. Художник утверждает значение своего искусства силой его эмоционального воздействия. Драматическая эффективность становится одним из руководящих принципов художественного творчества романтиков.

Исходя из этих положений, А. В. Шлегель критикует немецкую драму, как чрезмерно умозрительную. «Немцы — народ спекулятивный; путем умозаключений они стремятся дойти до основной сущности всего, чем они занимаются. Именно поэтому они недостаточно практичны, ибо для того, чтобы действовать решительно и с готовностью, нужно, наконец, поверить, что всему уже научился, и не возвращаться вечно к проверке той теории, на которой основано действие; нужно даже решительно *допустить известную односторонность познания*. При организации и проведении театрального представления практикский дух должен быть господствующим: драматическому писателю не дано уноситься ввысь в своих метаниях. Он должен кратчайшим путем продвигаться к своей цели» (221).

Борясь за действенность и эффективность драмы, А. В. Шлегель, таким образом, доходит до того, что разрешает драме «известную односторонность познания», заключающуюся в том, что драматическое произведение не должно претендовать на всеобъемлющий охват жизненных явлений, а ограничиваться лишь тем, что драматично в самом непосредственном смысле.

Далее, важнейшим условием художественности драмы он считает ее соответствие духу данной нации: «драма должна быть резким выражением национальности» (222). Он, однако, не сводит концы с концами, ибо из самого же определения национальных особенностей немецких писателей, даваемого А. В. Шлегелем, вытекает их неспособность к драматической форме.

А. В. Шлегель обрушивается против «драмы для чтения», считая, что «уже в самой драматической форме ... заложены предпосылка и притязание на возможность сценической постановки» (222).

Борьба за театральность и драматизм составляла несомненно положительную сторону романтической теории драмы. Но мы не имеем права забывать и о том, какое содержание вкладывается романтиками в утверждаемую ими драматическую форму. В этом отношении А. В. Шлегель делает все, чтобы не оставить у нас никаких сомнений относительно идеологического характера романтической драмы.

Два основных критерия определяют романтическую драму: 1) драматическая эффективность и театральность и 2) поэтичность. О первом мы уже говорили. Обратимся теперь к пониманию поэтичности у Шлегеля. «Поэтическое содержание,— говорит он,— должно отражать и передавать в образах идеи, то есть необходимые и вечно истинные мысли и чувства, выходящие за пределы земного существования» (222). Это положение прямо направлено не столько против классицизма, сколько против реализма XVIII в.: именно реалистическая драма XVIII в. подразумевается им, когда он пишет, что «благодаря отсутствию этих идей, драма становится чем-то совершенно прозаическим и эмпирическим, чем-то составленным при помощи рассудка из разрозненных наблюдений действительности» (222):

КРИТИКА КЛАССИЦИЗМА И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО РЕАЛИЗМА

В главах, посвященных французской драматической литературе, это положение развито подробно как по отношению к трагедии Корнеля, Расина и Вольтера, так и по отношению к реалистической комедии от Мольера до Бомарше.

Классицизм и просветительский реализм оказываются у Шлегеля выключенными из сферы подлинного искусства из-за отсутствия у них поэтических качеств, как их понимали романтики. Классицистов он отвергает за их рационализм, просветителей за рационализм, дидактику и за мелочное подражание действительности. Все это для А. В. Шлегеля не настоящее искусство, хотя он ни в малой мере не отрицает индивидуальной одаренности корифеев французской драмы и даже находит у них отдельные достоинства, задушенные, по его мнению, ложным пониманием искусства.

Подлинным искусством являются для А. В. Шлегеля те драматические произведения, которые возникли в античности и в эпоху Возрождения. (Оговоримся, что термином «Возрождение» А. В. Шлегель не пользовался, так как он не существовал в науке, но он достаточно четко отграничивал явления литературы и театра XVI—начала XVII в. от средневекового искусства.)

«Всякое живое движение покоится на единстве и противоречии» (213) — такой диалектической формулировкой начинает

А. В. Шлегель рассмотрение вопроса, являющегося для него центральным во всяком искусстве, и в том числе драматическом. Это — вопрос о художественном методе. Ставит он его иначе, чем мы привыкли теперь делать, но тем поучительнее и интереснее его способ рассмотрения проблемы.

Великое искусство существовало в разные эпохи истории. Единство его в том, что оно — подлинное искусство, оказывавшее мощное воздействие на человеческие души. Противоречие же состоит в том, что оно воздействовало различными художественными средствами и производило совершенно противоположное впечатление.

АНТИЧНОСТЬ

Для А. В. Шлегеля есть только две великие эпохи в искусстве — античная, или классическая, и современная, или романтическая. Действительность этого противоречия он хочет доказать посредством сравнения драмы античной и романтической, к которой относится все созданное, начиная со средних веков (исключая, конечно, классицизм и просветительский реализм). Он стремится «показать, что противоречие, существующее между устремлениями древних и современных народов, симметрически или, я бы сказал, систематически проходит через всякое художественное творение» (213).

Категории для определения этого различия он заимствует из истории изобразительных искусств, в частности у философа второй половины XVIII в. Франца Гемстергейса, который считал, что древние живописцы были более скульпторами, чем живописцами, тогда как новейшие художники — чересчур живописцы. Пользуясь этим определением, А. В. Шлегель создает свою центральную формулу: «внутренний характер всего античного искусства и поэзии *пластичен*, современного же — *живописен*» (214). Античная архитектура, поэзия, драма обладают таким же единством духа, как искусства романтической эпохи. Поэтому «Пантеон не сильнее отличается от Вестминстерского аббатства или от церкви св. Стефана в Вене, чем строение трагедии Софокла от драмы Шекспира» (215).

При этом А. В. Шлегель отнюдь не стоит на точке зрения предпочтительности одного из этих искусств. Он противник тех, кто признает художественную ценность исключительно либо за античным, либо за романтическим искусством, ибо «одностороннее пристрастие никак не может характеризовать знатока искусства, наоборот, он должен отличаться свободным, возвышающимся над разнородными взглядами, объективным отношением к искусству» (215). Историзм помогает А. В. Шлегелю понять, что античное искусство не могло быть иным в силу условий, породивших его, и оно соответствовало духу

народа, который его создал так же, как иные географические, климатические, религиозные, общественные культурные условия предопределили иную художественную направленность так называемого романтического искусства.

Следуя во многом Шиллеру, но несколько конкретизируя его определения исторически, Шлегель пользуется разделением на «наивную» и «сентиментальную» поэзию. Античное искусство ближе к природе, гармонично, основано на «поэтике радости», но оно имеет лишь «значение просветленной и облагороженной чувственности» (216). Средневековая культура, основой которой явилось христианство, развила искусство, проникнутое высокой духовностью. Рыцарство родило понятие чести, создало культ «истинной женственности, почитаемой за вершину человечности». Если «у греков человеческая натура находила удовлетворение в самой себе», то «с появлением христианских воззрений все переменялось: созерцание бесконечного уничтожило конечное» (218). «Поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия — это поэзия томления» (219).

Своеобразие культуры Эллады и северных народов Европы предопределило и различия в их искусстве, которые сводятся к следующим основным антитезам: «Греческий идеал человечности состоял в гармоническом равновесии всех сил... Новейшие народности пришли к сознанию своего внутреннего раздвоения, которое делает такой идеал недостижимым. Отсюда стремление их поэзии (т. е. поэзии новейших народов.— А. А.) примирить, слить воедино эти два мира — духовный и чувственный, между которыми мы колеблемся. Чувственные впечатления, благодаря их таинственной связи с высшими ощущениями, приобретают характер святости, дух же, напротив, стремится воспроизвести свои чаяния и свои невыразимые постижения бесконечного в форме чувственных образов.

В греческом искусстве и в поэзии существует первоначальное неосознанное единство формы и содержания. Новейшая поэзия, поскольку она остается верна своему своеобразному духу, стремится к более тесному взаимопроникновению обоих как двух противоположностей» (219).

Здесь со всей ясностью выражены основы романтического искусства, как они понимались не только Августом Вильгельмом, но и его братом Фридрихом Шлегелем, Новалисом и другими представителями данного направления.

Исходя из приведенных выше критериев, А. В. Шлегель переходит затем к рассмотрению конкретных форм драматического искусства. Минувя его историко-культурные экскурсы и конкретные характеристики драматургов и произведений, мы остановимся только на общетеоретических положениях. Они представляют тем больший интерес, что, характеризуя принципы трагедии и комедии, А. В. Шлегель отказывается от психологического эмпиризма, свойственного теории драмы XVII—

XVIII вв., и обращается за помощью к философии, категории которой он применяет для определения сущности драматических жанров.

«Внутренняя свобода и внешняя необходимость — вот два крайних полюса в мире трагического» (225), — пишет он. Они обнаруживают свою сущность в столкновении друг с другом. В этом вопросе А. В. Шлегель следует за Кантом, этику которого он применяет для решения проблемы трагического. Внутренняя свобода возвышает человека над властью его желаний, инстинктов, освобождает его от ига природы. Необходимость понимается не как необходимость природная — «она лежит по ту сторону чувственного мира, в недрах бесконечного; следовательно, она проявляется как непостижимая власть судьбы» (225). Необходимость возвышается у греков даже над богами, которые есть лишь «простые силы природы». В эпосе, у Гомера, боги играют роль случая, вмешивающегося в судьбу людей. «В трагедии, напротив, они выступают либо как служители рока, выполняющие его решения, либо они только через свободное действие обнаруживают свою божественную природу и вместе с человеком противостоят судьбе. Вот сущность трагического у древних» (225—226).

Борьба и страдание составляют важнейшую особенность трагедии, ибо «невидимая духовная сила может измеряться тем сопротивлением, которое она оказывает внешней, чувственно измеримой силе. Нравственная свобода человека может, таким образом, проявляться только в борьбе с чувственными желаниями <...> Нравственное начало обнаруживается только в борьбе, и если трагическая цель нуждается в определении, то оно именно таково: для того, чтобы оправдать притязания духа на внутреннюю божественность, земное существование должно ставиться ни во что. Для достижения этого нужно претерпеть все муки, преодолеть все трудности» (226).

Греческая трагедия дает идеальное изображение жизни. Идеальность определяется отнюдь не моральным совершенством героев, так как это исключило бы возможность конфликта. «Идеальное изображение покоится главным образом на том, что герои обитают в некоей высшей сфере. Трагическая поэзия старалась совершенно отделить воздвигнутый ею образ человека от той реальной почвы, к которой человек в действительности прикован, как крепостной крестьянин к своей глыбе земли» (224). Но это отделение не было таким, чтобы лишить человека и черт реальной личности. Грекам, как пишет А. В. Шлегель, «удалось объединить в своем искусстве идеальное с реальным ... объединить сверхчеловеческое величие с человеческой правдой и таким образом дать идее телесное существование» (225). И далее А. В. Шлегель прямо прибегает к установленному им определению особенности античного искусства, говоря, что греки «утвердили статую человечества

на вечно нерушимом пьедестале нравственной свободы; и для того, чтобы статуя стояла здесь не колеблясь, она всем своим весом — ибо она была создана из камня или бронзы, то есть из более плотной массы, чем человеческое тело, — тяготела к земле. Таким образом, поставленная высоко и великолепная, она тем решительнее подчинялась законам тяжести».

Трагедия у греков пережила эволюцию, завершившуюся Еврипидом, который отнял у героев величественность и лишил конфликт идеального содержания. Дальнейшее видоизменение трагедии происходит у римлян. Не говоря уже о том, что их трагедия представляла собой искусственную пересадку эллинской и потому не могла обладать в полной мере чертами, присущими последней, самый характер латинской общественной жизни, религии и культуры был другим. Римлянам недоставало той мягкой гуманности, которая характеризовала греков. Они были трагиками мировой истории, показывавшими страдания монархов, закованных в цепи и томящихся в темницах; сами римляне были «железной необходимостью», лишавшей свободы другие народы. Их трагедии изображали крайние состояния стоической непреклонности или чудовищной преступности, вызываемой необузданными страстями. Присущее римлянам презрение к страданию и смерти не могло породить иной трагедии, чем трагедии кровавых ужасов Сенеки. Нация, любимым развлечением которой были бои гладиаторов, не могла, конечно, породить произведений подлинной поэзии и трагического пафоса.

КРИТИКА ЛОЖНОГО ПОНИМАНИЯ АРИСТОТЕЛЯ

Рассмотрев «Поэтику» Аристотеля и ее последующую судьбу у европейских народов нового времени, А. В. Шлегель указывает на ложное толкование теории драмы Аристотеля неоклассицистами, особенно в части, касающейся правила трех единств. Неправильное восприятие Аристотеля причинило много вреда развитию драмы, и в частности французской драме XVII в.

Признавая принципиальную правильность правила единства действия, А. В. Шлегель отвергает его классицистское понимание, сводящее все к хорошо построенной интриге, в которой нет ничего лишнего. Классицисты понимали единство внешним, формальным образом. По мнению А. В. Шлегеля, при определении единства действия нельзя ограничиваться только рассудочным пониманием его. Отдельные части трагедии должны восприниматься слухом, зрением и рассудком, и все они должны служить одной цели: «воздействию на душевное настроение. Таким образом, единство ... обретается в некоей высшей сфере, в мире чувств или идей» (248). А раз это так, то Шекспир обладает столь же «органическим единством», как и Эсхил или Софокл.

Французы же поняли единства внешним образом. Им тоже было присуще стремление к идеальному в трагедии. Они желали подчинить трагедию строгой идее, получилось же, что эту идею они превратили в абстракцию, потому что «требовали трагической величавости, трагических ситуаций, страстей и пафоса, совершенно голого и очищенного от всяких чужеродных примесей. Вследствие такого изъятия трагедии из окружающего ее мира она сильно потеряла в своей правдивости, глубине и самобытности» (252). Французскую трагедию А. В. Шлегель уподобляет садам и паркам Ленотра: «Всякое достижение измеряется здесь победой искусства над поработанной им природой. Правильность понимается лишь как отмеренная циркулем симметричность прямолинейных аллей...» (252).

С особенно большим ожесточением нападает А. В. Шлегель на Дидро как теоретика мещанской трагедии и слезливой драмы. Романтик Шлегель, правда, допускает возможность существования этих жанров, если они обретают поэтический характер. Беда теории Дидро была, по мнению А. В. Шлегеля, в том, что он смотрел на драму с точки зрения «прикладной пользы». Его возмущает реализм Дидро, то, что он придавал такое важное значение сословным и семейным отношениям, т. е. социальному бытию людей. Подчинение драматического произведения определенной конкретной жизненной задаче, пропаганде тех или иных нравственных принципов, по А. В. Шлегелю, уничтожает «всякое свободное эстетическое наслаждение» (254). Лессинг тоже повинен в подобных грехах. Шлегель воюет против утвердившихся в Германии ложных жанров «мещанской» семейно-бытовой драмы, которые не могут быть оправданы даже тем, что их культивировали в той или иной мере Лессинг, Гете и Шиллер. А. В. Шлегель отвергает «обыденную жизнь средних классов» как неэстетичную и недраматичную. «Невозможно превратить экономию в поэзию» (267); — замечает он, и нельзя сказать, что он был неправ в этом вопросе.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Подлинной художественностью обладает лишь та трагедия, которая является романтической. Лишь она может быть поставлена в один ряд с античной трагедией. Это — испанская и английская трагедия XVII в. — Лопе де Вега, Кальдерон и в особенности Шекспир.

Существенное отличие романтической трагедии от античной состоит в том, что трагическое искусство древних устраняло все внешние условия пространства и времени, тогда как «романтическая драма, наоборот, их сменой украшает свои многообразные картины» (249). Античное искусство строго разграни-

чивает неоднородное, романтиков удовлетворяют все неразложимые соединения. Романтика обладает «тайным тяготением к хаосу» (256) в противовес античному стремлению к гармонии.

Напомним, что античную трагедию А. В. Шлегель сравнивал со скульптурной группой. «Романтическую драму, напротив, следует рассматривать как большую картину, где дается не только общий вид и движение богатых групп, но также и окружение персонажей; и не только ближайшее окружение, но и далекая перспектива. И все это под магическим освещением, которое так или иначе определяет общее восприятие картины» (257). В силу своей широты романтическая трагедия не столь строга, как античная, в отборе материала. «В ней представлено все пестрое зрелище жизни целиком, со всеми подробностями обстановки. Кажется, будто она изображает вещи, лишь случайно находящиеся рядом. На деле же она отвечает бессознательным потребностям фантазии, погружает нас в созерцание мира явлений, с его несказанным смыслом, мира явлений, который, благодаря композиционному распорядку, искусству перспективы, колориту и освещению, приобрел гармонический вид. Раскрытой перспективе она как бы дарует душевную жизнь» (257).

Романтическая драма отвергает весь комплекс классицистских принципов: единства действия, места и времени, недопустимость смешения комического и трагического, возвышенного и обыденного, высокого и низкого стиля речи. Эстетическая ценность романтической драмы определяется тем, что она отвергает все названные правила. «Многообразие условий времени и места, если только изображается и их влияние на душевное состояние, если только они помогают театральной перспективе во всем, что касается предметов, лишь намеченных в отдалении, либо полузаслоненных; контраст шутки и серьезного, если только они связаны определенным соотношением; наконец, смешение диалогических и лирических партий, дающее поэту власть превращать свои персонажи в более или менее поэтические натуры,— и все это, вместе взятое, на мой взгляд, является в романтической драме не простыми вольностями, но истинной красотой» (258).

На этом богатстве красок романтической драмы и сосредоточивает внимание А. В. Шлегель, показывая красоты Шекспира и испанских драматургов «золотого века».

Уже из того, что «романтическая» драма отличается от античной своей живописностью, вытекает то, что действительность изображается Шекспиром с максимальной полнотой и разнообразием. Особенно большое значение имеет в «романтической» драме изображение характеров и страстей.

Определяя сущность драматургии Шекспира, А. В. Шлегель подчеркивает мастерство английского драматурга в изображении человеческих страстей. Шлегель отмечает следующие черты драматургии Шекспира, создающие живое представление о человеческих характерах. Это, во-первых, «искусство улавливать даже самые тонкие и произвольные проявления души», затем — «умение строить по принципу вероятности из единичных данных некоторое реальное целое», т. е. характер. Драматург сочетает наблюдение над действительностью со способностью проникать в глубокий смысл душевных движений, «он в совершенстве осваивается с любым положением, переносится даже в самое чуждое ему состояние» (261).

В итоге создания художественного воображения драматурга приобретают как бы самостоятельное существование. При этом образы людей в драме обладают двумя особенностями. С одной стороны, они действуют так, как действуют живые люди в реальных условиях, но при этом, с другой стороны, хотя кажется будто поведение персонажей отличается непреднамеренностью, тем не менее оно «через посредство самого изображения, без дополнительных объяснений дает нам возможность проникнуть в глубь их душевной жизни. Оттого Гете остроумно сравнивал шекспировских людей с часами, у которых прозрачный циферблат,— эти часы, как и всякие другие, показывают время, но при этом можно видеть и весь внутренний механизм того, как это делается» (261—262).

Шекспиру чужд аналитический способ изображения, т. е. тщательное перечисление мотивов поведения человека. Исходным, по мнению А. В. Шлегеля, является то, что Шекспир рассматривает каждую личность как индивидуальность: «В конечном счете человек действует так или иначе именно потому, что он таков. А каков каждый человек — это со всей непосредственностью раскрывает перед нами Шекспир: он укрепляет и поддерживает нашу веру даже в самое незаурядное и странное» (262).

Характеристики Шекспира отличаются богатством учитываемых обстоятельств. Он показывает различия сословий, пола и возраста, переносит зрителя в самые отдаленные времена, рисует условия жизни чуждых народов и благодаря этому многообразию национальных, исторических, социальных, возрастных и всяких других различий каждая личность предстает как живая.

Являются ли герои Шекспира индивидуальностями или типами? Спор об этом возник в XVIII в., когда А. Поп утверждал, что характеры Шекспира индивидуальны, а С. Джонсон возражал ему, говоря, что они прежде всего типы. А. В. Шлегель склоняется к тому, что индивидуальное особенно существ-

венно для персонажей Шекспира. Но не отрицает он и наличие у них неких общих родовых черт. Подчеркивание индивидуальных мотивов характерно для А. В. Шлегеля и для всей романтической поэтики.

Естественно, что как романтик А. В. Шлегель уделяет особое внимание изображению Шекспиром страстей. Следуя в этом за Лессингом, он подчеркивает, что Шекспир показывает душевную жизнь героев в развитии.

Наконец, Шлегель отмечает также как важнейшую особенность драматургии Шекспира умение показать характеры в их взаимных связях и отношениях. «Это, — пишет он, — собственно, вершина драматической характеристики, ибо никогда нельзя правильно судить о каком-либо человеке, взятом отдельно, необходимо видеть его в его отношениях с другими <...> Шекспир превращает каждого из своих главных героев в зеркало, где отражаются все остальные, и так мы узнаем вещи, которые не могли раскрыться перед нами непосредственно» (264—265).

Было бы, однако, большой неосторожностью считать суждения героев о самих себе и других лицах всегда правильными. Как отмечает Шлегель, Шекспир вкладывает иногда в уста глупца мудрые поучения, а умные люди у него так же способны ошибаться, как это бывает в действительной жизни. «Никто, кроме Шекспира, не умел так изобразить тайный самообман, полусознательное лицемерие по отношению к самому себе, с помощью которого даже благородные натуры стремятся замаскировать почти неизбежное в человеке вторжение эгоистических мотивов» (265). Это является, по его мнению, выражением «скрытой иронии», присущей Шекспиру в обрисовке характеров.

Шекспир отнюдь не является художником, копирующим характеры, взятые из действительности. Фантазия, воображение играют исключительно большую роль в его поэтических драмах. Шекспир умеет придать облик реальности фантастическим персонажам, которые кажутся нам не менее правдоподобными, чем люди. Как пишет Шлегель, Шекспир, с одной стороны, вносит «в естественный мир» самую плодотворную и смелую фантазию, а с другой стороны, «он переносит естественность в потусторонние области фантазии» (262—263).

Анализируя драматические произведения Шекспира, А. В. Шлегель прослеживает эти особенности художественного метода Шекспира, подчеркивая именно романтические элементы в произведениях великого английского драматурга, и, конечно, когда он обращается к тем произведениям Шекспира, в которых элементы романтики особенно значительны, он всячески подчеркивает их для того, чтобы обосновать авторитетом Шекспира принципы новой романтической теории драмы.

Значительное внимание уделяет А. В. Шлегель вопросу о комедии и анализу принципов комического. Это, естественно, связано с тем, что, следуя теории своего брата, он стремится найти историческое обоснование для романтической теории иронии. Комедия по понятным причинам является в этом отношении особенно благодарным материалом. Как и тогда, когда А. В. Шлегель определял сущность трагического, строя свою теорию комического, он исходит прежде всего из материала комедии античной.

Согласно его определению, «трагедия есть поэзия наивысшей серьезности, комедия же вся целиком шуточная» (233). Если в трагедии мы видим сосредоточение душевных сил на одной определенной цели, то в комедии действует противоположный принцип. Здесь все кажется бесцельным. «Этот вид искусства стоит тем выше, чем шире применяются в дело эти душевные силы и чем правдоподобнее становится видимость бесцельной игры и неограниченного произвола» (233).

Это сразу же дает возможность А. В. Шлегелю противопоставить античную комедию комедии нового времени, в частности комедиям классицизма. В дальнейшем А. В. Шлегель постоянно подчеркивает, что новейшая комедия, внося серьезные мотивы в действие, стремясь к реализму и поучительности, нарушает самый принцип комического. А. В. Шлегель резко критикует Мольера и его последователей. Ему как романтику совершенно чуждо все то, что придает комедии прозаический, бытовой характер. Ибо подлинная комедия, считает Шлегель, по-своему не менее идеальна, чем трагедия. Однако, если в трагедии господствует мир необходимости, то в комедии художник изображает «мир, где господствует безусловный произвол остроумных вымыслов и где отменяются все законы действительности» (235). Художник вправе создавать самые дерзкие и фантастические сюжеты, которые могут быть даже бессвязными. Комедия — это игра. В античной комедии, как пишет А. В. Шлегель, «сама форма является комической» и «произведение в целом есть одна грандиозная шутка» (233).

По мнению Дидро, трагедия является республиканским жанром, а комедия — монархическим⁵. Против этого положения А. В. Шлегель полемизирует, так как он вообще не упускает случая опровергнуть Дидро, которого он считал критиком, лишенным способности понимать искусство. В Дидро он видел воплощение того прозаического духа, против которого романтики решительно боролись. Вот почему он в данном случае выдвигает совершенно другое понимание жанров трагедии и комедии.

⁵ См.: *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 336—338.

«В трагедии,— пишет А. В. Шлегель,— господствует, так сказать, монархическое направление, но такое, каким оно было у греков героической эпохи, то есть лишенное деспотизма: все добровольно подчиняется скипетру героя. Комедия, напротив, есть демократизированная поэзия: в ее принципах скорее предпochсть неурядицу и анархию, нежели как-либо ограничить полную свободу душевных сил, замыслов, даже отдельных мыслей, причуд и намеков» (234).

В основе трагедии лежит «серьезный идеал», сущность которого состоит в преодолении человеком своей чувственной природы и в способности подняться на самые большие высоты духа. В комедии дело обстоит иначе. Здесь разум и рассудок становятся рабами чувственности. Вот почему от древности и до наших дней сохраняют свою комическую силу такие мотивы, как трусость, тщеславие, болтливость, обжорство, лень, вообще всякие проявления господства животных и чувственных мотивов над разумом и рассудком.

В отличие от трагедии, где особенно важно яркое индивидуализирование характеров, комедия типизирует пороки, подобные перечисленным выше. Вот почему комическому жанру присущи всякого рода маски, что подтверждается почти всей историей театра.

Комедия является выражением «праздничного веселья», и ее веселому настроению очень подходят «нарочитые перерывы в действии», так называемые интермеццо; Шлегель подчеркивает, что «неограниченное господство комизма проявляется также и в том, что сама драматическая форма тоже принимается не до конца всерьез и что ее законы моментами оказываются снятыми, подобно тому, как в веселом маскараде участники его время от времени позволяют себе сбросить маску» (237—238).

Высшим образцом подлинного комизма А. В. Шлегель считает комедии Аристофана, в которых можно найти все приведенные принципы подлинного комизма. Это отнюдь не означает, что такого рода комедия совершенно лишена серьезного значения. Глубокое общечеловеческое значение комедии заключается не в прямом поучении, а в особом социальном чувстве, которое оно развивает. Шлегель отмечает, что античная комедия «имела насквозь политический характер» (236). Ее предметом были вопросы общественной и государственной жизни, она утверждала определенное отношение к тем или иным явлениям современного общества, как это имело место в замечательных комедиях Аристофана. Смех служил средством развития социального духа людей, живших в условиях античной демократии.

В отличие от древней комедии, комедия новейшего времени— Шлегель имеет в виду буржуазную комедию— занята исключительно «делами семейными и частными», над кото-

рыми она неспособна возвыситься. Своеобразие античной комедии Шлегель, таким образом, связывает с духом общности, присущим древнему обществу, в отличие от нового времени, когда частные интересы возобладали над общественными.

Эти мысли А. В. Шлегеля несомненно представляют очень большой принципиальный интерес. Верно понимание того, что как дух, так и форма комедии связаны с определенными общественными отношениями. Предпочтение, отдаваемое Шлегелем комедии Аристофана, в целом имеет здоровое обоснование. Он связывает комическое в аристофановском понимании с общим духом народа, его языческими празднествами и подчеркивает вакхический характер античной комедии. Она — «поэтическое опьянение, вакханалия комического» (238). Как он пишет, греки «отводили веселому безумству определенные празднества, чтобы оно, однажды получив удовлетворение, на весь остальной год успокаивалось и уступало место серьезным делам». И далее Шлегель очень философски и вместе с тем поэтически заключает: «Древняя комедия есть всеобщее маскарадное переодевание мира, где допускается много такого, что не разрешено обычными правилами приличия; но в ней обнаруживается много веселого, остроумного, даже поучительного, что невозможно было бы без кратковременного разрушения всех и всяких преград» (238).

У Менандра, считает А. В. Шлегель, древний юмор понес большой потери. Это было обусловлено «уничтожением неограниченной свободы юмора». В комедию стали вносить серьезные элементы. В новом типе комедии «поэт уже больше не ведет веселой игры с жизнью и с поэзией, не предается больше космическому воодушевлению» (239), в действие вступает требование правдоподобия, фантазия ограничивается, комедия стремится утвердить мораль житейского благоразумия. Возникает комедия нравов, и в целом этот жанр становится более реалистичным, более жизненно правдоподобным, утрачивая при этом многие существенные черты истинно комического.

Комедия нового времени характеризуется своего рода раздвоением. В ней образуются два вида произведений. Один из них Шлегель называет высокой комедией. Второй вид — низкая комедия, или фарс. Особенно же важной чертой новой комедии является то, что в ней большую роль играет, с одной стороны, характеристика персонажей, а с другой — интрига. Эти два элемента существеннейшим образом отличают комедию нового времени от классической античной комедии.

Посредством наблюдения комедиограф устанавливает смешные свойства, присущие людям определенного склада, и дает зрителям возможность понять характер человека, обладающего такими смешными свойствами. Носитель комических черт сам не подозревает о них, а если он замечает свои недостатки, то стремится скрыть их. Такой характер отличается тем, что че-

ловец выдает себя за того, кем он на самом деле не является. Изображение этого является одним из комических мотивов в драме нового времени. Второй мотив связан с тем, что человек сам осознает смешные черты, присущие ему. «Этот род комического всегда предполагает известную внутреннюю раздвоенность в человеке, и та его половина, которая с чувством превосходства изображает и высмеивает другую, по своему общему настроению и своей роли близко связана с самим автором комедии» (244). Такой персонаж сам утрирует свои недостатки и таким образом вступает как бы в шутовское соглашение с зрителем, что дает ему в дальнейшем возможность осмеивать остальных действующих лиц.

Это позволяет применять тот комический произвол, который был душой древней комедии, также и в комедии нового времени. В частности, носителем такого комического произвола является шут. Фигура шута имеется почти во всех театральных системах. В одних она более изящна и остроумна, в других — более груба и неуклюжа, но во всех случаях свобода шута является привилегией, унаследованной им от древней комедии.

А. В. Шлегель считает, что самая природа комического диктует необходимость не только отстранять публику от моральной оценки героев, но также препятствовать возникновению у нее искреннего сочувствия персонажам, ибо как только мы проникаемся симпатией к тому или иному действующему лицу, это помешает нам в полной мере воспринимать его комизм.

Комедия не апеллирует к чувствам. Она переносит все в область рассудка. В ней люди противопоставлены друг другу как «простые физические существа, которые меряются своими силами — разумеется, также и духовными» (244).

По мнению Шлегеля, комедия близка к басне: «Подобно тому как басня выводит наделенных рассудком животных, так и комедия изображает людей, удовлетворяющих с помощью рассудка свои животные инстинкты» (244—245).

В отличие от действующих лиц трагедии, которым свойственны героизм и самопожертвование, комические персонажи в принципе должны быть эгоистичными. Шлегель считает необходимым оговорить, что это отнюдь не означает невозможности изображения тех или иных общественных склонностей. Но даже и они должны вытекать из стремления человека к личному благополучию, ибо, как только художник выходит за эти рамки, он утрачивает комический тон.

Комедия нового времени часто и охотно прибегает к мотиву обмана, имеющему свои особенности. Ложь, совершаемая со злыми намерениями и приводящая к пагубным последствиям, относится к области трагедии. В комедии обман не должен угрожать жизни персонажа. Более того, нередко комический обман отнюдь не связан с злым намерением, а, наобо-

рот, является средством преодолеть препятствия, вывернуться из беды, достигнуть успеха в стремлении к определенной цели, являющейся личной и эгоистической, но не приносящей ущерба другим людям. Как замечает Шлегель, в ситуациях такого рода «обманщик совершенно изымается из сферы нравственных норм, правда и неправда для него равноценны, они для него только средства» (245). Персонаж, прибегающий к комическому обману, занимает нас своим остроумием и находчивостью. Еще большим становится комизм, когда обманщик запутывается в собственных сетях.

Комическим мотивом являются также заблуждение или ошибка, которые не ведут к серьезной опасности, например переоценка человеком своих способностей. Сочетание комического обмана с комической ошибкой создает очень смешные положения.

Наконец, развязка комедии также содержит своего рода катастрофы, как и трагедия, но «комическое несчастье не должно быть ничем иным, как разрешившимся к концу недоразумением, в крайнем случае — заслуженным унижением» (246).

А. В. Шлегель сделал ряд интереснейших наблюдений относительно природы комического и внес значительный вклад в теорию драмы. Его концепция помогла ему глубокомысленно обрисовать эволюцию комедии. Естественно, что в истории данного жанра его постоянно интересовало проявление тех черт истинно комического, которые он определил, исходя из художественной практики Аристофана. Все виды комедии, где он находил серьезные мотивы, Шлегель подвергал критике, считая, что морализирование совершенно противоречит существу комедии. Так, он начисто отверг морализирующую комедию просветителей, особенно слезливую комедию. Но даже Мольера он не признавал безусловно. Он не отрицал известных достоинств Мольера. В его высоких комедиях А. В. Шлегель находит много метких и удачных замечаний, содержащих подлинную житейскую мудрость. Но, по его мнению, Мольер не знает меры даже в высоких комедиях: «его герои истощаются в многословных доводах за и против». Более того, «сами эти герои отчасти сводятся к определенным принципам, во славу которых они сражаются против инакомыслящих» (253). Дискуссии между персонажами лишают комедию динамичности, делают ее статичной. Высокие комедии Мольера, по мнению А. В. Шлегеля, «слишком дидактичны, слишком откровенно поучительны, вместо того чтобы поучать зрителя лишь мимоходом и так, чтобы это не казалось главной целью автора» (253). Даже комедии, в которых преобладает игровой, фарсовый элемент, как «Проделки Скапена», не встречают одобрения критика.

Весь раздел, посвященный характеристике французской драмы XVII—XVIII вв., отличается крайней предвзятостью. А. В. Шлегель полностью отвергает ее художественные досто-

инства. Он находит хорошими лишь частности. В целом же не только второстепенные драматурги, но и корифеи французской сцены — Корнель, Расин, Вольтер подвергаются полному уничтожению.

Иначе обстоит дело, когда А. В. Шлегель касается тех авторов, в которых он видит воплощение принципов романтизма, — английских и испанских драматургов позднего Возрождения и барокко.

Так, возвращаясь к проблеме комического, А. В. Шлегель видит в Шекспире драматурга, который возродил заглушенную на долгие века традицию, возродил комическое в его истинном виде. Это проявляется прежде всего в присущем ему чувстве иронии, с каким он ведет действие. Комические вставки в трагедии имеют именно такое значение. У Шекспира серьезное действие получает в побочной линии комическое, пародийное отражение. В своих комедиях Шекспир полностью отдается духу комического произвола, и это придает им подлинную поэтичность. Шекспир стоит выше Мольера, ибо последний оставался прозаичным даже когда писал комедии в стихах, тогда как Шекспир поэтичен даже в прозаических диалогах, ибо в них есть свободное, непринужденное веселье, роднящее их с комедиями античности.

ИСПАНСКАЯ ДРАМА «ЗОЛОТОГО ВЕКА»

Испанская драма вызывает у А. В. Шлегеля также полное восхищение. «Если религиозное чувство, прямодушный героизм, честь и любовь составляют основу романтической поэзии, то она не могла не достигнуть своего высшего проявления в Испании, где ее возникновению обстоятельства особенно благоприятствовали» (392)⁶. Героика и авантюрный дух были в крови испанцев. Их любовь к необыкновенным приключениям, проявившаяся в романах, обусловила сходные сюжеты и в драме. Поэты придали романтике изящную форму, облекли ее в поэтическую речь, полную музыкальности, придали изящество и утонченность нравам.

Не Сервантес, не Лопе де Вега являются для А. В. Шлегеля наиболее типичными представителями испанской романтической драмы, а Кальдерон, характеристике которого он посвящает вдвое больше места, чем всем его предшественникам, вместе взятым. Не воспроизводя ее целиком, остановимся только на сравнительной характеристике комедий его и Шекспира. Даже в тех комедиях Кальдерона, где действие происходит в современных ему условиях, несмотря на сравнительно обыденную среду, чувствуется волшебство фантазии, поднимающее их

⁶ Здесь и далее цитируется немецкий текст по: *Schlegel A. W. von. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Leipzig, 1846. Bd. 2.*

над уровнем обычных комедий. У Шекспира всегда есть два элемента: комический, связанный с отечественными нравами, и романтический, неизменно перенесенный на чужеземную почву. В Испании дворянский этикет и нравы все еще давали возможность идеальных изображений. Но, конечно, при этом Кальдерон не снижал действия перенесением его на почву обывденности.

Комедии Кальдерона кончаются свадьбами, как и комедии древних, но в этих последних чувственные желания, корысть и другие низменные побуждения выступают в качестве главных движущих мотивов поведения и действие зачастую сводится к выискиванию и разоблачению слабостей и пороков друг друга. У Кальдерона ничего подобного нет. Герои его комедий движимы страстями благородными — любовью, честью, и равность у них обусловлена опять-таки чувством чести, боязнию потерять достоинство. Чувство ревности испанского дворянина связано не с собственническим отношением к женщине, как на Востоке, в нем проявляется высокая требовательность, чистота чувства и поведения каждого из любящих. Конфликты, возникающие на этой почве, нередко оказываются мнимыми, и в таких случаях развязка приобретает комический характер. Но иногда она становится трагической, — когда честь играет роль рока для тех, кто не может удовлетворить ее требованиям.

Из этой характеристики явствует, что собственно комический элемент в романтических пьесах Кальдерона А. В. Шлегелем не найден, за исключением комической развязки и финальных свадеб. Романтики заметили в испанской комедии преимущественно ее идеальные стороны. Не случайно А. В. Шлегель не смог в должной мере рассмотреть ни комедии Лопе, ни интермедии Сервантеса. Достаточно отметить, что, по его мнению, «если бы испанский театр не развивался дальше и обладал только произведениями Лопе и его наиболее значительных современников, таких, как Гильен де Кастро, Монтальба, Молина, Матос-Фрагозо и др., мы должны были бы воздать этому театру хвалу скорее за грандиозность замыслов и многообещающие дарования, чем за мастерство исполнения» (494).

ЛЕССИНГ. ГЕТЕ. ШИЛЛЕР

В заключение рассмотрим оценку А. В. Шлегелем немецкой драмы.

Только с появлением Лессинга, Шиллера и Гете она достигла степени подлинного искусства. Шлегель высоко оценивает заслуги «Гамбургской драматургии» за то, что она содействовала разрушению влияния французского классицизма, тепло характеризовала Шекспира, но недостатком этого теоретиче-

ского труда, по мнению Шлегеля, является сохраняющееся преклонение перед авторитетом Аристотеля, а также следование некоторым принципам теории драмы Дидро, которого А. В. Шлегель особенно не любил.

Романтик А. В. Шлегель упрекает Лессинга за отсутствие поэтичности, за требование «копировать природу» (407). Ссылаясь на признание самого Лессинга, что он не поэт, А. В. Шлегель характеризует его зрелые драматические произведения как плоды труда, а не вдохновения. Сдержанно отзываясь о «Мишне фон Барнгельм» и «Эмили Галотти», А. В. Шлегель считает, что «Натан Мудрый» «более всего соответствует подлинным правилам искусства» (409), ибо «форма здесь свободнее и более широка, чем в других пьесах Лессинга; она почти приближается к форме шекспировских пьес» (410). Достоинством является и возвращение в драму стиха, причем не классицистского александрийского, а белого ямбического стиха. Правда, он не является достаточно поэтичным. Кроме того, в «Натане Мудром», по мнению А. В. Шлегеля, персонажи слишком многоречивы в изложении своих взглядов, что снижает драматизм и сценичность произведения.

Переходя к характеристике Гете и Шиллера, А. В. Шлегель сообщает читателям, что он имел честь личного общения с этими двумя писателями, составляющими гордость немецкой нации. По его словам, оба помогли ему в постижении законов искусства.

Беглые характеристики драматических произведений Гете сопровождаются суждениями о великом писателе в целом. По мнению А. В. Шлегеля, главной целью Гете было «выразить в произведениях свой гений и внести в жизнь своего времени новый поэтический дух; форма же была для него безразлична, хотя в большинстве случаев он предпочитал драму» (413). А. В. Шлегель заключил свою характеристику Гете утверждением: «Надо признать, что Гете обладал почти безграничным драматическим талантом, но не театральным. Он гораздо больше старается добиться своей цели постепенным развитием событий, чем быстрым внешним движением; сама мягкая грация его гармонической природы мешала ему искать сильных демагогических эффектов» (417). Для нас в этих суждениях интересна не столько оценка Гете, сколько принципиальный момент: различие драматического и театрального. А. В. Шлегель тем самым показывает, что драматизм, т. е. конфликтность, напряженность действия, психологическая борьба, может иметь место не только в драме, но и в других родах и видах литературы. Примером несовпадения драматического и театрального является гетевский «Гец фон Берлихинген». Отметив очевидное нарушение всех классических правил драмы в этой пьесе, А. В. Шлегель пишет: «Ситуации, очерченные несколькими быстрыми штрихами, производят сильное впечатление; все в

целом обладает большим историческим значением, ибо рисует борьбу между уходящим и начинающимся временем, веком грубой, но мужественной независимости и приходящей на смену ей политической умеренности. Поэт нисколько при этом не заботился о сценическом представлении; кажется, что он с юношеским задором подчеркивал недостаточность театральных средств» (413).

В ряде других, позже написанных произведений Гете показал, что умел считаться с требованиями сцены (в «Клавиго» и «Стелле»). «Впоследствии Гете искал примирения между своим пониманием искусства и принятыми драматическими формами, даже самыми низшими, сделав попытки едва ли не во всех них» (413—414). Особенно выделяет А. В. Шлегель такие шедевры Гете, как «Ифигения» и «Торквато Тассо». В первой из этих пьес он стремился возродить дух античной трагедии, особенно заботясь о том, чтобы создать впечатление покоя, ясности и идеальности. «С такой же простотой, положительностью и благородным изяществом создал он «Тассо», в котором использовал исторический анекдот для того, чтобы раскрыть противоречие между придворной жизнью и поэтом» (414). «Эгмонт» оценивается А. В. Шлегелем как произведение промежуточное между манерой «Геца фон Берлихингена» и Шекспира.

Естественно, что больше всего внимания А. В. Шлегель уделяет «Фаусту», который он называет «фрагментом», так как к тому времени, когда появились «Чтения о драматическом искусстве и литературе», вышла только первая часть (1808). «Трудно сказать, что больше восхищает в этом произведении — высоты, которых достигает поэт, или глубины, в которые он погружает наши взоры» (415). А. В. Шлегель не разбирает философский смысл произведения, ограничиваясь характеристикой его драматической формы. Прежде всего он отмечает, что Гете и здесь намеренно не считается с требованиями сцены. «Во многих эпизодах действия просто нет, они служат лишь для выражения внутреннего состояния Фауста, его размышлений о неполноценности науки, его недовольстве жизнью. Другие сцены, при всей своей содержательности, с точки зрения развития действия выглядят случайными; есть и достаточно театральные моменты, но они лишь бегло намечены, поэт открывает перспективу возможного действия, но тут же опускает занавес». Между тем, утверждает А. В. Шлегель, «в драматическом произведении, способном увлечь зрителей, отдельные части должны быть в соответствии с целым, надо, чтобы каждая сцена обладала своей экспозицией, развитием и развязкой» (416). Убийство Валентина и сцена в темнице свидетельствуют о том, что Гете обладал мастерством сценических эффектов, но предпочитал создавать «огромные подвижные картины, которые никакое театральное искусство не в состоянии представить»

(417). Мы видим из этих рассуждений, что теоретик романтической драмы, отрицая классицистские ограничения, отнюдь не был сторонником бесформенности или слишком широкой формы драмы, не вмещающей в рамки обычного театрального представления. При всей значительности содержания своего творчества Гете не смог, как пишет А. В. Шлегель, оказать влияния на развитие немецкой драмы, ибо не заботился в необходимой степени о требованиях сценичности.

Драматизм и театральность в несравненно большей мере сочетались у Шиллера, который обладал способностью удовлетворять «благородные умы и оказывать воздействие на толпу» (419), иначе говоря, создавал драмы, наполненные богатым идейным содержанием, вместе с тем интересные по своему действию. Тем не менее А. В. Шлегель, особенно критически относится как раз к наиболее насыщенным действием юношеским драмам. Он отвергает бунтарский дух «Разбойников», «Коварства и любви» и «Заговора Фиеско», хотя не отрицает успеха, какой они имели у публики в период «бури и натиска». Ему ближе по духу Шиллер, отказавшийся от бунтарства.

«Дон Карлос», по справедливому мнению А. В. Шлегеля, тяжеловесен для сцены, ибо наполнен длинными речами персонажей, рассуждающих на важные темы, но монологи и диалоги такого рода лишают действие драматизма. Как и юношеские произведения, эта пьеса была еще слишком субъективна, ибо во всех ранних драмах Шиллера преобладало стремление поэта прямо выразить свое отношение к действительности.

Достигнув художественной зрелости, Шиллер использовал жанр исторической драмы как средство для выражения объективного взгляда на мир. «Валленштейн» — пример тому, но, считает А. В. Шлегель, Шиллер не сумел справиться с обилием исторического материала и сравнительно малозначительное событие развернул в две пьесы. По сравнению с ранними драмами А. В. Шлегель находит здесь больше трагической возвышенности, хотя — и это он верно подметил — любовь Макса Пикколомини и Теклы не характерна для эпохи Валленштейна, будучи сентиментальной в духе не XVII, а XVIII века.

«Мария Стюарт» представляется критику более совершенной драмой как по форме, так и по широте содержания. Но ему кажется лишним последний акт, где Елизавете воздается по законам «поэтической справедливости». Благородные намерения Шиллера, восстановившего героическую славу Жанны д'Арк после того, как Вольтер скомпрометировал ее в своей «Девственнице», вызывают одобрение А. В. Шлегеля, однако он не одобряет ни введения любовного мотива в «Орлеанскую деву», ни героического финала. Совсем не приемлет Шлегель «Мессинскую невесту», справедливо считая неудавшейся попытку возродить античную форму для того, чтобы вложить в нее романтическое содержание.

Вершиной творчества Шиллера А. В. Шлегель считает «Вильгельма Телля», ибо здесь драматург «вернулся к поэзии истории; обработка сюжета здесь правдива, трогательна, и удивительно, как Шиллер, незнакомый с Швейцарией, ее природой и людьми, сумел верно передать местный характер» (423).

Гете и Шиллер имели многочисленных подражателей. «Гец фон Берлихинген» вызвал появление целого потока рыцарских пьес, в которых не было ничего подлинно исторического, кроме имен и средневековых аксессуаров.

«СЕМЕЙНЫЕ КАРТИНЫ». РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Вторую группу драм в Германии составили «семейные картины» (Familiengemälde) и трогательные драмы (gührende Drama), два жанра, обязанные своим происхождением творчеству Лессинга, Гете («Стелла», «Клавиво», «Брат и сестра») и Шиллеру («Коварство и любовь»). Не называя наиболее популярных представителей этих двух жанров (Шлегель имеет в виду Коцебу и Иффланда), он упрекает их за то, что они, выставляя себя проповедниками морали, понимают ее чрезвычайно узко: один сводит ее к домовитости, другой к мягкосердечию. Семейно-бытовые драмы (то, что А. В. Шлегель называет «семейными картинами») изображают повседневную жизнь людей среднего состояния, т. е. бюргерства, в них не происходит ничего сколько-нибудь значительного; чтобы придать интерес пьесам такого рода, в них вводят индивидуальные характеристики персонажей, ограничивающиеся, однако, чисто внешними признаками. Несмотря на наличие в пьесах комических и веселых моментов, они не могут увлечь зрителя, так как их серьезные и прозаические морализаторские цели всегда слишком на виду. Сделать драматичными домашние заботы персонажей невозможно, утверждает А. В. Шлегель, особенно если речь идет о таких вопросах, как добывание средств для повседневной жизни. Все это вещи, слишком хорошо знакомые зрителям, и если они могут их заинтересовать, то не способны ни развлечь, ни возвысить ум.

Что касается трогательных драм, то им А. В. Шлегель предъявляет тот упрек, что добросердечие персонажа делает оправданным любое поведение, если в основе его лежат «естественные» импульсы. Поэтому критик считает по меньшей мере странным то, что в этих пьесах преподносится в качестве допустимого. В этом отношении трогательные пьесы гораздо более опасны для общественной нравственности, чем самые легкомысленные комедии.

Подводя итоги, А. В. Шлегель отмечает — и он был первым, кто установил это, — что произошел разрыв между сценически эффектной и литературной драмой. Одни писатели стремят-

ся лишь к внешнему успеху, пренебрегая высокими целями; другие во имя этих целей пренебрегают требованиями театральности. В современном ему немецком театре господствуют рыцарские, семейно-бытовые и трогательные пьесы; лишь изредка театры обращаются к произведениям таких подлинных художников, как Шекспир и Шиллер. Стремление к развлекательности диктует театру использование также переводных французских пьесок забавного содержания.

К тому времени, когда возникли «Чтения» А. В. Шлегеля, он мог уже говорить о том, что «подлинно замечательные таланты посвятили себя романтической драме, однако в большинстве случаев их пьесы отличаются широтой, допустимой лишь в романе, совершенно без учета концентрации, требуемой драматической формой. Либо они восприняли из испанских пьес лишь их музыкально фантазирующую и живописно игривую сторону, не сохранив ни их крепкую слаженность, ни их поразительную энергию, ни театральную эффектность» (431). Очевидно, что имеются в виду романтические драмы Л. Тика, А. Арнима и других.

Как же представляются А. В. Шлегелю дальнейшие пути развития немецкой драмы? Он рассматривает несколько вариантов. На вопрос о том, возможен ли возврат к формам французской классической трагедии, он дает отрицательный ответ. Даже в таких переработках, какие создал Гете (имеется в виду его перевод пьес Вольтера «Танкред» и «Магомет»), успеха они не могут иметь. Характеру немецкой мысли больше соответствовали бы греческие трагедии, но понимание их недоступно массе, и такая драма может быть оценена лишь узкими кругами образованных зрителей.

Обращаясь к комедии, А. В. Шлегель напоминает мысль Лессинга о трудностях, связанных с раздробленностью Германии, что не позволяет изображать нравы и обстоятельства, имеющие общенациональный характер. Вместе с тем Шлегелю кажется, что содержание немецких комедий станет более значительным и высоким, если их будут писать стихами. Не судьба комедии, по А. В. Шлегелю, имеет для Германии первостепенное значение, а создание пьес серьезного жанра с высоким содержанием.

Во многих современных пьесах А. В. Шлегель замечает наличие романтического элемента, представляющего не в чистом виде, а попеременно с чуждыми ей современными мотивами, особенно со слезливостью. Необходима чистая романтика. С наибольшей полнотой она может воплотиться в жанре исторической драмы, проникнутой подлинно национальным духом. Для создания такой драмы, опирающейся на художественный опыт Гете и Шиллера, необходимо глубокое понимание немецкой истории, ее великого прошлого; писатели должны проникнуться идеей единства германской нации. «Чтения» А. В. Шлегеля

возникли в период, когда наполеоновские войны привели к окончательному распаду «священной римской империи германского народа» (1806), поэтому заключительные призывы автора, выступавшего со своими лекциями в Вене, имели актуальное политическое значение.

Мы далеко не исчерпали всех мыслей и суждений А. В. Шлегеля, выраженных в его всеобъемлющем обзоре европейской драмы. Его труд был первым философско-эстетическим исследованием европейской драматической традиции. Оценки А. В. Шлегеля были предопределены его идеологическими позициями; их антипросветительский и антиклассицистский характер очевиден, и это обусловило необъективность ряда оценок критика. Но в целом труд А. В. Шлегеля имел неоспоримое достоинство как произведение не только историческое, но и теоретическое. Более многих других работ книга А. В. Шлегеля способствовала распространению и утверждению эстетики романтизма вообще и теории романтической драмы в частности.

АДАМ МЮЛЛЕР

Фигура Адама Мюллера (1779—1829) теряется среди более заметных представителей литературы и литературной теории романтизма. Между тем, хотя он не создал значительных художественных произведений, его нельзя обойти ни в истории немецкой общественной мысли, ни в обзоре теорий драмы эпохи романтизма. Его общественно-политические взгляды получили выражение в «Элементах государственного искусства» (1810) — опыте романтической теории государства, тогда как эстетике и теории драмы он посвятил лекции «Об идее прекрасного» (1809), «Чтения о немецкой науке и литературе» (1807). В томе «Смешанных сочинений о государстве, философии и искусстве» (1812) Мюллер опубликовал работу «О драматическом искусстве».

В основе теоретических построений Мюллера лежит идеалистическая диалектика Фихте с ее резким противопоставлением противоречий, возникающих в действительности и настоятельно требующих примирения. Он считал, что будущее развитие должно привести к гармоническому объединению итогов политической революции во Франции и философского переворота в Германии. В общественно-политической жизни должна произойти интеграция национального феодального государства, буржуазии и пролетариата. Мировоззрение А. Мюллера может служить выразительным примером того, что К. Маркс и Ф. Эн-

гельс определили в «Коммунистическом манифесте» как феодальный социализм. Обычно, говоря о реакционном романтизме, ссылаются на поздний период деятельности Ф. Шлегеля, и это естественно, принимая во внимание его большую известность и широкое влияние. Между тем Шлегель не всегда был реакционным в своих общественно-политических взглядах, тогда как А. Мюллер может служить классическим примером реакционной социальной философии и эстетики среди немецких романтиков.

При этом нельзя упускать из вида, что взгляды А. Мюллера формировались в период национально-освободительного движения против наполеоновского ига и соответствовали настроениям тех кругов, которые стремились объединить германский народ под знаменем монархии и религии.

Идея примирения противоречий пронизывает и эстетическую программу А. Мюллера. Он исходит из того, что «во вселенной нет никаких отклонений; если смотреть на вещи в целом, то единичные диссонансы растворяются в гармоническом аккорде»¹. У Шеллинга, который является для него первым среди современных мыслителей, он почерпнул идею, что жизнь есть постоянная борьба между свободой и необходимостью, достигающих в конце концов примирения.

Основу прекрасного составляет все живое, гармоническое единство разнообразных элементов природы. Как отметил Р. Ульсхофер², Мюллера отличает от других романтиков оптимистический взгляд на жизнь, полное принятие ее, тогда как ранние романтики исходили из противоречия между их идеалами и действительностью.

Отличается и литературная позиция Мюллера. В то время как все романтики ориентировались на образцы английской и испанской литературы, решительно отвергая французскую за ригоризм ее классицистской поэтики, он выдвигает идею объединения в драме романтического и классического начал. Решительно став романтическим, немецкий театр, считает А. Мюллер, именно в силу такой односторонности не создал ничего совершенного и удовлетворяющего. Подлинной художественной зрелости немецкая драма сможет достигнуть только разумным применением лучших элементов французской драмы.

Среди людей Мюллер различает два типа: тех, кто удовлетворяется собой, замкнут, и тех, кто общителен. И те и другие неполноценные существа. В драме встречается нечто подобное, и этому соответствуют две формы драматической речи — монолог и диалог. Имея в виду обширность монологических речей в поэтической драме, Мюллер выдвигает принцип органического

¹ Briefwechsel zwischen Fr. Genz und A. S. Müller. Berlin, 1857, S. 16;— Цит. по: *Ulshofer R.* Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik. Berlin, 1935, S. 108.

² *Ulshofer R.* Op. cit., S. 108.

слияния монологического и диалогического начал, и только из сочетания их может возникнуть подлинно драматическое произведение, способное отразить жизнь и мир во всей полноте его диалектически противоречивого единства.

Бытие человека в своей истинной сущности воплотится в драме тогда, когда в основе произведения будет лежать живая идея трагического. Задача драмы — изобразить борьбу героя с противостоящими ему характерами, его очищение в жизненной борьбе; таким путем раскроется и то, что Мюллер обозначает как жизненную идею.

Мюллер понимает сущность трагического иначе, чем Фридрих Шлегель, и это сказывается в том, насколько он иначе трактует шекспировского Гамлета. Для Ф. Шлегеля сущность трагедии — в обнаружении мерзости жизни и в раздвоенности героя. Для Мюллера внутренняя трагедия Гамлета не имеет значения. Мюллер противопоставляет как Шлегелю, так и Гете свою трактовку трагедии, сводящуюся к тому, что Шекспир, изображая разорванность личности героя и несовершенство жизни, будто бы тем самым утверждает величие и красоту вселенной в целом. Высшие начала якобы торжествуют над убожеством земной жизни.

Это произвольное толкование трагедии обнаруживает, что Мюллер в своей теории драмы не оставляет места для широкого и разнообразно обсуждавшихся теоретиками проблем вины, искупления, судьбы. Как показывает Р. Ульшофер, у Мюллера сущность драмы определяется действием и противодействием, дискуссиями, в ходе которых развивается действие, образуется характер героя и раскрывается идея драмы. По Мюллеру, несущественно, кто из антагонистов победит. Действительное торжество достается принципу, стоящему выше личных целей и интересов борющихся.

В ходе развивающегося действия герой вызывает противодействие себе, борьба принимает титанический характер, и герой либо побеждает, либо гибнет, при этом, как утверждал еще Аристотель, для трагедии лучше, чтобы герой погибал. Гибель героя не является для него позором, ибо его падение обуславливается не слабостями или недостатками его самого, а тем, что сила, против которой он борется, оказалась могущественнее.

Идеалистический характер концепции Мюллера проявляется в том, что не живые люди и не реальные интересы, а надмирные истины торжествуют в трагедии. Ульшофер обращает, однако, внимание на то, что, в то время как некоторые романтики склонны были отдавать решение судеб небесам, Мюллер понимает под высшим судом «суд (с позиций) всего прекрасного и великого»³. Применяя понятие такого высшего суда к «Эт-

³ Müller Adam. Vermischte Schriften. Wien, 1812, Bd. II, S. 28; Ulshofer R. Op. cit., S. 111.

монту», Мюллер пишет, что герой Гете «обновляется и крепнет в наших сердцах; он водворяется в пантеоне красоты в нашей душе, становится благороднейшим воспоминанием нашей жизни, попадает в наиболее достойный его храм и подлежит лишь высочайшему суду»⁴. Так определяет А. Мюллер взаимодействие произведения и зрителя. Созданное поэтом продолжает жить в душах людей и, отвечая благороднейшим сторонам человеческой натуры, обретает свой высший и окончательный смысл.

«Цель трагедии — преодоление трагизма, смысл жизни — преодоление смерти» — так суммирует Р. Ульшофер взгляды А. Мюллера на сущность трагического. Для такой трагедии страдание не является физическим. Борьба, которую ведет герой, обнаруживает внутренний конфликт, развитие которого происходит на протяжении всего действия, переходя с одной ступени на другую. Поскольку движение действия ведет к возвышению над личным, то предвидение этого будущего, приближение к нему приводят к своего рода примирению, искупающему страдание героя.

Преодоление смерти! Оно, как считает Мюллер, особенно реально воплощается в исторической драме, которая представляет собой не что иное, как воскресение, потому что таким образом герой, которого нет, обретает новую жизнь в наших сердцах, зрители заново переживают его борьбу, испытания, восхищаются его подвигами. Для определения этого психологического состояния Мюллер тоже пользуется религиозным понятием, сравнивая эффект исторической трагедии с вознесением на небо. «Каждая трагедия, — пишет он, — есть изображение какого-нибудь возвышенного предмета, действия, лица, события, которое описанным здесь путем их снова пробуждает, возвышает и придает им вечность, возвышает до небес»⁵. В произведении искусства герой вторично погибает, но непреходящая сила искусства дает ему вечную жизнь.

Три момента выделяет Р. Ульшофер в мюллеровской концепции трагедии: 1. Начало, или момент воскресения, т. е. начало новой жизни героя, ставшего персонажем трагедии; 2. Катастрофа, или момент «возвышенной смерти», когда герой переходит из одного состояния в другое — через муки и страдания — от жизни к смерти; 3. Конец, или момент вознесения, когда после смерти он приобретает новую вечную жизнь в произведении искусства и в сознании тех, кто испытывает на себе действие данной трагедии.

Далее А. Мюллер обращается к философской терминологии и характеризует композицию трагедии. От начала и до катастрофы необходимость заводит героя в безвыходный лабиринт. От катастрофы до конца происходит возвышение героя, а заод-

⁴ Müller Adam. Op. cit., II, S. 29; Ulshofer R. Op. cit., S. 111.

⁵ Müller Adam. Op. cit., I, S. 146—147; Ulshofer R. Op. cit., S. 114.

но автора и зрителя, возвышение к свободе, а затем свобода и необходимость вступают в божественное соединение, они взаимно покоряются друг другу, а судьба героя, как обнаруживается, состоит в том, что именно враг содействует его возвышению.

Трагический герой уподобляется Христу, преодолевающему смерть. Философский идеализм смыкается у А. Мюллера с религиозностью. Он пытался даже Шекспира подравнять под свою теорию, вполне светских Гете и Шиллера тоже. По А. Мюллеру, «Эгмонт», «Тассо» и «Валленштейн» — примеры трагедий религиозного преодоления смерти и достижения бессмертия. Они создали более высокие образцы драмы, чем Иффланд и Коцебу. По-видимому, А. Мюллер поздно познакомился с драматургией Клейста, ибо не упоминает его в своих сочинениях о литературе и драме. Но в 1808 г. в переписке с Генцом он называет его самым великим писателем эпохи, особенно выделяя его «Пентезелею», как драму, в которой «человеческий дух одерживает победу над душераздирающим горем»; по его мнению, смысл пьесы в том, чтобы пробудить людей от животного сна и дать им божественный покой⁶.

Современная драма, считает А. Мюллер, не выполняет своего главного назначения, ибо не служит духовному объединению нации, не выполняет миссии посредника между людьми, с одной стороны, государством, наукой и религией — с другой. Нельзя здесь не вспомнить, что у просветителей, штюрмеров и в классицизме Гете и Шиллера драма всегда была противовесом несвободному обществу и государству, тогда как романтик А. Мюллер желает поставить драматическое искусство на службу власти и церкви.

Комедия своими средствами тоже должна содействовать этой цели. Если, как отмечает Р. Ульсхофер, трагедия в концепции А. Мюллера тяготеет к церкви, то комедия ближе к рыночной площади. Ей тоже присуще стремление преодолеть тяготы жизни, и она осуществляет это высвобождение от них посредством смеха. А. Мюллер принимает шлегелевское понятие иронии как «игры всеми преходящими формами человеческого, нравственного, переменчивости настроений»⁷. Однако если для Ф. Шлегеля ирония — всеобъемлющий жизненный принцип, то у Мюллера она имеет, можно сказать, служебное значение. Шлегель понимал переменчивость настроений как свойство самой природы человека, тогда как Мюллер исходит из цельности человеческой личности, преданности христианской вере, и ирония служит ему лишь для осмеяния всего несущественного с точки зрения его идеала; в конечном счете ирония, безудержная насмешка, карикатурное изображение общественных усто-

⁶ Briefwechsel zwischen Fr. Genz und A. S. Müller, S. 126; *Ulshofer R. Op. cit.*, S. 115 п.

⁷ *Müller Adam. Op. cit.*, II; *Ulshofer R. Op. cit.*, S. 117.

ев призваны утверждению идеи государства и нации. Если трагедия приводит через страдание к высшей радости, то комедия, по А. Мюллеру, повеселив, должна настроить в конечном счете на серьезный лад. Автор комедии, «вкладывая в нее чувство святой меры, божественного ритма, при всей кажущейся плебейской грубости сильнейшим образом содействует утверждению нравственно великого»⁸.

Таким образом, и трагедия и комедия призваны осуществлять одинаково высокую миссию нравственного и религиозного воспитания нации. Однако этих жанров недостаточно. Из самой природы романтического искусства вытекает необходимость создания более высокой и более чистой художественной формы драмы, а именно трагикомедии. Стремление романтиков сломать твердые границы жанров, утвердить смешение трагического и комического, серьезного и шуточного приобретает у А. Мюллера спиритуалистический характер.

ЛЮДВИГ ТИК

Среди романтиков первого поколения Людвиг Тик был одним из наиболее плодовитых. Поэт, драматург, новеллист, автор романов и переложитель народных преданий, он занимался также литературной критикой. Современники зачитывались его художественными произведениями, тогда как его критику считали малозначительной рядом с глубокомысленными сочинениями братьев Шлегель. В последнее время отношение к Тику коренным образом изменилось. Его поэтические драмы и беллетристику почти перестали читать, тогда как критические работы вызывают все большее внимание, и теперь к ним стали относиться с несомненным почтением. Прежнее мнение о сравнительной слабости теоретического мышления Тика, однако, сохранилось, но в этом видят уже иногда достоинство, ибо критические высказывания Тика были всегда очень конкретны, связаны с определенными произведениями.

Значительнейшая часть критического наследия Тика была посвящена проблемам драматургии. Он сам собрал и издал в 1826 г. два томика «Драматургических листков»; в 1848 г. он переиздал их под названием «Критические сочинения», и уже после его смерти вышли в 1852 г. третий и четвертый тома. Кроме того, в художественных произведениях Тика также имеются высказывания, относящиеся к драме. Наконец, он написал мно-

⁸ Müller Adam. Op. cit., II, S. 189; Ulshofer R. Op. cit., S. 118.

го статей о Шекспире и готовился создать книгу о нем, но так и не осуществил намерения. Тем не менее, собрав все написанное Тиком о Шекспире, Г. Людеке издал в 1920 г. «Книгу о Шекспире». Хотя законченной монографии не получилось, все же сказанное Тиком о великом английском драматурге представляет несомненную ценность.

Некоторые немецкие ученые попытались свести суждения Л. Тика в определенную систему. Такова, в частности, диссертация Отто Вайсера «Людвиг Тик как критик драмы и театра»¹. Действительно, в сочинениях писателя можно найти отголоски положений, высказанных различными теоретиками драмы, но в систему они не складываются. Верным представляется мнение Эдуарда Беренда, который писал: «Как критик, Тик отличался от своих друзей-романтиков тем, что держался далеко от философского конструирования и систематизации. Мы не обладаем ни одной его чисто эстетической статьей. «Я не люблю, — заявлял он, — хитроумных эстетических исследований, в итоге которых чувствуешь себя отдаленным одинаково далеко и от поэтического и от прозаического мира и витаешь в разжиженном эфире утонченных и наполовину верных идей». «Исследований о некоторых высказываниях Аристотеля», обещанных им в качестве заключения к «Драматургическим листкам», он так и не оставил. У него нельзя найти пустого абстрактного теоретизирования»².

Тика интересовали законы и приемы искусства. Он не создавал теорий, к которым потом следовало подыскивать примеры и подтверждения, как, например, к теории иронии Ф. Шлегеля, а внимательно вчитывался в произведения и чутко улавливал особенности художественного метода писателя.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧУДЕСНОГО

Такова, например, его ранняя статья «Изображение чудесного у Шекспира» (1793). Шекспир был народным поэтом, пишет Тик и подчеркивает: он был поэтом народа, а не плебса. Для него было естественно следовать верованиям и даже предрассудкам своего времени, но он не вводил их без разбора в свои произведения. Порождения народной фантазии в его произведениях оказывались облагоустроенными и обретали художественную тонкость. Предрассудки преобразались у него в «прекраснейшие поэтические фикции» (68)³.

¹ *Weisserl Otto*. Ludwig Tieck als Kritiker des Dramas und Theaters. München, 1928.

² *Berend Eduard*. Einleitung in: Tiecks Werke. 6 Teil / Hrsg. von Eduard Berend. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart, O. J., S. 10.

³ Цит. по: Tiecks. Werke. 6. Teil / Hrsg. von Eduard Berend. Далее ссылки в тексте.

В отличие от тех, кто в XVII—XVIII вв. считали Шекспира гением, творившим по наитию, Тик видел в нем художника, тонко понимавшего природу драматического искусства и тщательно разрабатывавшего приемы воздействия на публику. Творчество Шекспира было глубоко сознательным, продуманным, и именно потому оно продолжает производить впечатление на зрителей и сохраняет значение как образец непревзойденного драматургического мастерства. Использование фантастики в пьесах Шекспира служит одним из примеров художественной мудрости великого драматурга.

Тик разграничивает использование чудесного в таких трагедиях, как «Макбет» и «Гамлет» и в комедиях «Буря» и «Сон в летнюю ночь». Если в трагедиях бушуют страсти, грохочут громы и падают роковые удары судьбы, то в названных двух комедиях нет ничего устрашающего и ужасного. В трагедиях мир духов отстоит далеко от зрителя, он покрыт завесой таинственности. В комедиях он приближен к зрителю, который как бы входит в этот мир. Налет таинственности снят, ибо механизм чудесного раскрыт со всей ясностью. «Царство ночи здесь озарено мягким лунным светом: мы смело приближаемся к приятным и серьезным фигурам, которые нас не отпугивают и ничем не грозят» (69).

Тик задается вопросом: «Как достигает поэт того, что мы верим в его сверхъестественные персонажи»? И находит четыре причины.

Во-первых, это достигается «посредством изображения целого чудесного мира, причем душа не возвращается в обычный мир, и таким образом иллюзия не нарушается» (69). Аллегория и маски нарушили бы иллюзию. Шекспир же создает в этих двух пьесах действие, подобное сну, а в «Сне в летнюю ночь» сон является важнейшим элементом фабулы. Совершенно пренебрегая законами действительности, Шекспир смело подчиняет действие обеих пьес своей фантазии; зритель постепенно отбрасывает привычные критерии оценки происходящего, уже не ищет аналогии в действительности и принимает развитие событий как данное, иногда лишь удивляясь неожиданным поворотам действия, но понимая, что в этом чудесном мире все возможно.

Необходимо, чтобы чудесное пронизывало все действие, тогда зритель следует за игрой воображения автора. «Но когда чудесное изолировано и составляет лишь одну часть пьесы, оно не в состоянии возбудить у нас иллюзию, а это необходимо, чтобы произведение поэта не выглядело нелепым» (75).

Второе средство для достижения убедительности чудесного состоит в «разнообразии изображений и через смягчение аффектов» (76). «Буря» — прекрасный пример разнообразия фигур, введенных в действие, и многочисленности происшествий различного рода. Что же касается изображения чувств, то Тик

остроумно отмечает: изображение любви Фердинанда и Миранды лишено трагической напряженности страсти Ромео и Джульетты, Алонзо не сильно опечален по поводу (мнимой) потери сына, все другие чувства персонажей также не достигают напряжения, как то имеет место в трагедиях. Поэт избегает изображения крайностей чувства. Никто не оказывается в таком положении, чтобы вызвать сострадание зрителя, тем более страх за него. То же самое относится и к «Сну в летнюю ночь». Ничья беда и ничье несчастье не должны в сновидении достигать той степени, когда у зрителя возникает чувство тревоги, ибо оно нарушит ощущение того, что происходящее всего лишь сон.

Изображение чудесного может сочетаться с введением комических моментов, и это составляет третью особенность шекспировского метода в комедиях. Тик указывает на то, что ужасное и смешное находятся в близком соседстве. Ведьмы в «Макбете» в другой обстановке могли бы стать смешными. В «Буре» Тринкуло и Стефано отнюдь не комические фигуры. Их характеры ясны с самого начала, поэтому зрителю не надо тратить усилий для их разгадки. Они вносят, однако, разнообразие в среду, изображенную в пьесе. Связывая эту пару с Калибаном, Шекспир сочетает обыденное (ибо Стефано и Тринкуло персонажи из повседневной действительности) с фантастическим. Тик считает это тонким приемом, способствующим усилению иллюзии. В «Сне в летнюю ночь» происходит примерно то же: персонажи обыденной жизни благодаря проделкам Пэка попадают в фантастический мир.

Тик отмечает, что Гоцци сделал то же самое — вводил в свои пьесы фантастику, которую Гольдони исключал. По словам Тика, кто-то из англичан по этой причине назвал Гоцци итальянским Шекспиром. Это мнение Тик спешит опровергнуть. Гоцци стремился «только развлекать зрителей и заставить их смеяться, большая часть его пьес фарсы, он инсценировал восточные сказки, вводил в них комические персонажи, добавляя фантастику, чтобы сделать свои пьесы более странными и гротескными» (82). Для Гоцци чудесное — только игра, тогда как у Шекспира оно имеет свой глубокий смысл.

«Последнее, чем Шекспир завоевывает нашу веру в его волшебные выдумки, — это вполне механический художественный прием — музыка» (82). Тик приводит примеры использования музыки и песен в обоих разбираемых им пьесах.

Иной характер имеет применение чудесного в трагедии.

В комедиях чудесное управляет судьбами персонажей, как это происходит в «Буре» и в «Сне в летнюю ночь». В трагедиях «мир духов подчинен действительности» (84). Он не играет здесь главной роли, которая принадлежит страстям и реальным обстоятельствам. «Чудесное служит поэту лишь для того, чтобы усилить страшное, еще больше потрясти нас. Чудесное уходит здесь на задний план; оно вспыхивает внезапно, подоб-

но молнии, и вот почему искусство поэта сделать его правдоподобным не является здесь необходимым» (84). В трагедии, как уже сказано, чудесное отдалено от зрителя.

Оно и здесь должно быть подготовлено, как это классически умело сделано в «Гамлете». Однако в «Макбете», по мнению Тика, можно было лучше подготовить появление вещей жен, а не начинать трагедию прямо с них. Зато появление призрака Банко представляется Тику хорошо подготовленным эпизодом.

Как считает Тик, Шекспир не ищет никакого объяснения или оправдания появлению сверхъестественного. Вместе с тем ведьмы и призраки никакого влияния на характеры героев не оказывают, они лишь подтверждают или стимулируют то, что созрело в сознании героя. Как правило, у Шекспира только один персонаж видит эти погусторонние существа, и этот штрих усиливает впечатление.

Такого рода тонкими и точными наблюдениями полна статья Л. Тика, которая вводит читателя в драматургическую лабораторию Шекспира. Здесь нет высоких теоретических обобщений о природе трагического и комического, но зато есть глубокое понимание законов драматургии, средств, применяемых писателем для того, чтобы произвести определенное впечатление на зрителей.

У Тика много подобных интересных наблюдений о приемах искусства Шекспира, но мы не станем останавливаться на них, ибо если они и вводят нас в лабораторию творчества великого драматурга, то являются скорее сводом приемов, чем теоретическими умозаключениями. Отметим, что сам Л. Тик как драматург мало воспользовался своим знанием Шекспира, когда писал собственные пьесы. Хотя он и ориентировался в основном на позднее творчество Шекспира, он остался по преимуществу создателем литературных, а не сценических драм.

«КОТ В САПОГАХ»

Как автор серьезных поэтических драм Л. Тик не обогатил немецкий театр. Зато несомненной удачей была сочиненная им в молодости пьеса-сказка «Кот в сапогах» (1797). Литературная шутка и пародия одновременно, она несомненно заслуживает место в истории учений о драме наряду с теоретическими сочинениями.

Традиция пьес о театре, основанных на приеме «сцена на сцене», восходит к давним временам. Он встречается у Шекспира и его современников. Мольер пользовался пьесами о театре в целях полемики со своими противниками. Театральной пародией был «Триумф чувствительности» (1778) Гете. В некоторой степени повлиял на Тика своей шутливой иронической манерой и Гоцци. При всем том что «Кот в сапогах» стоит в

ряду определенной традиции, это весьма оригинальное и в высшей степени остроумное произведение, самое остроумное из всего, что было создано в немецком романтизме до Гофмана.

В шутильной пьесе Тика три группы действующих лиц: зрители, пришедшие в театр посмотреть представление «Кот в сапогах»; автор, актеры и рабочие сцены; персонажи пьесы-сказки. Действие строится соответственно: сначала мы видим публику, беседующую перед началом спектакля, затем автора, объясняющегося со зрителями по поводу предстоящей пьесы. После такого пролога начинается спектакль: актеры разыгрывают сказку французского писателя Шарля Перро о Коте в сапогах, который устроил судьбу младшего сына крестьянина, не получившего никакого наследства.

Во время представления пьесы-сказки зрители обмениваются замечаниями по поводу происходящего на сцене. Самое интересное в пьесе Тика — мнение зрителей. Они, собственно, составляют главный объект насмешки. Из пяти представителей публики четыре носят распространенные фамилии — Фишер, Мюллер, Шлоссер, Лейтнер, но пятый — Беттихер — обладатель имени реального лица, литератора из числа эпигонов просветительства, доживших до эпохи романтизма.

Комментарии зрителей двоякого рода — эстетические и политические.

Как они понимают искусство, видно уже из первой беседы в прологе. Просветитель-рационалист Фишер не верит «ни в ведьм, ни в привидения, ни тем более в кота в сапогах» (3)⁴. Шлоссер подтверждает: «Время этих призраков прошло».

Вызвав автора на сцену, зрители требуют от него: «Мы хотим видеть настоящую пьесу со вкусом», — заявляет Шлоссер. Миллер дополняет: «Семейные истории... обольщения... крестьянин и крестьянка — что-нибудь такое» (4). Автор противопоставляет их требованиям свое намерение: «попытаться развеселить вас юмором — если он удачен, шалостью, шуткой, потому что современные пьесы так редко дают повод для смеха» (5).

Зрителей вполне устроила бы пьеса на сюжет из подлинной жизни, причем с демократическим уклоном. Поназачу Мюллеру кажется, что «Кот в сапогах» именно в таком роде: «Ну, вот видите, это трогательная семейная картина. Крестьянин беден, у него нет денег, в крайней нужде он продает любимое животное какой-нибудь чувствительной девице и в конце концов находит свое счастье» (7). Мюллер называет даже прототип такой пьесы — «Попугая» Коцебу, — только птица здесь переделана в кошку.

⁴ Тик Л. Кот в сапогах / Пер. В. Гиппиуса. Пг., 1916.

Когда кот Гинце начинает говорить, зрители приходят в негодование. Критик восклицает: «Кот говорит? Что же это такое?» Фишер возмущен: «Разумная иллюзия здесь невозможна». А когда кот требует, чтобы ему сшили сапоги, Мюллер никак не может понять, «почему это коту нужны сапоги, чтобы лучше ходить? Просто вздор!» (11). Когда затем изображается королевский двор и сватовство иноземных принцев к принцессе, Фишер отмечает «ужасающие неестественности»; по мнению Шлоссера, «король вовсе не верен своему характеру», а Лейтнер растолковывает: «Нужно было изобразить все на сцене натурально, принц должен бы был говорить на чужом языке и иметь при себе переводчика; принцесса должна бы была говорить с ошибками, раз она сама говорит, что неправильно пишет» (16). Еще один дефект пьесы: «совсем нет любви! Ничего для сердца, для воображения!» (19). Итак, натуральность и чувствительность — вот чего желают зрители, противники автора. Но он, оказывается, учел возможность подобных желаний публики.

Во втором акте появляется парочка — Он и Она, между ними происходит объяснение в любви, причем используется весь привычный трафаретный словарь сентиментальных пьес: «О, как трепещет мое сердце от восторга, когда я вижу, как собралась вокруг меня вся гармония природы, когда каждый звук повторяет мое признание в любви, когда само небо склоняется, чтобы овеять меня эфиром» (22). Но уже в третьем акте эта пара разговаривает по-иному:

Он. Пошла вон, ты мне надоела.

Она. А ты мне противен.

Он. Ну и любовь!

Она. Лицемер несчастный, как ты меня обманул!

Он. Куда же девалась твоя бесконечная нежность?

Она. А твоя верность?

Он. Твое опьянение счастьем?

Она. А твои восторги?

Оба. Черт их знает, где они! Все оттого, что мы женились (39).

Пародированию подвергается и сентиментальное любование природой. Кот в сапогах отправляется на охоту и вдруг слышит свист соловья. Его комментарий: «Он прекрасно поет, этот певец лесов, а на вкус он, наверно, еще лучше! Как счастливы великие мира сего, что они могут есть всласть соловьев и жаворонков; мы, простые люди, должны довольствоваться их песнями, прекрасной природой, неизъяснимо сладкой гармонией! Это фатально, я не могу слышать, как кто-нибудь поет. Мне сейчас хочется его съесть. Природа! Природа! Зачем ты мешаешь моим самым нежным чувствам?..» (22).

Исследователь немецкого романтизма А. С. Дмитриев правильно пишет: «Характером интерпретации сюжета и особенно его сценического воплощения со всеми, казалось бы, случайными недоразумениями, происходящими по ходу пьесы, самим приемом сцены на сцене Тик, как представитель нового направления в литературе, заявляющего о себе довольно воинственно, настойчиво провозглашает один из основных тезисов программы романтиков — свобода художника от всех канонов и правил»⁵.

Н. Я. Берковский подчеркивает два момента, вытекающих из художественной структуры пьесы Тика. «По господствующей эстетике мещанской драмы искусство сводится к высокой и изощренной технике имитации. В этом разница романтиков и просветителей: у романтиков искусство рождается, у просветителей оно сделано, оно рукотворно. Тик демонстрирует, насколько техника ненадежна, инстинкт вернее заученностей и приспособлений, технику навязали живой природе, и та идет своим путем, а техника своим...»⁶. И второе, Тик «достигает впечатления сплошной жизни, столь ценимого им. Сквозь преграды деланного и сделанного в зрительный зал, занятый бюргерами, устремляется непонятная для них, пугающая стихия жизни в ее существе, в ее сплошном виде»⁷.

Эстетический смысл «Кота в сапогах» не вызывает сомнений. Это веселая декларация права художника на свободу, юмористическое отрицание мнимой натуральности и правдоподобия во имя высшей правды искусства.

Обратимся теперь к политическим мотивам, имеющимся в комедии. Н. Я. Берковский совсем не касается их, а А. С. Дмитриев, отметив, что не следует преувеличивать политической остроты этой пьесы, все же выделяет в ней один эпизод: «аллегорический персонаж Пугало — «Закон» обладает способностью принимать любое обличье, — намек на то, что применение закона зависит от тех, кто обладает властью следить за их выполнением. Хвастаясь своим могуществом, он превращается в льва. Тогда хитрый Гинце спрашивает, не может ли он превратиться в мышь. Тот становится мышкой, и кот ее проглатывает, после чего, торжествуя, восклицает: «Свобода и равенство! Закон истреблен. Теперь во главе правления становится tiers état * в лице Готлиба» (т. е. владельца Кота в сапогах, 49—50).

А. С. Дмитриев комментирует это так: «Сколько бы ни была буффонной эта кукольная революция, провозглашение печатно, и тем более со сцены в 1797 г. в условиях общественной жизни Германии слегка перефразированных лозунгов революции во Франции было смелым гражданским актом, способство-

⁵ Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. Изд. МГУ, 1975, с. 212.

⁶ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии, с. 241.

⁷ Там же.

* Третье сословие (франц.).

вавшим большей популярности пьесы»⁸. Что это несколько преувеличено, показывает следующее.

По ходу пьесы шутивно изображен король, на чьей дочери женится затем «граф Карабас», его двор, но так же насмешливо изображен Хозяин постоянного двора, который рассуждает: «Как переменялся мир! В старых книгах и в рассказах стариков тот, кто разговаривал с королем или принцем, всегда получал луйдор или что-нибудь в этом роде. Там король не позволял себе рта раскрыть, чтобы не сунуть при этом червонец в руку. А теперь! Невинный поселянин! Дай бог, чтобы я был невинен! Это все сделали современные чувствительные рассказы из народного быта. Теперь, пожалуй, сам король завидует нашему брату» (44—45).

Несмотря на отдельные политические намеки, пьеса Тика не сатира, и если в ней что-нибудь осмеивается, то не реальность, а ее отражение в литературе и на сцене. Нельзя во вспомнить, что уже в самом начале, когда зрители обсуждают, что им покажут, Шлоссер заявляет: «...все это только уловки, чтобы почувствовать тайные намеки. Вы увидите, что я прав. Это революционная пьеса, насколько я понял» (3). Таким образом, Тик пошутил и над склонностью иных авторов пококетничать политическими аллюзиями, что встречало отклик у некоторых слоев зрителей. Для Тика и это служит предметом веселого обыгрывания, едва ли больше.

Тик написал продолжение «Кота в сапогах» — «Принц Цербино, или Поиски хорошего вкуса» (1798) — комедию более длинную и обширную по содержанию. «В сатирических частях драмы даются прямые или косвенные намеки на все без исключения отрицательные, т. е. антипоэтические, элементы тогдашней общественной жизни — на тогдашнее просвещение вообще и на его различные направления, на бессмысленную эстетическую критику, на страсть к солдатчине и к строгому исполнению формальностей, на академическую ученость, на ригористическую метрику и просодику, на «Всеобщую литературную газету» и на направление журналов, на склонность к нелепым аллегориям, на описания путешествий Николаи, на волшебное содержание модных романов, на сентиментальность и на филантропию в театральные пьесах, задающихся целью исправить человеческие слабости, и т. д.»⁹ При всем богатстве и значительности содержания «Принц Цербино» успеха не имел: не нов был прием автора, пьеса слишком многоречива, шутка затянута и становится скучной.

Третье произведение такого рода — «Мир наизнанку» (1798) — доводит до крайности нарушение правил композиции драмы: пьеса начинается с эпилога, акты следуют в обратном

⁸ Дмитриев А. С. Указ. соч., с. 215.

⁹ Гайм Р. Романтическая школа. М., 1891, с. 98.

порядке — от конца к началу, завершается все прологом. Враждебные Тику идейные направления воплощены в образе Скарамуша, изгоняющего Аполлона с Парнаса. Борьба сухой рассудочности против поэзии и воображения получает в комедии подчас остроумное освещение, но не вносит ничего принципиально нового. Небезынтересно отметить, что Тик написал эти три комедии в последние годы своей связи с берлинскими просветителями. Они, особенно «Мир наизнанку», послужили поводом для разрыва молодого писателя с этой группой и подготовили его переход в лагерь романтиков, куда он пришел с не очень разработанной, совсем не систематичной программой, но с твердым сознанием, что необходимо покончить с рационализмом, эпигонским бюргерским псевдопросветительством и утвердить свободу творчества, открыть путь воображению.

ОТКАЗ ОТ САТИРЫ В КОМЕДИИ

Р. Ульсхофер¹⁰ отмечает следующую эволюцию во взглядах Тика на природу комического. Уже в ранний период творчества он пришел к выводу, что шутовство без изображения характеров создает лишь комизм низкого рода и может нравиться только необразованной публике галерки. Не создает подлинного комизма и остроумие реплик, ибо они подменяют сценическое изображение смешного. Их место должно быть строго ограничено и не наносить ущерба самой комедии.

Перейдя на позиции романтизма, Тик высказал в своих художественных произведениях ряд соображений о природе комического. На «двойственности человеческого духа, в удивительном противоречии, свойственном нам, содержится основание комического театра»¹¹. Романтической иронии в духе Ф. Шлегеля Тик не принимал. «Я не признаю шутки и легкой насмешки, которые в то же время не содержат ничего глубокого и серьезного»¹². В понимании Тика комедия — это «игра вперемежку с серьезностью и серьезность, смягченная добротой»¹³. Как и другим романтикам, Тику чужд дух сатиры, и он считает неверным, что человечество можно исправить посредством осмеяния его пороков. Шутка и насмешка отнюдь не должны переходить в сатирическое осуждение.

То, что принято считать комедией, глубоко чуждо Тику, как явствует из одного его позднего высказывания, относящегося к 1831 г.: «Из насмешливости, которая не уважает жизненные устои, глумится над достойным и в чаду веселья и смеха не

¹⁰ *Ulshofer Robert. Die Theorie des dramas in der Deutschen Romantik. Berlin, 1935, S. 87—104.*

¹¹ *Tieck Ludwig. Schriften. Berlin, 1828, Bd. 5; Fantusus, II, S. 281.*

¹² *Ibid., Bd. 16, Franz Sterbalds Wanderungen, S. 243.*

¹³ *Ibid., S. 165.*

только людей, но вообще ничего святого не щадит, из дерзкого извращения ценностей, выдающего безвкусное и глупое за великое и прекрасное, а ничтожество облачает в одеяние благородства,— вот какое настроение всегда порождало комедию»¹⁴. Задачу истинной комедии Тик видит в том, чтобы показывать отличие явления от сущности, лжи от истины, пустоту от подлинной значительности.

Для Тика истинно комической является пародия, ему нравился «древнефранкский театр, на котором импровизировали со всей веселостью фарсы и где Гансвурст в истинно немецком духе пародировал весь мир, людей и все, что с ними случается»¹⁵. У Гансвурста не было иной цели, как «всеми доступными ему средствами насмешить, посредством показа, как смешно то, что нам иногда кажется столь важным»¹⁶. Идеальная комедия, по Тику, имеет в основе душевное равновесие и спокойствие, позволяющие касаться всего с юмором, никого и ничто не оскорбляя, возбуждая веселье, чистое, беззлобное и невинное.

В комедиях Тика много иронии, но это не романтическая ирония Ф. Шлегеля, представляющая собой философский принцип, а ирония обычная — легкая и остроумная насмешка над нелепостями в литературе и действительности.

ИСТОРИЗМ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМЫ

Л. Тик был на редкость начитан в истории драмы и театра. Он много сделал для развития историзма в понимании драматического искусства. В противовес представлениям об одиночестве великих писателей, Тик утверждал, что такие гении, как Шекспир, могли появиться лишь в результате длительного развития драмы и театра. Он хорошо знал английскую драму до и во время Шекспира, подчеркивал, что многие элементы драматургии великого британца были у него общими с его современниками. В предисловии к сборнику пьес «Старинный английский театр» (1811) Л. Тик нарисовал картину развития английской драмы до Шекспира. То же самое сделал он и в отношении немецкого театра, предваряя сборник пьес XV—XVII вв.

Во взглядах Тика на драму приметными являются два момента: историзм и рассмотрение драмы в связи с театром. Он решительно протестовал против сокращений текста Шекспира. Если Гете, вслед за Ч. Лэммом, считал пьесы Шекспира предназначенными в первую очередь для чтения, то Тик подчеркивал их сценичность. В конце концов Гете вынужден был отказаться от своей точки зрения и в рецензии на «Драматургические листки» Тика признал его правоту.

¹⁴ *Tieck Ludwig*. Kritische Schriften, Bd. II, S. 320.

¹⁵ *Ibid.*, Bd. I, S. 170.

¹⁶ *Ibid.*, S. 178.

Из многих статей и рецензий, составлявших четырехтомное собрание «Критических сочинений» Тика, принципиальное значение имеет этюд «Гете и его время» (1828), написанный в форме бесед нескольких образованных людей, собирающихся для чтения и обсуждения произведений литературы. Они читают «Гетца фон Берлихингена» Гете и «Домашнего учителя» Якоба Ленца. Собеседники выведены под кличками Еретик, Ортодокс, Парадокс и др. Особенно большой интерес представляет вставленное в текст письмо Парадокса, которое содержит суммарное изложение взглядов самого Тика.

«Бесспорно, что пьесу делает таковой только то, что она мне показывает некое действие, некое происшествие; она выводит у нас на глазах и заставляет пережить нечто давно происшедшее, случившееся в далеких краях» (141)¹⁷ — так начинает Парадокс свое рассуждение. Сопоставив драму с другими родами литературы — лирикой и эпосом, он отдает первой решительное предпочтение: «Высшая форма поэзии — драма. Не чувство, не живописание, воспоминание, не изложение того, что было, должно нас возбудить, нет, нашему взору открывается нечто великое и чудесное, первопричины, таинственные мотивы действия, как возникает, что чувствуют персонажи, начало и конец, завязка и развязка, случайное и преднамеренное (plan), — все это мы сопереживаем; даже если действие происходило в стародавние времена, или пусть событие совершилось в самых отдаленных странах, даже в сказочных условиях, мы заинтересуемся ими, мы поддадимся обману и поверим в его истинность, если поверим в поэтическую иллюзию, будто дело происходит именно сейчас, в данный момент» (141).

В древнегреческих трагедиях сочетались все три рода поэзии — драма, рассказ и лирика. Но лирические и повествовательные элементы подчинялись драматическому.

В драме нового времени многое изменилось. На первый план выступили мотивы поведения, обрисовка характеров, жизненные случайности, более развиты темпераменты и настроения, композиция усложнилась и приобрела большее разнообразие; однако отношение к общественной жизни, законам, религии и к народу либо умалчивается, либо освещается совершенно по-новому. Главное внимание теперь уделено личному, индивидуальному, странному. Когда современные авторы пытаются подражать древним, они невольно впадают в высокопарный тон. Это, однако, не означает, что драматурги нового времени уступают античным. Шекспир, Кальдерон и Гете отнюдь не хуже греческих классиков.

Кальдерон, по мнению Тика, великолепно сочетает три рода поэзии, равно как и лучшие драматурги его школы. Лирические излияния страсти, любви, благоговения, красочные и пламенные

¹⁷ Tiecks Werke. 6 Teil / Hrsg. von Edward Berend.

рассказы наполняют его пьесы. Эпический элемент значителен в пьесах Лопе де Вега. Повествовательный элемент у испанских драматургов занимает столь же значительное место, как и у античных.

Так как драма должна создавать впечатление, что действие на сцене происходит сейчас, то все отдаляющее от этого противоречит духу подлинного искусства. Тик считает, что Бен Джонсон сам навредил себе своей излишней ученостью, перенося в свои римские трагедии подлинные речи из сочинений античных историков. В отличие от него Шекспир в «Кориолане» и «Юлии Цезаре» мгновенно захватывает зрителей, не проявляя такой учености.

Драма должна быть тесно связана с национальной почвой. Образцом в этом отношении могут служить греческие трагедии времен войн с Персией. Обращаясь к Плавту и Теренцию, Тик находит, что в их комедиях не чувствуется, что они написаны римлянами для римлян. Оригинальная римская драма должна была бы быть иной. «Совершенно верно, что у французов мы находим их образ мысли и двор их Людовика; их можно упрекнуть лишь в том, что они хотели связать это с греческими понятиями, которых они не могли постигнуть» (143). В подобном нельзя, однако, упрекнуть «Сида», «Аталию» и некоторые другие трагедии, ибо они не касались греческих сюжетов.

Испанская драма с самого начала отказалась от подражания античности. Кто бы ни изображался в ней — греки, римляне, персы, индийцы, никаких попыток передать национальный колорит не было. Испанский национальный театр обладал совершенно определенным обликом, соответствовавшим духу народа.

Зато английский театр, по мнению Тика, не был столь узок по своему характеру, как испанский. Он стремился представить общечеловеческое, не скованное никакими условностями. «Он также более психологичен, оригинален, его взгляд на мир (как мы это теперь называем) не удовлетворялся аллегориями или мистицизмом, ибо религия, которая у испанцев играет такую большую роль в театре, у англичан была полностью вне игры» (144). Поклонникам испанского театра Шекспир может показаться прозаичным, на самом деле по существу он более поэтичен, чем испанцы, ибо более разнообразен. Тик не может удержаться, чтобы не покритиковать отечественную драму: «О немцах и их манере в этой связи трудно говорить, ибо они столь часто стремятся достичь всего, что не замечают лежащего поблизости» (145).

С одной стороны, Тик отмечает чрезмерный лиризм немецкой драмы; с другой — пишет о том, что всякого рода внешние события, не затрагивающие внутреннего мира человека, эличны и для драмы непригодны. Наиболее драматично то, что ближе всего людям: семейные отношения, долг детей и родителей,

супружеские узы, государственные установления — либо благоприятные, либо гнетущие, — эти и другие явления, близкие как высокопоставленным, так и простым людям, могут иметь драматический интерес.

Тик показывает себя писателем, мыслящим вполне исторически, когда указывает, что расцвет драмы в Европе был связан с великими бурями, пронесшимися над всеми странами, с переворотами, происшедшими на рубеже средних веков и нового времени. «...Вся жизнь превратилась в одну великую драму, в которой каждый поочередно был то участником, то зрителем. После того как смягчились дикие нравы, после того как церковь отступила во многих областях, а значение знати уменьшилось, благодаря развитию торговли и росту богатства возвысилось бюргерство и взбудораженное религиозной борьбой поколение несколько поуспокоилось, наряду с другими явлениями возник театр» (146).

Возвращаясь к древнегреческому театру, Тик отмечает, что сначала он отражал борьбу религиозных мнений, затем патристические интересы, как, например, у Эсхила, воспевшего победу над персами. Аристофан осмеивал пороки сограждан. Наконец, Еврипид уже рисовал не свое время, а безрассудства, давал волю своим мнениям и использовал сцену для выражения своих философских взглядов. Использование театра в индивидуальных целях, по мнению Тика, оправдывает введение цензуры.

«Когда театр занимает подобающее ему место и становится подлинной сценой своей нации, он достигает этого старанием ответить на запросы современности, и тогда он делается для лучших умов быстро указующим циферблатом всех внутренних стремлений государства и движений, которые выражают и отражают время» (147). Таким был театр греков, Шекспира, испанцев и отчасти французов в их лучшую эпоху. Когда театр опускается до того, чтобы стать просто развлечением, и служит для времяпрепровождения, он может доставлять удовольствие только толпе и теряет свой истинный смысл. Пример подлинного искусства для Тика — Шекспир. «Мы не найдем у великого британца ничего о борьбе за и против государства, о спорах относительно форм религии, преклонения перед двором и тому подобного, зато у него есть глубокомысленные замечания и суждения, отличающиеся государственной мудростью, понимание души, страстей, яркая фантазия, глубокая связь рассудка и разума, остроумия и юмора, вплоть до шуток» (147). Именно это обеспечивает успех Шекспира в настоящее время и, возможно, в будущем. Кажущийся отход от действительности на самом деле ведет к выявлению истины, из хаоса страсти и отчаяния рождаются новые силы, тогда как у французских драматургов, за исключением Мольера, есть только риторика. В отличие от других романтиков, которые решительно отвергли Вольтера, Тик

пишет, что он и его современники внесли важные новшества в драму, сделав ее средством обсуждения общественно-политических вопросов. «Благодаря им власть, монархия, князья и законодатели, еще недавно не попадавшие в сферу изображения, что я определял как эпичность, теперь из-за постоянного обращения к ним приобрелись к зрителям, и эти лица, а также нападки на них приобрели подлинно драматический характер и стали всем понятными» (148). Похвалы удостоиваются также «Тартюф» Мольера и «Натан Мудрый» Лессинга. Однако Тик, не называя имен, осуждает тех, кто из чистой демагогии или желания прославиться касается общественных тем, не будучи столь искренним, как их великие предшественники.

ХАРАКТЕРИСТИКА ДРАМАТУРГИИ ГЕТЕ

Расцвет новой немецкой литературы Тик связывает с Гете, почву для которого, по его мнению, подготовили Фридрих II, Вольтер, Лессинг, Клопшток, Филдинг и Стерн. Из немецких авторов никто не смог стать в такой же степени национальным, ибо «великий талант Клопштока был больше восточным, чем немецким, Виланд — больше французом, а Лессинг, немец по сущности и стремлениям, не был поэтом» (149).

Относясь с уважением к просветителям предреволюционного времени, Л. Тик вместе с тем отвергает революционную или, как он ее называет, якобинскую драму. Драматурги такого рода, как он считает, отказываются от изображения непосредственной действительности, «близкой жизни» и поэтому разрушают самую основу драмы.

В одном из начальных собеседований, описанных в этюде «Гете и его время», «Гец фон Берлихинген» был высоко оценен членами литературного кружка, придуманного Тиком; теперь Парадокс дает окончательную оценку этому произведению: «Гете проявил себя в «Геце» как истинный поэт, хотя не как поэт исторический» (149—150). Событие, избранное Гете, как считает Тик, далеко от того, чтобы в полной мере выразить сущность эпохи; изображение ее ослабляется введением образа Вайслингена, он — человек нового времени и отличается слабостью, присущей людям позднейших веков. Этой слабостью характера Гете наделил также Клавиво и еще более Фердинанда из «Стеллы». Даже сам Фауст, если судить по его поведению в отношении к Гретхен, отличается слабостью. Эгмонт больше позволяет себя любить, чем любит сам, а в «Тассо» Принцесса наделена большей силой любви, чем поэт. Эта слабость еще ярче предстает в «Вильгельме Майстере» и в «Избирательном средстве».

Слабость характеров не соответствует духу изображаемого в «Геце» времени. Эпоха Реформации, крестьянская война, прав-

ление Максимилиана и Карла V не представлены в драме во всей своей значительности. Тик признает достоинства языка «Гецца», мастерство, с каким изображены отдельные эпизоды, но это еще не делает «Гецца» подлинной драмой. «Это произведение — мастерский драматический роман или сценическая новелла, его можно назвать как угодно, но только не пьесой для немецкого или какого-нибудь другого театра» (151). Именно поэтому, что это не драма, а роман, его можно подвергать сокращениям, что делал и сам Гете.

Не является, по мнению Тика, исторической драмой и «Эгмонт» при всех достоинствах этого произведения. Особенно нарушает подлинный драматизм финал, приобретающий у Гете лирический характер и заставляющий забыть о том, что зритель должен был бы интересоваться дальнейшей судьбой нидерландцев, Альбы, Вильгельма Оранского. В произведении много трогательных, волнующих сцен, но «действие как таковое развивается неуверенно, часто топчется на месте» (152), многое в пьесе не связано с основным действием. «Фауст», не законченный еще тогда, когда Тик писал статью, тоже не обладает подлинным драматическим действием при всем великолепии отдельных сцен и ярком выражении чувств. Лишь в таком маленьком произведении, как «Ярмарка в Плундерсвайлене», находит Тик необходимое сцепление сцен, последовательность юмористического духа, — словом, необходимое драматическое единство. Гете не писал в расчете на сцену и в этом отношении более следовал методу «Селестины», а также «Доротеи» Лопе де Вега, чем требованиям драмы как таковой.

«Ифигения» и «Тассо» — яркие образцы выражения благородства духа, особенно первая из этих драм. Пьесы Гете отличаются определенностью идей и настроений. В «Ифигении» представлены любовь к истине, в «Тассо» — непрактичность и страстность натуры поэта, в «Гецце» — кулачное право, в «Эгмонте» — героическое легкомыслие, в каждом произведении вплоть до «Фауста» есть направляющая, ясно выраженная мысль, что отличает пьесы Гете от «Антигоны», «Гамлета» и других трагедий, где идея не выражена с такой очевидностью. Произведения Гете отличаются красотой, у него нет тех изображений ужасного и безобразного, которые встречаются, например, у Шекспира. Сравнивая Гете с его современником Якобом Ленцом, Тик также подчеркивает, что драмы Гете проникнуты духом красоты, тогда как у Ленца явные резкие отклонения от гармонии.

Воздавая должное поэтическим достоинствам произведений Гете, их нравственной и эстетической возвышенности, Парадокс тем не менее отказывал ему в признании как драматургу. За всеми рассуждениями Тика не трудно усмотреть приверженность к традиционному пониманию драмы, основанной на четком развитии действия, связанности всех частей композиции, единстве всех формообразующих элементов. Однако, отметив несоответ-

ствие пьес Гете строгому канону драмы, Тик посвятил всю остальную статью выявлению огромного значения великого писателя для немецкой и мировой литературы, поставив его в один ряд с Эсхилом, Софоклом, Еврипидом и Шекспиром. Тем самым Тик показал, что не всегда строгое следование принятым художественным формам обрекает писателя на неуспех.

О ТРИЛОГИИ ШИЛЛЕРА «ВАЛЛЕНШТЕЙН»

То же самое мы находим в характеристике драматургии Шиллера. Она дана в статье, посвященной «Пикколомини» и «Смерти Валленштейна». Появление первых пьес Шиллера, по мнению Тика, произвело скорее дурманящее, чем вдохновляющее впечатление. В этом отзыве звучит осуждение раннего шиллеровского бунтарства, сказывающееся и в том, что Тик считает, будто только начиная с «Дона Карлоса» Шиллер стал отвечать общему умонастроению современников. Однако Шиллер занялся затем политикой, философией и историей, забросил поэзию.

Возвращение к ней ознаменовалось появлением трилогии «Валленштейн», положившей, как полагает Тик, начало новой эпохе в немецкой драме. Произведение Шиллера явилось противовесом семейно-бытовой драме с ее мелкими проблемами. В первую очередь Тик, конечно, имеет в виду Коцебу, но он упоминает также и Иффланда, тоже отдавшего дань «сентиментальным карикатурам» на действительность, господствовавшим на сцене. Измельчанию драмы и противостоял Шиллер своим «Валленштейном». С появлением этого произведения «Шиллер все более становился национальным поэтом» (207). Успех, который он имел, свидетельствовал о том, что немецкий народ ждал возрождения в драме больших идей и изображения значительных событий. Ради этого стоило простить поэту мелкие промахи, противоречия и даже неправдоподобность отдельных моментов.

Тик хвалит Шиллера за то, что он выбрал сюжетом для драмы значительное историческое событие. «Для исторической трагедии нет ничего благороднее и поэтичнее, чем события из истории родины. Любовь к ней, воодушевление ею, великие люди, воспитанные ею, бедствия, выпадающие на ее долю, времена подъема, возмещающие прошлые страдания,— все эти мотивы найдут полный отклик в груди каждого. Поэтический взгляд драматурга, обращенный на историю своей страны, видит и отгадывает, как прошлое отражается в современности, как лучшее, что в ней теперь есть, стало возможным только благодаря мужественной борьбе и испытаниям прошлого, и когда поэт воплощает все это с чувством подлинной человечности, он становится прорицателем будущего, летописцем истории,

и созданное им произведение само становится историческим событием, которое будет вдохновлять потомков, своими яркими картинами помогая им понять эпоху поэта и воспитывая в них любовь к родине» (207—208).

Речь идет, следовательно, не просто об интересных событиях прошлого, из которых умелый драматург может создать занимательные пьесы. Подлинно художественная драма избирает своим сюжетом значительное историческое событие, содержащее в себе нечто пророческое. Однако при этом неверен был бы односторонний подход к событиям и деятелям определенного времени; открытое предпочтение или ненависть не должны иметь места. «Подлинный энтузиазм (по отношению к прошлому.— А. А.) отличается от излишне пылкой предвзятости тем, что как в большом, так и в малом видит проявление вечных законов, видит, как одно влечет за собой другое; благодарные уступают здесь место высшей мудрости, которая сплетает воедино разные нити, включая даже случайности, дабы сделать возможным раскрытие самой сущности явлений и чтобы не только обыденное, но и чудесное становилось не загадочным, а понятным, и кажущиеся противоречия представляли как необходимые части единого целого. Если поэт охватывает внутреннюю связь больших исторических событий, его произведение будет тем более поэтичным и великим, чем ближе он будет придерживаться действительности, оно будет тем более совершенным, если он сумеет отбросить отвлекающие побочные обстоятельства: он должен почувствовать себя гением истории, и нет более блестящего проявления поэзии, чем тогда, когда она выступает в единстве с действительностью» (208).

Такова наиболее совершенная историческая драма, величайшим мастером которой был Шекспир, и мало кого можно поставить рядом с ним по верности изображения времени и людей. Однако это не единственно возможная форма. Есть поэты, которые, не показывая действительность целиком, выделяют один элемент, в котором и выражают свою тему. «Эгмонт» и «Гец фон Берлихинген» служат примерами исторических драм, воплощающих дух, владеющий поэтом.

Обращаясь к трилогии Шиллера, Тик отмечает, что немецкий драматург не сделал своей темой историю Тридцатилетней войны. Он не последовал примеру Шекспира, потому что исторический материал не давал ему возможности, какую английский драматург извлек из своей национальной истории. Изображая бедствия Англии во время войн Алой и Белой роз, Шекспир мог в «Ричарде III» показать гибель тирана и восстановление мира. Точно так же в финале «Генри VIII» он мог предсказать, что на смену деспотизму этого короля придет справедливая Елизавета. Тридцатилетняя война не имела такого финала, который знаменовал бы торжество лучших начал; для национальной драмы не подходило то, что носителями мира и спра-

ведливости были чужеземцы, тогда как немецкие князья раздирали страну ради своих корыстных интересов.

Шиллер, написавший историю Тридцатилетней войны, досконально знавший эту эпоху, ограничился в драме только одним эпизодом ее — гибелью Валленштейна.

Приступая к разбору трилогии, Тик отмечает, что разделение ее на части не обусловлено подлинной необходимостью, а является произвольным, ибо они естественно связаны между собой и переходят одна в другую. Шиллер вынужден был разбить произведение на отдельные пьесы, следуя не художественной, а формальной причине: получалось слишком объемное произведение, не вмещавшееся в рамки театрального представления. Это наблюдение, вероятно, подсказано сравнением с трилогией Шекспира «Генри VI» или дилогией «Генри IV», где каждая пьеса представляет собой драматически замкнутое произведение.

Пролог «Лагерь Валленштейна» — не пьеса в собственном смысле, а «картина без действия, яркая, живая, в нидерландской манере, по стилю и характеру совсем другая, чем сама трагедия» (210). Что касается двух пьес — «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», то Тик находит разделение действия несовершенным, считая, что первоначальное деление сюжета у Шиллера было более драматичным. Шиллер чисто формально, по количественному признаку разделил свое произведение на две части, тогда как по существу действие остается непрерывным.

Критика Тика не имеет целью принизить значение трилогии Шиллера; однако не все в творении великого драматурга удовлетворяет высшим требованиям искусства. Во-первых, как мы видели, судьба Валленштейна не была выражением основного смысла Тридцатилетней войны. Да и сам образ героя, как представляется Тику, не является в полной мере трагическим. Фигура Валленштейна не очень ясна в действительности, причина его гибели недостаточно освещена историческими источниками. Шиллер воспользовался тем, что было известно, но пошел дальше, прибегнув к поэтическому домыслу. Исторически достоверно, что Валленштейн завоевал высокое положение и достиг огромной военной власти. Далее Шиллер вводит в сюжет мотив судьбы, но не как внутренне необходимое следствие ситуации, а как нечто внешнее по отношению к ней: Валленштейн верит в свою звезду и доверяет предсказаниям астрологов. Колебания, возникающие у Валленштейна, делают его личность менее интересной, снижают силу трагизма. К тому же, считает Тик, в изображении Шиллера слишком много причин обуславливают гибель Валленштейна, что лишает действие целеустремленности.

По мнению Тика, венцом трагедии, образцовой сценой является беседа Валленштейна с Врангелем. Она полна величия и силы, но дальше напряжение спадает, начиная с эпизода, когда

Валленштейн пытается вернуть кирасир на свою сторону. В последних сценах мрачные предчувствия, подавленность Валленштейна изображены весьма выразительно, и зритель тоже чувствует себя подавленным; трагедия вызывает чувство грусти, выражает разочарование в жизни, сомнение в человеческом величии и силе характера. Но, считает Тик, даже если изображение подобных чувств и настроений входит в замысел драматурга, трагедия не должна оставлять такого удручающего впечатления. Из этих рассуждений ясно, что Тик сохраняет приверженность к трагедии как героическому жанру.

Шекспир обходился в исторических хрониках без любовного мотива. Его считали совершенно необходимым французские драматурги. Немцы, хотя и смеялись над многими сторонами французских трагедий классицизма, тем не менее следовали их образцам. Тик решительно против введения женских фигур там, где это исторически обосновано. По его мнению, любовная сцена снижает интерес к большим событиям, наносит ущерб патриотическим чувствам. «Эгмонт» и «Гец» уже немыслимы без введенных Гете фигур Клерхен, Марии и Елизаветы, но Тику хотелось бы, чтобы подобные сюжеты были обработаны каким-нибудь драматургом без введения любовной темы.

Образ Теклы в «Валленштейне» заслуженно возбуждает симпатию. Однако зачем нужна Шиллеру ее гибель? Лишь для того, чтобы доказать неумолимость судьбы, действующей извне; тогда как гибель героев должна быть обусловлена некой внутренней неизбежностью. Излишней кажется Тику и фигура герцогини Терцки, играющей малую роль в действии и возбуждающей еще меньше сочувствия. «Несмотря на все старания и мастерство, во всем произведении ощущается насильственность и ненужность введения женских фигур» (215).

Женские образы у Шиллера имеют еще и тот недостаток, что они воплощают только любовь, и больше ничего, причем их чувство выявляется в полной силе с первого появления героини на сцене, и для дальнейшего развития уже ничего не остается. Только в «Марии Стюарт» сама история вынудила Шиллера придать героине больше жизненной достоверности, наделить ее слабостью и способностью заблуждаться.

Женские образы Гете имеют много общего между собой, их отличает чистая и прекрасная женственность, вполне отвечающая жизненной правде.

Шиллеру случалось также наделять свои мужские персонажи речами, не соответствовавшими ни характеру, ни обстоятельствам, выражавшими собственные авторские размышления.

Наконец, Тик находит дефекты и в развязке трагедии, оставляющей зрителя в неизвестности: как отнесется император к гибели Валленштейна, сумеют ли шведы в отсутствие Валленштейна завладеть страной, какая судьба постигнет Октавио Пикколомини?

«ПРИНЦ ГОМБУРГСКИЙ» Г. КЛЕЙСТА

Перу Тика принадлежало большое количество рецензий на различные пьесы, он проявил себя в них как вдумчивый и объективный критик, опиравшийся в своих суждениях на довольно твердые понятия о драме, что отразилось и в рассмотренных здесь оценках Гете и Шиллера. Однако догматичным он не был. Это лучше всего сказалось в его отзыве о «Принце Гомбургском» Г. Клейста.

Это произведение, как, впрочем, и другие драмы этого крупнейшего драматурга-романтика, содержали элементы, не укладывавшиеся в драматические теории того времени. Когда Дрезденский театр задумал поставить названную пьесу тогда уже скончавшегося драматурга, Тик написал статью «О предстоящей постановке «Принца Гомбургского» Генриха Клейста на дрезденской сцене», которая должна была подготовить зрителя к правильному восприятию этого произведения.

Приступая к выполнению этой задачи, Тик счел нужным изложить общие положения, из которых надлежит исходить при оценке драматического произведения. «Художественная форма пьесы, изображающей непосредственно перед нами развитие какого-нибудь действия, выводит характеры и настроения, вынуждает драматурга на кое-что только намекнуть, а то и вовсе умолчать, в расчете на то, что острый ум или тонкое чувство помогут зрителям обо всем самим догадаться. Да, такое умолчание является привилегией драматурга, от которой он ни за что не откажется, даже если форма драмы его не побуждает к этому, ибо так он может проявить свою мудрость не меньше, чем посредством высказанного, и образованный зритель найдет привлекательным лишь такое произведение, которое, когда оно увлечет его, заставит его действительно реагировать на него и благодаря остроумию и чувству поэзии восполнять то, что пришлось поневоле скрыть» (224).

Пластические искусства давно отказались от прямолинейного изображения фигур на одной плоскости, от слишком очевидного расположения их по группам, теперь настало время «драматургам отказаться от летописного стиля и строгой симметрии, рисовать передний, средний и задний планы для того, чтобы создать многозначное и многостороннее художественное произведение. Каждая эпоха, каждая школа может быть охарактеризована посредством того, что для них является второстепенным и главным, что вырисовывают и описывают с особенной любовью и о чем умалчивают...» (224).

Это не только декларация исторического подхода к оценке литературы и искусства, но и провозглашение права художника, поэта, драматурга на выражение своего видения мира. Вместе с тем Тик утверждает здесь принцип суггестивности и требова-

ние активного участия читателя и зрителя в процессе восприятия явлений искусства.

Тик считает важным подчеркнуть необходимость для зрителя стать на точку зрения автора и понимать произведение в духе его времени, как понимали в свое время Лессинга, Гете, Шекспира, Кальдерона их зрители и читатели. За последние десятилетия публика утратила эту способность, однако «новейшая немецкая школа, если ее можно так назвать, приучила догадываться о связи явлений и размышлять о них, ту самую публику, которой раньше это казалось чрезмерным напряжением» (224—225).

Тик не может и тут обойтись без критики нравоучительной семейно-бытовой драмы. Она повинна и в том, что разленила зрителей, отучив их думать. Она изображала мелкие события, стремилась возбудить сочувствие ко всякого рода добродетелям, изображала чувства, нисколько не заботясь об элементарном правдоподобии действия, о соответствии переживаний героев природе. Такая драматургия привела к тому, что зрители перестали понимать реальную психологию. Согласно сентиментальным понятиям такой драмы невозможно, чтобы Ромео любил кого-нибудь до Джульетты, чтобы Гамлет так жестоко обошелся с Офелией.

Все эти предварительные замечания нужны Тикю, чтобы подготовить зрителей. Он прямо признает: «Еще хуже и большую тревогу вызовет принц Клейста, так как молодой поэт стремился создать поразительную вещь. Когда герой его пьесы, приговоренный военным судом к смерти за нарушение субординации, разбитый и уничтоженный, просит сохранить ему жизнь, объятый страхом смерти, он отрекается от славы и от своего подвига, более того, от своей любимой, которая незадолго до того казалась ему единственным светом в его жизни. Эта поразительная сцена является средоточием пьесы; принц приходит потом в себя, к нему возвращается сознание его достоинства, и после пережитого потрясения он снова становится решительной и крепкой героической личностью, какою был раньше лишь в состоянии одержимости, в мечтах, в страстном порыве. Подобное душевное состояние нельзя назвать неестественным, тем не менее оно не было бы драматичным и интересным, если бы его необыкновенное поведение и ужас перед лицом смерти не были подготовлены и оправданы страстной возбудимостью и всей жизнью принца, подобной сновидению» (226).

Мы не последуем далее за трактовкой пьесы и главного характера, предлагаемой Тиком; существенно не то, насколько она точна, сколько применяемый им метод доказательства: Тик показывает, что даже самое необыкновенное психическое состояние и поведение могут быть психологически оправданы. Иначе говоря, он стремился реалистически обосновать романтическую исключительность сюжета пьесы Клейста.

Э. Т. А. ГОФМАН

РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА

Эрнст Теодор Амедей Гофман (1776—1822) был всесторонне развитым художником — композитором, театральным деятелем, писателем и рисовальщиком. Как мало кто из романтиков, воплотил он в своей жизни и творчестве типичные стремления и конфликты, присущие всему этому художественному направлению в целом. Разрыв между прозаической действительностью и порывами к идеальному, противоречие между художником и обществом, жажда возвыситься над пошлым филистерским миром посредством искусства получили у него исключительно яркое воплощение, причем и в личной жизни и в творчестве.

Гофман не оставил теоретических сочинений, но в его художественных произведениях изложена цельная и весьма последовательная система взглядов на искусство. Естественно, что в этом отношении он был многим обязан своим предшественникам — братьям Шлегель, Вакенродеру, Новалису, Тику. Но если он как теоретик не был оригинален, то благодаря всеевропейской славе, которую приобрели его литературные произведения, Гофман содействовал утверждению эстетики романтизма. Как писатель, он воплотил в совершенные художественные произведения то, что у других романтиков часто оставалось замыслом, концепцией, но не получало полного выражения. Самые смелые теоретические построения романтизма именно у Гофмана стали плотью великого, прекрасного и своеобразного искусства.

Никто из романтиков не поднялся на такие высоты фантазии, как Гофман. И вместе с тем среди них не было равного ему в изображении современной действительности. Гофман и возвысился над реальностью, и сумел создать исключительно точную картину ее. Всеобъемлющий темперамент художника позволил Гофману сделать и то, что не удалось никому из его соотечественников, — сочетать не только идеальное и реальное, но также трагическое и комическое. Если принцип иронии, как его понимал Ф. Шлегель, и получил где-нибудь подлинное воплощение, то именно у Гофмана с его изумительной способностью переходить от прозы жизни к фантастике, от лирики к насмешке, от грустного к веселому.

Все контрастное, особенное, несоединимое превращается у Гофмана в удивительно органичный художественный сплав. Эта органичность присуща Гофману и в том отношении, что его взгляды на искусство не стоят особняком от художественных произведений. Искусство и художник — постоянная тема творчества Гофмана. Поэтом изложение его эстетических взглядов

естественно входит в ткань художественных произведений. Можно сказать, что искусство является одним из героев произведений Гофмана. Именно потому, что оно не есть только теоретическое обоснование, а и непосредственное содержание его произведений, положения эстетики и поэтики Гофмана выражены в художественной форме, что, впрочем, уже до него было у Вакенродера и Новалиса.

Прославленные «Серапионовы братья» (1819—1821) — одновременно и произведение искусства, и трактат об отношении искусства к действительности, написанный с позиций романтизма. Образ безумца Серапиона, возникающий на первых страницах романа, — символ романтического отношения к действительности. Серапион — воплощает принцип ухода от действительности; его безумие — гиперболизированное отрицание рассудочного мышления, так называемого здравого смысла. Серапион живет напряженной духовной жизнью; отшельника, как он рассказывает, посещают «замечательнейшие люди по всевозможным отраслям наук и искусств» (С. 1, 44) ¹.

Серапион живет в мире, созданном его воображением. «Дух — сущность человека, величайшая творческая сила. Мы способны усваивать то, что происходит вокруг нас в пространстве и времени, только одним духом <...> То, что им познано, — действительно существует» (С. 1, 54). «Еще вчера Ариосто, говоря о созданиях своей фантазии, уверял меня, что они выдуманы им и никогда не существовали во времени и пространстве. Я оспаривал это мнение, и он должен был согласиться, что только при отсутствии высшего просветления можно считать ограниченный ум поэта единственным источником созданий, вызванных его всевидящим духом» (С. 1, 44), — иначе говоря, создания поэта коренятся в реальности и сами являются реальностью. Это утверждение реальности духовного можно считать краеугольным камнем эстетики Гофмана.

Он, конечно, не настолько наивен, чтобы утверждать подлинную достоверность фантастических изображений, создаваемых художником. Действительное существование имеют не отдельные образы, не то или иное вымышленное событие, а то духовное содержание, которое воплощено в них. Не наивная вера в чертовщину утверждается Гофманом, а понимание того, что создания творческого воображения художника содержат истину о жизни, более глубокую и достоверную, чем отдельно взятые реальные факты, воспринимаемые рассудочным сознанием, неспособным постигнуть связь вещей.

Герои Гофмана, его «серапионовы братья», принявшие эту «веру», невысокого мнения об искусстве, в котором образы являются «простыми копиями с натуры» (С. 1, 95). Искусство

¹ Гофман Э. Т. А. Собр. соч. М., 1929—1931, т. 1—7. Далее обозначается сокращенно: С., том и страница.

выше простого подражания действительности, ибо оно — воплощение духа художника, претворяющего реальность в поэтические образы. Художник — это творец в самом высшем смысле слова. Но он не бесстрастное существо, ткающее ткань красивого вымысла, а живой человек, с особенной силой и чувствительностью переживающий все, что может случиться в человеческой судьбе. «Отчего, скажите, иногда поэтическое произведение, вполне хорошее по форме и изложению, не производит на нас никакого впечатления, точно выцветшая картина, и вся вычурная красота его оставляет нас холодными? — говорит один из «серапионов», Лотар.— Причина проста: поэт не видал сам образов, о которых говорит; радость, счастье, ужас и торжество не волновали его души по мере того, как он проникался своей темой; не побуждали его высказаться в огненных словах пожиравшее его внутренне пламя» (С. 1, 73).

Тот же Лотар замечает, что Серапион был неправ, когда утверждал, будто творческая фантазия питается одним лишь духом. Само собой ничто не происходит. Обращаясь мысленно к Серапиону, герой Гофмана говорит: «...мой пустынный, ты не признавал внешнего мира, ты не замечал открытого рычага, которым он давил на твою внутреннюю силу. Когда ты с наводящей ужас пронизательностью утверждал, что только дух может видеть, слышать и чувствовать, что один он сознает факты, и что поэтому признанное им за существующее должно существовать на самом деле, ты забывал при этом, что, наоборот, внешний мир заставляет заключенный в теле дух действовать так или иначе» (С. 1, 74). «Спор» с Серапионом — спор единомышленников, диалектическое выяснение истины. Из него выводится правило «Серапионова братства» — сочинителей разных историй: «пусть каждый, прежде чем решится что-либо читать, сначала убедится, что он действительно видел и созерцал изображаемый предмет, или, по крайней мере, пусть ревностно стремился отделить возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновясь, выведет изображаемое из внутреннего мира во внешний» (С. 1, 74—75).

Вместе с другими романтиками Гофман считает самым романтическим искусством музыку, она — «таинственный язык того таинственного царства духа, дивные звуки которого, находя отзвуки в нашей душе, побуждают ее к высшей жизни» (С. 1, 104). В рассказе «серапионовца» Теодора описан музыкант; сочиненная им симфония, «подобно созданным в этом роде Бетховена, должна была рассказать небесным языком о дивных чудесах той далекой романтической страны, к которой мы стремимся с таким неизъяснимым желанием. Она должна была, подобно тем чудесам, явиться воочию среди нашей скудной, бедной житейской обстановки и запеть голосом сирены, невольно привлекающей к себе тех, которые ему поддаются!» (С. 1, 97).

Поэт и композитор — члены одного братства. Говорящий пес Берганца, заимствованный у Сервантеса, выражает мысли самого Гофмана о поэзии. Она вовсе не способность «болтать, о чем только вздумается», а «тот верный разум, который постигает природу в самой священной ее глубине» (К. 165)². Когда она возникла, «поэзия была стремлением души выражать те звуки, которые природа заставляет на тысячи ладов отражаться в каждом существе, как свои собственные» (К. 165). В те идиллические, воображаемые времена положение поэтов было иным, чем теперь. Люди тогда «уважали поэтов, как пророков, которые возвещали о прекрасном, неведомом мире...» (К. 165) Художник возвышался над толпой, тогда как теперь, в пору, когда богатые мещане получают крохи художественного воспитания, каждый считает себя вправе болтать об искусстве и «проникать в глубочайшие тайники поэта и художника и мерить его на свой аршин. Но можно ли нанести художнику оскорбление более глубокое, чем то, когда толпа считает его своим ровнею?» (К. 165—166). Эта тема, как известно, особенно волновала Гофмана, и он острее, чем Гете в «Торквато Тассо», показал трагедию художника в обществе, где господствуют аристократы и мещане.

Образцом романтического поэта для Гофмана является Новалис — «он в поэзии, как и в жизни, хотел только самого высокого, самого святого <...> Его упрекали в непонятности и напыщенности, — хотя для того, чтобы его понять, нужно было только спуститься вместе с ним в самые глубокие глубины и оттуда, как из идущей в вечность шахты, вынести на свет божий те чудесные сочетания, которыми природа объединяет все явления в одно целое; для этого однако у большинства не хватало внутренней силы и мужества» (К. 204). Вторым примером романтического поэта для Гофмана служит Фридрих дела Мотт Фуке; «он господствует как неограниченный властелин в царстве чудесного, странные образы и явления которого повинуются его могучему волшебному зову...» (К. 205)

Новалис, как известно, был поэтом идеального, дела Мотт Фуке тоже не вполне близок Гофману. Они нужны ему как воплощения духа романтики в ее чистом виде. Но творчество Гофмана включало не только возвышенное и красивое; оно изображало конфликт между идеальным и пошлым, великим и ничтожным, красивым и безобразным. Поэтом вслед за характеристиками Новалиса и Фуке следует рассуждение о картине, изображающей рождение Шекспира. Шекспир — также образ идеального поэта. «Посредине лежит мальчик с высоким серьезным челом, озираясь вокруг себя ясными, светлыми глазами; его окружают страсти, которые ему служат: отвратительные образы страха, отчаяния, тоски, ужаса наклоняются над ребенком...»

² Гофман Э. Т. А. Избр. соч. Фантастические пьесы в манере Калло. М.; Пг., 1923, т. 1. Далее цитаты обозначаются: К. и страница.

(К. 205). Эта картина истолковывается символически: «смотрите, как природа во всех своих проявлениях подчиняется детской душе, как даже страшное, ужасное покоряется ее воле и ее слову, и признайте, что только ей дана эта чудодейственная сила!» (К. 205) Здесь уже достаточно четко определена поэтика самого Гофмана.

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ

Основные принципы романтической эстетики переносятся Гофманом непосредственно на драму. Уже известные нам его взгляды на природу искусства и поэзии писатель относит и к театру. «Для искусства нет цели более высокой, чем воспламенить в человеке такую радость, которая избавляет все его существо, как от нечистых шлаков, от всякой земной тревоги, от всякого принижающего гнета повседневной жизни, и возвышает его так, что он гордо и радостно поднимает голову и созерцает божественное, даже приходит с ним в соприкосновение. Возбуждение этой радости, это возвышение до той поэтической точки зрения, которая придает человеку веру в дивные чудеса чисто идеального мира и даже роднит его с ними, причем обыкновенная жизнь в разнообразных и пестрых проявлениях своих просветляется и облагораживается сиянием поэзии,— вот, по моему убеждению, истинная цель театра!» (К. 200)

Театр отнюдь не просто зрелище, украшающее жизнь, помогающее забыть тревоги повседневности. Поэзия театра вводит зрителя в самую сущность жизненного процесса, помогает понять закономерность происходящего. «Без способности созерцать эти проявления жизни не как независимые одна от другой отдельные случайности, брошенные природой словно в бесцельной игре капризного ребенка, но как проистекающие из целого и снова глубоко внедряющиеся в его механизм,— воспринимать их в свой внутренний мир и снова воспроизводить в самых живых красках,— не может быть драматического поэта; без этого напрасно „держать как бы зеркало перед природой, являть добродетели ее же черты, спеси — ее облик, а всякому веку и словую его подобие и отпечаток“» (К. 200—201)³.

Выявить сущность жизненных явлений, взаимосвязь явлений, кажущихся случайными,—непременная задача драмы. В художнике заключена та сила, которая способна раскрыть истинную сущность того, что происходит в жизни, движения человеческих страстей и судеб. Но при этом само собой исключается всякое морализаторство. По поводу пьес одного из современных драматургов Гофман замечает, что, по-

³ Фраза в кавычках взята из наставления Гамлета актерам (Шекспир. «Гамлет», III, 2).

ставив себе целью «видимую нравоучительность», он нарушил законы искусства. Пьесы, написанные в таком духе, «могут быть поставлены наравне с великопостными проповедями» (К. 202).

В задачу драмы не входит внешне правдоподобное отражение мира или отдельных характеров и типов. «Из точного наблюдения и восприятия индивидуальных особенностей отдельных лиц может возникнуть не более как забавный портрет, который, собственно, может заинтересовать только в том случае, когда известен оригинал и сравнение с ним дает возможность судить о практической умелости живописца. Но как в характере сценическом, в таком слишком верном портрете, и даже в лице, составленном из отдельных черт нескольких портретов, всегда будет замечен недостаток той высокой поэтической правды, которая является только следствием созерцания людей с высшей точки зрения. Одним словом, драматический писатель должен знать не столько людей, сколько человека. Взор истинного поэта проникает в самую сокровенную глубь человеческой природы и господствует над всеми ее проявлениями, воспринимая ее разнообразные лучи своим умом и преломляя их как бы в некоторой призме» (К. 201).

Таким образом, даже если в задачу художника входит изображение реального мира, оно должно быть одухотворено внутренней правдой, которой обладает всякий истинный художник; и эта правда включает определенный идеал, с точки зрения которого освещается всякое конкретное проявление человеческой природы.

Но сила поэзии проявляется не только в глубоко верном изображении действительного мира. Фантазия — неперменный элемент художественного творчества. Не все можно выразить картинами действительности. Есть у художника понятия, стремления, желания, симпатии и антипатии, которые он может выразить иначе — в образах вымышленных, взятых не из жизни, но имеющих к ней отношение, хотя и не прямое.

ШЕКСПИР

Как и другие представители данного направления, Гофман видел в Шекспире высший образец драматурга-романтика. Его возмущала развязность режиссеров, произвольно кареживших пьесы английского драматурга. «... Поэт долго вынашивал в своей душе, обдумывая и соображая каждую подробность, прежде чем написать вполне законченное целое. Ведь именно в произведениях великих поэтов внутренняя связь раскрывается только тому, кто способен понимать поэзию; нить, проходящая через целое произведение и прочно соединяющая всякую малейшую его часть с целым, становится видимой только взору на-

стоящего знатока. Надо ли прибавлять, что это относится к Шекспиру более, чем к какому бы то ни было другому поэту?» (К. 198) Гофман ставит рядом с Шекспиром Кальдерона, в котором он также видит величайшего представителя романтизма, однако отмечает, что католический дух, пронизывающий многие его пьесы, в частности «Поклонение кресту», «Стойкий принц» и «Чудодейственный маг», мешает полному восприятию его произведений в странах другой веры.

Гофман отвергает мнение, будто Шекспир писал во власти вдохновения, небрежно набрасывая свои пьесы; он считает его гениальным именно потому, что все было у него глубоко продуманным. Образцом совершенной драматургической техники Шекспира Гофман считает его экспозиции, с необыкновенной быстротой вводящие зрителя в суть действия. Каждый элипод, любая сцена имеет свое значение в пьесе, и ничто не может быть выкинуто из нее без ущерба для художественной цельности произведения. Гофман оправдывает и так называемые «грубости» Шекспира.

«Ни один поэт не сумел постигнуть и изобразить человеческую природу так глубоко, как Шекспир, и поэтому созданные им характеры принадлежат всему миру и сохраняют значение до тех пор, пока будет существовать человечество», — писал Гофман в «Необыкновенных страданиях одного директора театров», — Его шуты служат явным доказательством того, что истинный юмор заключается в сочетании комического с трагическим. А его трагические герои отмечены способностью к иронии, часто проявляющейся в моменты высочайшего напряжения в выражениях, полных фантазии и остроумия. Вспомните только короля Джона, короля Лира, потешного Мальволио, чья производящая комическое впечатление глупость является порождением навязчивой идеи, гнездящейся в его сознании и лишающей его рассудка. Я уже не говорю о юморе Фальстафа, этом высшем воплощении великолепной иронии» (П. 6, 52; E. IV, 56) ⁶. Гофман напоминает «еще об одном типе, созданном Шекспиром, у которого трагический и комический элемент соединены в одном и том же лице и который тем самым производит ужасное впечатление. Я говорю о Шайлоке. Об этой труднейшей из самых трудных ролей, основанной на соединении в одном человеке двух таких различных элементов...» (П. 6, 54; E. IV, 59—60). Свообразие художественного эффекта состоит в том, что «зрителю должно делаться смешно, глядя на этого еврея, несмотря на то что он ничего смешного не говорит» (П. 6, 54; E. IV, 60).

⁶ Гофман Т. Собр. соч. СПб., 1897, т. 6, с. 52. Этот перевод, условно обозначаемый буквой П, использован только частично; его пришлось исправить, поэтому одновременно указываются страницы подлинника по: Hoffmann E. T. A. Werke / Hrsg. von G. Ellinger. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart. O. J., обозначаемому буквой E. Римская цифра означает том, арабская — страницу.

От образа Шайлока, говорит Гофман, «один шаг до тех удивительных шекспировских ролей, которые основаны на юморе в ином или более узком смысле. Сознание несоответствия между внутренним миром человека и внешним миром вызывает раздражительность, выражающуюся в едкой злой иронии. Вследствие этого наблевшее сердце судорожно сжимается и возникающий при этом смех есть болезненная жалоба, выражающая томление глубоко внутри страждущей души. Такими характерами являются шут в «Короле Лире», Жак в «Как вам это понравится», но выше всех стоит, разумеется, бесподобный Гамлет» (II. 6, 56; E. IV, 60). В нем Гофман видит наиболее глубокое и сложное сочетание трагического и комического, которое, однако, редко удается передать актерам, односторонне понимающим этот образ.

В отличие от романтиков, принижавших значение Мольера, как мы видели это у А. В. Шлегеля, Гофман ценит его настолько высоко, что не противопоставляет его Шекспиру, а ставит в один ряд с ним. Хотя Мольера считали художником «чистого» комизма, Гофман находит у него такое напряжение страсти, которое выходит за пределы поверхностно понимаемого юмора. В «Необыкновенных страданиях...» Некто в коричневом говорит, что гениальный актер мог бы играть как Отелло, так и Гарпагона. «И в Отелло, и в Скупом страсть, возникшая в глубине души, вырывается наружу, достигая ужасающей высоты. Первый совершает страшное злодеяние, а второй, терзаемый самым отвратительным подозрением, доходит до ненависти ко всему человеческому роду, который, как ему кажется, стоворившись против него, попирает ногами самые святые человеческие связи, установленные природой и обществом. Однако особая форма, в которой выражается страсть каждого из них, делает из них совершенно разные типы, превращая первого в трагическую, а второго — в комическую фигуру. Великодушный мавр совершает свое преступление под влиянием сильной любви, предполагая, что его честь опозорена, тогда как Скупой движим лишь безумной страстью к презренному золу. Оба они при мысли, что вся жизнь и счастье их разбиты, приходят в непомерную ярость, и вот в самые сильные моменты проявления этой ярости лучи, исходящие от них, достигают души зрителей и соответственно вызывают в одном случае трагическое изумление, а в другом — веселый смех.» (II. 6, 54; E. IV, 58)

ГЕТЕ И ШИЛЛЕР

Из отечественных драматургов Гофман ставит на первое место Гете, особенно высоко оценивая «Эгмонта». «Мастерское ведение интриги в «Эгмонте», — пишет Гофман, награждая Гете самой лестной похвалой, — напоминает талантливую работу Шекспира. Занавес поднимается, и вместо того чтобы мучить нас

длинными рассуждениями, касающимися совершенно неинтересных для нас предметов, автор сразу знакомит нас с самой сутью драмы. Перед нашими глазами начинает развиваться действие, которое, подобно растению, выросшему из семени, посаженного в плодородную землю, принимает все большие и большие размеры и, наконец, предстает во всей своей красе» (П. 6, 58).

Глубокое внутреннее единство пронизывает действие драм Шекспира и «Эгмонта». Подлинный драматизм отнюдь не ограничивается отдельными внешними эффектами, он состоит в глубочайшей внутренней связи и обусловленности событий. «Счастливо придуманное драматическое положение далеко еще не театральная пьеса» (С. 2, 289). Кроме хорошо разработанного действия, необходима живость характеров, верность чувств и страстей. Особенно волнующей в «Эгмонте» является любовь героя и Клерхен. Она возвышается над своей средой и ее мелкими интересами, душа ее загорается любовью к человеку выдающемуся, борцу за свободу отечества. В статье, посвященной музыке Бетховена к трагедии Гете, Гофман подчеркивает именно эту возвышенность чувств Эгмонта и Клерхен⁵.

Гете обладал нравственными качествами, без которых поэт не может стать гениальным. Главное условие гениального трагического поэта — сила и свобода, «дух писателя должен быть чужд всякой психической слабости: в ней таится для него гибельный яд. В пример подобной крепости и здоровья духа я приведу хотя бы нашего старика Гете. Только обладая такой силой духа и сердечной чистотой, можно создавать характеры вроде Геца фон Берлихингена или Эгмонта» (С. 3, 211), — говорит Лотар в «Серапионовых братьях».

Переходя к великому современнику Гете, Гофман писал: «Если Шиллер не обладал подобной героической мощью, то у него она заменялась той лучезарной чистотой, которой проникнуты характеры созданных им лиц, — чистотой, пленяющей нас в высшей степени и обличающей в их творце не меньшую силу гениальности, чем у Гете. Для доказательства стоит вспомнить разбойника Моора...» (С. 3, 211)

Высоко ставя Шиллера, Гофман, однако, по разному оценивал его произведения, отделяя те, которые были полны высокопарной риторики от истинно драматических. Это ясно выражено в «Необыкновенных страданиях...», где Некто в коричневом говорит: «Можно начать весьма серьезный спор по поводу того, насколько Шиллера следует называть драматическим писателем, хотя нет никакого сомнения в том, что такой высокоодаренный гений, как он, носил в себе сознание того, что такое истинное драматическое произведение. Его стремление развить в себе все, что требуется от драматического писателя, весьма ясно замечается в последние годы его творческой деятельности.

⁵ Hoffmann E. T. A. Werke, XIII, S. 147.

Вы упомянули о «Вильгельме Телле». Сравните с ним «Дона Карлоса», и вы увидите, какая громадная разница между этими обоими произведениями. Я не считаю «Дона Карлоса» драматическим произведением, но соглашаюсь с вами, что «Вильгельм Телль» — настоящая драма, или, по крайней мере, первые сцены этой пьесы в высшей степени драматичны. Чудное начало этого произведения служит нам еще лучшим доказательством, что хорошим драматическим писателем нечего прибегать к рассказам о том, что произошло тогда-то и тогда-то, так как, несмотря на роскошнейший слог и на самый литературный язык, зритель никогда не воодушевится этим сухим изложением» (II. 6, 62).

Оценки писателей и их пьес неизменно даны Гофманом в свете его понимания драматизма как действительности, причем неизменно подчеркивается, что дело не в одном событии, даже не в нем самом; а в том, как событие содействует развитию характеров, выявлению человеческой сущности каждого лица.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА. КЛЕЙСТ

По-видимому, обилие риторики в некоторых пьесах Шиллера побудило Гофмана сразу вслед за оценкой автора «Вильгельма Телля» высказаться о современных драматургах: «Есть трагедии, в которых, за исключением повествования о каком-нибудь ужасном уголовном преступлении, ровно ничего нет. Об этом в продолжение всей пьесы очень литературным слогом выражают свои довольно странные понятия несколько человек различного возраста и звания, и после всего этого следует совершение судебного приговора над преступником. Одним словом, наши литераторы перешли от драматического искусства к риторике и повлияли заразительным образом и на актеров...» (II. 6, 62—63)

Это было свойственно многим драмам романтической поры, но не всем, конечно. Среди драматургов-романтиков Гофман ставил на первое место Клейста. Он писал о нем своему другу Гитцигу: «Вы не можете себе представить, как взволновала меня «Кетхен (из Гейльбронна». — А. А.); только три пьесы произвели на меня такое глубокое впечатление — «Кетхен», «Поклонение кресту» и «Ромео и Джульетта», они погрузили меня в состояние своего рода поэтического сомнамбулизма, в котором я вижу сущность романтизма, побуждающего воспринимать как реальность различные прекрасные яркие образы»⁶.

Гофман отмечал вместе с тем важное отличие Клейста от Гете и Шиллера, — он был лишен того внутреннего нравствен-

⁶ Цит. по: *Mausoff Werner*. E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater. Berlin, 1920, S. 52.

ного здоровья, которое было свойственно обоим великим писателям. Он имеет в виду именно Клейста, когда пишет в «Серапионовых братьях» «об одном поэте, начавшем литературное поприще с несомненным задатком гениальности и вдруг внезапно погибшем в водовороте жизни...» (С. 3, 210) Следующее за этим рассуждение показывает, в чем видел Гофман причину трагической гибели Клейста: «настоящее пламя гения не может быть погашено никакими бурями и <...> никакие превратности судьбы не в силах ничего сделать против внутренней силы духа, которая, если и согнется под их напором, то согнется как лук, затем, чтобы стрела полетела еще быстрее. Но дело получает совсем иной вид, если окажется, что гений уже в самом своем зародыше был подточен зловредным червячком, родившимся вместе с ним и отравившим его в минуту полного расцвета, так что смерть свою он нес в самом себе и не нуждался ни в какой внешней буре для своей гибели.» (С. 3, 210—211)

ИФФЛАНД. КОЦЕБУ.

ЗАХАРИЯ ВЕРНЕР И «ТРАГЕДИЯ РОКА»

Двух других драматургов из числа особенно популярных в то время — Иффланда и Коцербу — Гофман тоже не обошел своим вниманием. Об Иффланде пес Берганца говорит: «Он был одним из корифеев той скучной, плаксивой, морализирующей секты, которая водою своих слезных излияний стремилась потушить всякую загоравшуюся искру истинной поэзии» (К. 201). Даже обладавшие некоторым правдоподобием жизненные картины теряли в его пьесах смысл из-за неестественного диалога. Что касается характеров, то они тоже представляли собой искажение реальности. «... Он приспособлял к себе, точно чужое платье, живо воспринятые индивидуальные черты отдельных личностей и затем начинал перекраивать и приукрашивать их до тех пор, пока они не подходили к его мерке, и таким образом создавал свои характеры. Но что делалось при этом с поэтической правдою — об этом ты сам легко можешь догадаться» (К. 202).

Развитие действия в пьесах Иффланда предопределено мещанской моралью, ее ханжескими предписаниями и идеализированным представлением о существующем строе, в котором якобы господствует справедливость. Здесь «грозят безбожнику адом, а праведнику сулят небо <...> Награды и наказания, кошельки с деньгами и высокие чины, лишение гражданского чести и тюремное заключение,— все это уже готово раньше, чем поднимется занавес перед началом пятого действия» (К. 202).

Гофман находил также, что Иффланду часто не хватало понимания истинного драматизма. Он иронически замечает, что пьеса «Охотник» оказалась гораздо интереснее в повествовательном пересказе.

С Коцебу Гофман был лично знаком и даже написал музыку на его либретто «Привидение». Однако личное знакомство лишь укрепило мнение автора «Серапионовых братьев» о полном отсутствии поэтичности у популярного драматурга. Еще при его жизни Гофман выступил с рецензией на «Оперный альманах», изданный А. Коцебу. Как там, так и в своем романе Гофман спорил с Коцебу о природе оперы. Последний «отрицает» оперу на том основании, что, по его мнению, ненатурально, если люди поют на сцене, и затем прибавляет, что старался введенному им в свое произведение пению придать естественный характер» (С. 2, 290). Коцебу был совершенно лишен истинного поэтического духа. Споря с ним, Гофман писал в своей рецензии: «Под естественным или неестественным в театре никто, и в том числе г. Коцебу, не должен понимать что-либо иное, кроме поэтической правды, которая неотразимо воздействует на зрителя, короче, возбуждает именно ту иллюзию, которую стремится создать писатель. Поэтическая правда возникает, однако, не посредством извне случайно выбранной формы; наоборот, она проистекает из внутренней сущности произведения, которая и создает себе самой форму, в которой она и входит в жизнь, и ее своеобразие воспринимается людьми как нечто знакомое, в силу чего они верят даже самому чудесному»⁷.

Типично романтическое понимание внутренней формы произведения непосредственно прилагается Гофманом к театральному искусству. «... Волшебная романтическая пьеса, чьи чары усиливает метрическая речь, даже опера, в которой господствует более высокий язык музыки, в указанном правильном понимании слова, является более естественной, чем пьеса, в которой повседневные вещи изображаются в обыденном виде» (там же).

Поэтическая правда, таким образом, есть следствие воодушевления писателя. Именно этого не понимал Коцебу, и его творческая манера выразительно свидетельствовала о том, что для него сочинение пьес есть механическое ремесло. «Раз в обществе, где присутствовал и я,— рассказывает Лотар,— он (Коцебу.— А. А.) признался, что, найдя какое-нибудь хорошее драматическое положение, он хватался за него как за основной мотив, и затем лепил вокруг него все, что приходило в голову. Это — его подлинные слова. Признание это сразу объяснило мне всю суть и характер его произведений, особенно последних. В каждом из них непременно есть хотя бы один очень хороший и подчас даже гениальный эпизод, но вокруг него сгруппировано множество искусственно сплетенных и плохо оправданных подробностей. И, несмотря на это, привычная рука автора умела так ловко их сплести, что, не зная в чем дело, никогда нельзя было это заметить» (С. 2, 289).

⁷ Hoffmann E. T. A. Werke. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart. O. J., Bd. XIV, S. 74.

Многие чувствовали, что пьесы Коцебу не имеют отношения к подлинному искусству, но, пожалуй, никто не сумел так точно определить основной порок писателя, как это удалось Гофману.

С автором и создателем жанра «трагедий рока» Захарией Вернером Гофман был тоже знаком лично; в начальные годы своей театральной карьеры ему пришлось испытать на себе особенности его личности, чего Гофман не скрыл, дав ему характеристику в своих произведениях. Он, правда, не назвал имени, но узнать, кого он имел в виду, осведомленным современникам было не трудно.

Беспощадная оценка Вернера дается Гофманом в связи с проблемой соотношения между характером писателя и тем его образом, который возникает в его произведениях. Берганца говорит, что часто между тем и другим есть противоречие. «Среди вас есть так много людей, которых называют поэтами и у которых нельзя отрицать ни ума, ни глубины, ни даже душевности; но, возбуждаясь всяким пошлым случаем повседневной жизни, они охотно отдаются во власть пошлости и старательно отделяют часы вдохновенного труда за письменным столом от всех прочих своих дел и занятий,— как будто поэзия есть нечто совсем иное, чем жизнь самого поэта! Они себялюбивы, своекорыстны, плохие мужья, плохие отцы, неверные друзья; а между тем, когда надо отдавать в печать новый лист, они в священных звуках вещают о священнейшем» (К. 206). Сразу после этого перечня пороков, свойственных многим авторам, Берганца переходит на лица и рисует портрет одного такого писателя. Есть, говорит он, «один поэт, произведения которого часто дышат благочестием, проникающим в душу и сердце, но во всем прочем <...> он себялюбив, своекорыстен, вероломен в отношении к друзьям, которые его любили и относились к нему доброжелательно...» (К. 206). Особенно претит Гофману маска святоши, надетая на себя Вернером. «Я смело утверждаю, что одно только усвоение и дальнейшее развитие определенной идеи, без внутреннего призвания, побудило его вступить на тот путь, на котором он и остался навсегда. Может быть, он досочиняется и до святого» (К. 206—207).

Речь отнюдь не идет о невозможности для искренне религиозного создать настоящее произведение искусства. Достаточно вспомнить, кого избрали своим покровителем «Серрапионовы братья». Можно сослаться и на отношение Гофмана к Кальдерону. Вернер, по мнению Гофмана, лишь на словах свят, в жизни он совсем иной, он поэтому лишен основного качества всякого истинного художника. «Отсутствие внутренней правды большей частью обличается каким-нибудь пороком, например, хотя бы только безвкусием, которое порождается принудительным влиянием чуждых украшений» (К. 206).

«Новейшие известия о судьбах собаки Берганца» — раннее произведение Гофмана. Он последовательно придерживался из-

ложенных в нем взглядов на искусство и в дальнейшее время. Однако некоторые частные оценки изменились. Это произошло в отношении Гофмана к З. Вернеру. В последнем томе «Серрапионовых братьев» он уже не настаивает на том, что Вернер ханжа, надевший маску благочестия. Лотар объявляет друзьям: «... Я обезоружен! Обезоружен (...) после того как прочел предисловие к его мистической пьесе «Мать Маккавеев», в которой он сумел выразить трогательное признание в своей слабости (...) Мне казалось, что я вижу какие-то светлые лучи, пронизывающие туманное море облаков...» (С. 3, 214—215). Но впечатление было кратковременным: «Поэт явился мне в это мгновение точно близкий человек, пришедший в сознание на несколько минут после долгого помрачения рассудка, но употребивший даже это светлое мгновение только для того, чтобы убедить натянутыми софизмами, будто его заблуждение совершенно верно, хотя мне все это доказывало только ограниченность заключенного в земные оковы духа» (С. 3, 215).

Один из серрапионовых братьев, Киприан, утверждает, что «в новейшие времена не было поэта, который выказал бы такую силу творчества, как автор «Сыновей Фалеса» (С. 3, 211). Мнение Киприана является крайне благоприятным для Вернера, но оно не передает окончательного суждения Гофмана. Оно явно смягчилось, если он вкладывал такое высказывание в уста своего персонажа, но окончательным, конечно, будет более сдержанное суждение серрапионов. Перебрав бегло все произведения и образы Захарии Вернера, они пришли к единогласному заключению, что в этой «смеси иной раз истинно прекрасного и трагического с самым обыденным и даже нелепым недоставало именно той ясности духа, которую Лотар считал необходимым свойством всякого трагического поэта» (С. 3, 211—212). Гофман смягчает характеристику личных качеств Вернера, соглашается видеть отдельные достоинства в его произведениях, но в целом остается при прежнем мнении, что значительным художником З. Вернер не был.

ЮМОР И КОМИЧЕСКОЕ. КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ. ГОЦЦИ

В одной из бесед «Серрапионовых братьев» Лотар говорит: «Подметить, что у какого-нибудь старика коса съехала на бок или что иная девчонка любит надевать цветные платья, еще ровно ничего не значит. Для того чтобы постигнуть сущность людей и характеров, надо вникать в них более глубоким, пронизательным взглядом, да и одного этого еще недостаточно. Дух поэта должен не только воспринять вереницу пестрых, вечно движущихся происшествий, но и перерабатывать их в своем мозгу, откуда, как осадок или экстракт, образующийся при химических процессах, получатся, наконец, те живые, принадлежащие всему миру дивные образы, в которых мы, без всякого

намек на отдельные личности, узнаем живых и живущих среди нас людей. Приведу в пример Фальстафа и несравненного Санчо Пансу» (С. 2, 76—77).

Иначе говоря, Гофман настаивает на значительном содержании юмористических образов. Они должны нести с собой какую-то правду жизни.

Для Гофмана была важна тональность юмора, о чем он писал в «Принцессе Брамбилле». Итальянец Челионати упрекает немецкого художника Рейнгольда за то, что у немцев вообще «совсем нет понимания безумной, забавной шутки всех шуток, в таком изобилии даваемой вам нашим благословенным карнавалом» (С. 6, 40). Немец возражает, что шутка должна быть не только шуткой, но и чем-то бóльшим. «Мы прекрасно понимаем,— говорит он,— что у вас, итальянцев, чистая шутка несравненно более обычна, чем у нас; но как бы мне хотелось по возможности точно объяснить вам, какую разницу я вижу между вашей шуткой и нашей, или, вернее, нашей и вашей иронией. Вот мы как раз говорили о нелепых, уродливых фигурах, шатающихся по Корсо. Когда я вижу такого шалого молодца, возбуждающего смех народа отвратительными гримасами, мне всегда кажется, что с ним говорит переставший быть для него видимым прообраз, слов которого он не понимает, и, не понимая их, он, как это часто бывает в жизни, когда стараешься схватить смысл чуждой и непонятной речи, невольно подражает жестам этого говорящего прообраза, но подражает несколько преувеличенно. Наша шутка есть именно сам голос этого прообраза, звучащий из нашей души сквозь лежащий в ней зародыш иронии и нуждающийся в жесте точно так же, как лежащая в глубине каменная скала заставляет струящуюся в ручейке воду скользить по этой скале волнистыми кругами. Не думайте, Челионати, что у меня нет понимания того смешного, что лежит только во внешности и что получает свои основания извне; точно так же далек я от мысли отрицать именно у вас (т. е. итальянцев.— А. А.) умение вызывать к жизни все комичное. Но, простите меня, Челионати, если я к комичному, чтобы оно было терпимо, требую прибавки того добродушия, которого мне не хватает у ваших комичных фигур. Добродушие, сохраняющее в чистоте нашу шутку, у вас совершенно утопает в непристойности, приводящей в движение и ваших Пульчинелей, и сотни прочих масок, и, кроме того, среди ваших гримас и проделок проглядывает страшное бешенство, злоба, ненависть, толкающие вас на отчаяние, толкающие вас на безумие, на убийство» (С. 6, 41).

После критики карнавала следует характеристика итальянской народной импровизационной комедии, комедии дель арте, какую она воспринималась в начале XIX в., т. е. уже после того, как прошла пора ее расцвета. Панталоне, Бригелла, Тарталья и другие маски являются для немецкого художника «на-

стоящими россыпями забавной насмешки, меткой иронии, свободного — я бы сказал даже дерзкого — настроения, хотя я думаю, что они больше касаются различных внешних проявлений человеческой природы, чем его внутреннего «я», или, короче, что они имеют в виду скорее людей, чем человека» (С. 6, 42). Зная, какой смысл вкладывает Гофман в различие, о котором говорится в конце этой речи, нетрудно заключить, что комедия дель арте представляется ему поверхностной, натуралистичной, недостаточно глубоко раскрывающей существо жизненных явлений, которых она касается.

Зато весьма высокого мнения Гофман о творчестве Карло Гоцци. Людвиг в «Серапионовых братьях», когда заходит речь о том, что для создания хорошей музыкальной драмы нужен «истинно гениальный романтический поэт», в этой связи вспоминает «очаровательного Гоцци». Он подробно рассказывает его фьябу «Ворон»; «фантастическое здесь — как совершенно необходимое дополнение и до того запечатлено поэтической правдой, что ему веришь поневоле. Совершенное Милло убийство ворона широко распахивает дверь фантастического мира, и он бурным, звенящим потоком врывается в жизнь, опутывая людей таинственными нитями царящего над нами предопределения» (С. 1, 108). Персонажи обнаруживают при этом подлинно высокие моральные качества, недоступные «театральным моралистам», копающимся в «дрязгах повседневной жизни». «А как хороши комические эпизоды в сценах с переодетыми животными и чудовищами!» (С. 1, 108). Для Гофмана это образец истинно романтического сочетания комического с трагическим, а «Любовь к трем апельсинам» соединяет высокий комизм с патетикой. Гофман считал неудачной переработку «Турандот», сделанную Ф. Шиллером, которая сгладила острые черты масок персонажей.

В связи с Гоцци Гофман вспоминает «Кота в сапогах» Л. Тика, пьесу, последовательно проводящую принцип иронии, характерный для венецианского автора. Это «полемическая сказка, написанная в форме комедии», она произвела настоящую революцию в отношении к театру, разрушив традиционное представление о том, будто цель театра — иллюзия правдоподобия.

Сам Гофман также сделал попытку создать произведение в таком духе — «Принцесса Бландина» (1814), оставшееся незаконченным.

ОПЕРА КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Высшей формой театрального искусства Гофман считал оперу, и его предпочтение данному жанру понятно: опера сочетает в себе поэзию и музыку, два особенно дорогих Гофману вида искусства; кроме того, поскольку опера по самой своей природе не

претендует на то, чтобы служить непосредственным отражением реальности, в ней вполне уместно фантастическое. Один из «Серрапионовых братьев», Людвиг, выведен Гофманом в качестве глашатая достоинств оперы, причем именно романтической оперы с феями, духами, чудесами и превращениями. Но, посягает он своему собеседнику, «я разумею здесь не те продукты досужей фантазии, выдуманнные для забавы праздной толпы, где кривляются перед зрителями глупые черти, и чудеса громоздятся на чудеса без всякой связи и толку. Настоящую романтическую оперу может написать только гениально вдохновленный поэт, потому что он один способен органически слить чудесные явления мира духов с явлениями обыденной жизни. Только на его крыльях можем мы перенестись через пропасть, разделяющую эти два царства, и почувствовать себя как дома в чуждом нам до тех пор мире, поверив сами тем чудесам, которые нам представляются, хотя явление их, собственно говоря, есть не что иное, как необходимое следствие влияния высших сил на наше слабое существо, то со страхом, то с наслаждением взирающее на этот ряд поразительных образов. Волшебная сила поэтической правды должна одна руководить писателем, изображающим фантастический мир чудес...» (С. 1, 104—105).

Как известно, сила романтической литературы состояла в том, что она глубоко вскрыла противоречия современной жизни, осветила ряд явлений, вызванных к жизни новыми социальными условиями, возникшими при переходе от феодализма к капитализму. Однако закономерности, определившие явления, их действительные причины романтикам еще не могли быть в полной мере известными. Поэтому реальная обусловленность некоторых жизненных процессов представлялась им следствием действия таинственных, сверхъестественных сил. Художественная фантазия восполнила еще не постигнутые сознанием отсутствующие звенья в цепи жизненных фактов. Именно это объяснит нам мнение Гофмана, что искусство требует вымысла, но вымысел обладает поэтической правдой. Фантастические образы не следствие бесплодной игры воображения, а художественное воплощение еще не постигнутых разумом законов жизни.

Опера для Гофмана — жанр, в котором «должно воочию выразиться влияние на нас мира высших явлений», поэтому именно в ней полнее всего выражается «сущность романтизма». «... Язык этого мира должен быть гораздо выразительнее обыкновенного или, еще лучше, должен быть заимствован из чудесного царства музыки и пения, в котором действия и положения, выраженные могучим потоком звуков, охватывают и поражают нас с гораздо большею, чем обыкновенный язык, силою» (С. 1, 105).

В своей романтической прозе Гофман создавал фантастические образы и ситуации, захватывавшие читателя с большой

силой; они тоже должны были выразить «влияние на нас мира высших явлений», т. е. сил, действующих на жизнь человека, но еще не постигнутых до конца, а то и вовсе оставшихся таинственными и неразгаданными.

Из всех драматических жанров трагедия, по мнению Гофмана, особенно близка опере, недаром, как он отмечает, «старинные трагедии декламировались на музыкальный лад» (С. 1, 110). Трагическая опера и трагедия в драматическом театре родственны не только по внешним признакам. «В большинстве старинных трагических опер, какие, к сожалению, теперь больше уже не пишутся, всегда глубоко поразит и увлечет слушателя истинно героический характер действия и внутренняя мощь в положениях действующих лиц. Таинственная, мрачная сила, царящая над людьми и богами, открывается здесь перед глазами зрителя, и он слышит выраженные могущественными вещами звуками приговоры судьбы, стоящей выше самих богов» (С. 1, 109). И далее, явно под влиянием «Размышлений монаха, любящего искусства» Вакенродера, Гофман указывает «на глубокую родственность церковной музыки с трагической оперой» (С. 1, 110).

Если трагедия и трагическая опера изображает действие могучей судьбы, то в комическом жанре главной силой оказывается не неотвратимый рок, а случай. Опера-буфф — комедия с музыкой или музыкальная комедия — антипод трагической оперы. Ей не нужна возвышенность, она не требует ни исторического, ни мифологического наряда и вполне допустима в современных костюмах и на сюжеты из современной жизни. «В ней должны быть фантастичны странности, вытекающие из характера отдельных людей или из игры причудливого случая, смело вторгающегося в ежедневную жизнь и все перевертывающего вверх дном» (С. 1, 11). Здесь также происходит сочетание фантастического с реальным: «В опере-буфф фантастическая случайность становится на место романтизма <...> Задача поэта состоит в том, чтобы не только верно изобразить выводимые лица, не только взять их из обыденной жизни, но еще очертить их такими индивидуальными, законченными чертами, чтобы зритель мог воскликнуть: «Да это мой сосед, с которым я вижу каждый день! <...> и т. д. и т. д., и притом все эти люди непременно должны переживать комические положения, и все должно быть изображено таким чудесным образом, будто и они, и все, что их окружает, попало под веселое настроение какого-нибудь насмешливого духа, излившего на них поток своих забавных шуток» (С. 1, 111—112).

Гофман не ограничивается утверждением общих принципов жанров трагической оперы и оперы-буфф. Возникает и конкретный вопрос о практическом воплощении общего замысла, иначе говоря, о характере либретто, т. е. драматургическо-поэтической основе обоих жанров. Они требуют предельно кратко-

го текста, что делает крайне затруднительной разработку того или иного положения, лишает возможности ярко изобразить развитие страсти, ибо большие и сложные явления душевной жизни должны быть выражены в двух-трех стихах. По мнению Гофмана, «автор либретто должен, подобно декоратору, наметить только общий план картины сильными, ясными чертами, а затем уже дело музыки осветить все правильным светом, привести в перспективу,— словом, оживить все так, чтобы едва заметные черты превратились в смелые, типичные фигуры» (С. 1, 113).

Это отнюдь не означает, что либретто оперы создается по иным законам, чем текст драмы. Словесный элемент либретто должен быть лаконичнее, чем в обычной драме, но все остальное подчиняется тем же законам театра, что и в драме без музыки. «Автор должен, во-первых, относительно общего расположения и хода действия остаться верен вытекающим из природы вещей условиям драмы; во-вторых, он обязан расположить и связать сцены, чтобы действие развивалось перед глазами зрителей само собой, давая возможность понимать общий смысл лицам, даже не знающим языка, на котором она написана» (С. 1, 113).

Гофман заявляет себя решительным противником опер, которые не больше, чем «театральные представления с пением», состоящие из эпизодов, лишенных драматического единства. Он ищет синтеза музыки и драмы, драмы в точном смысле слова — т. е. изображения действия, притом, как мы видим, происходящего на сцене. Как видим, Гофман усвоил новую поэтику романтической драмы и стремится утвердить ее в музыкальном театре.

Оперной драматургии Гофман уделил много внимания и в ряде рецензий, печатавшихся во «Всеобщей музыкальной газете». В них последовательно проводились охарактеризованные идеи. Особенно большой интерес представляет раскрытие Гофманом как трагических, так и комических мотивов в музыке, но это не может быть рассмотрено здесь.

Остается лишь сказать, что Гофман — писатель и музыкант с необыкновенной художественной силой выразил себя в знаменитой музыкальной новелле «Дон Жуан». Е. М. Браудо отмечает, что «поэтический комментарий Гофмана к опере Моцарта совершенно произволен; он даже до известной степени противоречит замыслам композитора. Но гофмановский «Дон Жуан» — демоническое дополнение к моцартовскому образу, мрачный, потрясающий пафос музыкальных звуков, перенесенный в область поэтического слова. Это выражение эротической гениальности, единственным выразителем которой все же может быть только стихия звуков»⁸.

⁸ Комментарий к «Дон Жуану» в кн.: Гофман Э. Т. А. Избр. соч. Фантастические пьесы в манере Калло. М.; Пг., 1923, т. 1, с. 131—132.

Остановимся вкратце на гофмановской трактовке музыки Моцарта. Если судить о «Дон Жуане» только по фабуле, то невозможно понять, каким образом мог Моцарт создать такую музыку. Обыденное восприятие неспособно постигнуть глубинное значение высказанного великим композитором не словесными, а чисто звуковыми мелодическими средствами. В глазах обывателей Дон Жуан — «гуляка, сверх меры любящий вино и женщин», «подобный человек не стоит того, чтобы подземные силы отличили его как совсем особенную редкость для ада» (К. 140). В представлении Гофмана, «природа наградила Жуана как самое любимое из своих детей всем, что возвышает человека до близкого сродства с божественным, ставит его выше толпы <...> Сильное, прекрасное тело, склад души, из которой, воспламеняя предчувствие высшего, светится искра, западающая в сердце; глубокое чувство; быстро воспринимающий ум» (К. 140).

В этой необыкновенной натуре происходит столкновение «божественных и демонических сил». Дон Жуан одержим вечно горящим томлением, которое возбудил в нем дьявол, заронивший в его душу мысль, что «через любовь, через наслаждение женщиною может уже здесь, на земле, исполниться то, что живет в нашей груди как небесное обетование <...>. Без усталости перебегающая от прекрасной женщины к еще более прекрасной; до пресыщения, до разрушительного опьянения, с самой пылкой страстью наслаждаясь ее прелестями, но всегда думая, что обманулся в выборе, всегда надеясь найти идеал, дающий полное удовлетворение, Жуан должен был наконец признать всю земную жизнь плоскою и бледною <...> Теперь всякое наслаждение женщиною стало уже не удовлетворением его чувственности, а дерзким глумлением над природою и творцом» (К. 141). Донна Анна противопоставлена Дон Жуану как божественная женщина, над чистой душой которой дьявол не властен. Именно такая женщина, как она, могла бы вызвать в душе своего обольстителя чувство, которое принесло торжество благороднейшим началам его души, но они встретились слишком поздно для него — «им могло овладеть только дьявольское желание погубить ее» (К. 142).

Для донны Анны встреча с Дон Жуаном оказалась роковой: «Только он, только Дон Жуан, грешивший со страшной разрушительной яростью адских сил в своей душе, мог воспламенить в ней то чувственное безумие, с которым она пала в его объятия» (К. 142). Когда она понимает, что обманута Дон Жуаном, что не найдет счастья с холодным, немужественным, заурядным Октавио, то сознает, что только гибель соблазнителя может принести покой ее душе. В речитативе и ариях Анны Гофман слышит внутреннее состояние ее души, более неспособной к земному счастью. Это же чувствовала певица, исполнявшая партию героини оперы Моцарта. Гофман заканчивает музы-

кальную новеллу скупым сообщением, что после представления оперы она умерла. Нам дано понять, что она была тем совершенным романтическим существом, для которого нет различия между искусством и жизнью. Она вжилась в образ, созданный великим композитором, и разделила судьбу героини. Искусство и жизнь, вымысел и реальность слились в ее судьбе в расторжимое единство.

ФРАНЦ ГРИЛЬПАРЦЕР

ПОЭТИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ГРИЛЬПАРЦЕРА

Творчество крупнейшего австрийского драматурга Франца Грильпарцера (1791—1872) не укладывается в привычные стилевые категории. В его пьесах находят элементы классицизма, романтику и психологический реализм. В целом, однако, все созданное им принадлежит в основном романтическому театру. Вместе с тем многое отличает его от романтиков, в первую очередь тех, кто писал на немецком языке.

Немецкий романтизм, как известно, развивался идеологически как реакция на французскую буржуазную революцию и связанное с ней просветительство. Грильпарцер — современник этой эпохи и этого направления. Творчество его протекало в условиях страны, которая в Западной Европе была оплотом крайней реакции. В творчестве Грильпарцера не было и намека на революционные или бунтарские мотивы. Более того, он был автором пьес, которые справедливо относят к числу откровенно верноподданнических. Тем не менее прямолинейная характеристика Грильпарцера как драматурга реакционного была бы грубым упрощением.

Справедливая оценка этого замечательного поэта-драматурга возможна только с позиций подлинного историзма. «Он был сын своего времени, только никудаышного, упадочного времени, от которого он не мог оторваться»¹, — писал о Грильпарцере немецкий критик-марксист Франц Меринг. «Грильпарцер жил в такое время, когда всякая общественная жизнь насильственно подавлялась, когда уважающий себя человек мог свободно дышать только в мирном уюте своего дома, когда господствующие классы могли сохранить свое господство только при помощи непрерывной цепи подлых и гнусных преступлений, когда честность и честолюбие находились в таком соотношении, что

¹ Меринг Франц. Литературно-критические статьи, т. 2. М.; Л., 1934, с. 34.

честный должен был остаться филистером, а честолюбивый — стать негодяем»². Такая социально-нравственная атмосфера способна лишь калечить дарования, и тяжелые условия времени не могли не сказаться на творчестве Грильпарцера.

Как подлинный художник, он нуждался в свободе, хотя бы для своего творчества, а как законопослушный подданный австрийской монархии, он вынужден был мириться с многочисленными стеснениями, которым подвергалась его драматургическая деятельность.

Примечательно, что с характеристикой критика-марксиста во многом совпадает и мнение поэта-символиста Александра Блока, который в мрачные годы реакции перевел первую из прославленных драм Грильпарцера «Праматерь». В предисловии к ней русский поэт писал в 1908 г.: «Трагедия души двадцатисемилетнего австрийского поэта понятна до конца только в черные дни, когда *старое* все еще не может умереть и бродит, жалуюсь на усталость и тревожа живых — робко, упрямо, порою музыкально; а *новое* еще не может окрепнуть, плачет немного неожиданными слезами...»³.

Драматург был отнюдь не наивным мещанином, далеким от политики. Его дневники и записи свидетельствуют о глубоком понимании общественно-политических условий современной ему Австрии. Конечно, Грильпарцер не сразу созрел в этом отношении, но, прожив достаточно долго в условиях реакции «Священного союза», он стал разбираться не только в общих вопросах, но и в тонкостях политики. Особенно замечательна в этом смысле характеристика одного из главарей общеевропейской политической реакции, австрийского канцлера Меттерниха, написанная Грильпарцером в 1839 г.: «Меттерниха ничему не научили ни французская революция, ни испанская и немецкая освободительные войны, и он со своей политикой застрял в том времени, когда кабинеты были начисто изолированы от народов...» (XV, 97)⁴.

Но этот много понимавший человек десятилетиями молчал о самом главном. «В жизни Грильпарцера,— писал Ф. Меринг,— совершенно отсутствует какое-либо революционное событие, какой-либо революционный порыв, которые мы встречаем в жизни каждого пролагающего новые пути поэта. Он не был низкопоклонником, хотя в одной из своих трагедий дает такую апологию верноподданничества, что даже жалкому деспоту Францу I австрийскому стало при этом не по себе. Но в нем не было никакого намека на бунтовщика; который отвечает ударом, когда собачьи души поступают с ним по-собачьи. Де-

² Там же, с. 38.

³ Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т., т. 4. М.; Л., 1961, с. 294.

⁴ Высказывания Грильпарцера цит. по: Grillparzers sämtliche Werke / Hrsg. v. M. Necker. Leipzig, o. j. Римскими цифрами указан том, арабскими — страницы.

сятки лет жалкая бюрократия калечила его жизнь, заставляя все время копошиться в служебных низах, без всякого протеста с его стороны. Это не искупается даже многочисленными эпиграммами, в которых он, скрывая их от публики, отводил свою чувствительную душу»⁵.

Много приходилось Грильпарцеру страдать от австрийской цензуры. «Деспотизм испортил всю мою жизнь, во всяком случае литературную,— писал Грильпарцер,— и поэтому я достаточно смыслю в слове „свобода“». Тем не менее поэт считал, что для нормального существования общества необходимы некоторые ограничения. Однако они не должны касаться области истинного в науке и прекрасного в искусстве. В статье «Об уничтожении цензуры» (1844) Грильпарцер иронически писал, что он вообще не против цензуры, при условии, чтобы она была «хорошей», а так как хорошая невозможна, а плохая приносит только вред, то пусть уж лучше не будет никакой. А в одной из дневниковых записей Грильпарцер с еще большей иронией писал: «Боже мой, если бы напечатанное и написанное оказывало то влияние на людей, какого опасаются правители и их цензоры! При неисчислимом количестве хороших сочинений, которыми мы обладаем, мир давно должен был бы стать намного лучше, чем он есть» (XV, 80).

Драматические произведения Грильпарцера часто делят на три группы, соответственно источникам их сюжетов. Одну группу составляют пьесы на античные сюжеты («Сафо», 1817; трилогия «Золотое руно», 1821; «Волны моря и любви», 1831); вторую — пьесы из австрийской истории («Величие и падение короля Оттокара», 1825; «Междоусобицы Габсбургов», 1848); третью — пьесы на сюжеты, созданные самим Грильпарцером («Праматерь», 1817; «Сон — жизнь», 1834; «Горе тому, кто лжет», 1838). Последние пьесы признаны критикой как лучшие творения Грильпарцера.

Грильпарцер — продолжатель традиций поэтической драмы. Его пьесы немислимы вне той поэтической стихии, в которой развиваются их сюжеты. Хотя драматизм несомненно присущ произведениям Грильпарцера, достоинства его пьес, самое существо их органически слиты с поэзией, что впервые дал почувствовать русским читателям Александр Блок, переводя «Праматерь».

Грильпарцер был художником-мыслителем. В условиях, когда отсутствовала элементарная возможность свободного обмена мнениями, он вел долгие беседы с собой и с друзьями. Его дневники и письма содержат неоценимый материал о той огромной духовной работе, которая происходила в сознании поэта-драматурга.

⁵ *Меринг Франц*. Литературно-критические статьи, т. 2, с. 34.

Трудно найти более уничтожающую оценку философии, чем та, которую дал ей Грильпарцер. «Когда я слышу слово «философия», это всегда вызывает во мне смех»,— писал он в дневнике в 1809 г. «Мы не имеем никакой философии,— продолжал восемнадцатилетний поэт,— то, что под этим названием восхваляют пошлые ярморочные зазывалы, есть не что иное, как химерическая, лоскутная, бессвязная ничтожная чепуха, которую человеческий дух за неимением лучшего, в силу внутреннего неудержимого стремления к универсальному познанию создал если не для удовлетворения этой жажды, то хотя бы для успокоения; это похоже на то, как я мальчиком получил новенький книжный шкаф, но за неимением книг завалил полки всяким хламом, чтобы они не стояли пустыми. Наша философия начинается с гипотез, развивается посредством гипотез, и ее результатом, естественно, являются тоже гипотезы. Вопросы, возникающие перед нами: существует ли бог? свободны ли мы? бессмертны ли? доступна ли нам истина? и т.д.— всегда остаются нерешенными, между тем как толпа изобретающих системы шарлатанов сражается друг с другом, прибегая к схоластическому педантизму, новейшей варварской терминологии, мистическим туманностям и к совсем нефилософским скотским грубостям» (XVI, 17).

Из этого отнюдь не следует делать вывода об антиинтеллектуальности Грильпарцера. Скорее наоборот. Его дневники содержат массу рассуждений на самые разнообразные темы, составляющие теперь целые тома в собраниях сочинений писателя. Философия, религия, политика, нравственность, история и современность осмысливались поэтом-драматургом весьма глубоко, не говоря уже обо всем, что относилось к литературе, искусству и музыке.

Суровое суждение о философии не означало у Грильпарцера голого отрицания ее или оправдания невежества. Рано придя к выводу о бесплодности философии, Грильпарцер всю жизнь продолжал читать сочинения выдающихся мыслителей. Он рекомендовал такое чтение и другим. «Тот, кто хочет посвятить себя литературе, в том числе изящной, должен изучить сочинения Канта, если не ради их содержания, то хотя бы ради их строго логической формы»,— писал Грильпарцер в 1819 г., десять лет спустя после приведенных выше слов. «Ничто так не приучает к ясности, обособлению и точности определений, как это изучение, а насколько эти качества необходимы поэту, разумеется само собой» (XV, 17). Особенно полезным считал Грильпарцер изучение Канта людьми эмоциональными. Философ, считал он, может помочь им, несмотря на то что далек от них в силу свойственной ему сухости. Грильпарцер шутливо заметил, что душевно сухих людей Кант способен совсем засу-

шить, но людям живым он способен помочь разобраться во всем многообразии их сложного душевного мира.

Грильпарцер вдумчиво читал сочинения Платона, Аристотеля, Гоббса, Спинозы, Лейбница, Лессинга, Гегеля, Фихте, Шопенгауэра, Шеллинга, Гербарта и других мыслителей. Не приходится говорить, что он критически оценивал их учения. Особенно суров был он по отношению к Гегелю, чья философия имела многочисленных сторонников и последователей в годы духовной зрелости Грильпарцера. Его систему поэт считал наиболее вредной. Ущерб, нанесенный Гегелем, по мнению Грильпарцера, был тройким. Во-первых, вводя в качестве обязательного закон противоречия, он принизил значение обыкновенной здоровой мысли. Во-вторых, Гегель не только сам писал темно и непонятно, но и других приучил к тому же, из-за чего во всех областях знания утвердился непонятный язык. В-третьих, Гегель — и это в глазах Грильпарцера его главный дефект, — объявил, что его философская система полностью объяснила сущность мира; он уверял, будто загадка жизни им решена, но на самом деле еще более все затемнил (XV, 19).

Впоследствии Грильпарцер однажды сравнил философию Гегеля с религией. Из учений богословов можно заключить, что Христос искупил своими страданиями первородный грех человечества, вследствие чего люди должны были стать лучше; но они столь же плохи, как прежде. Поскольку философия Гегеля претендовала на то, что она дает ключ к решению всех вопросов, можно было ожидать соответствующего прогресса знания. Однако науки остались в том же положении, в каком были до Гегеля (XV, 19).

Это впрямую подводит нас к взглядам Грильпарцера на религию. Высказывания поэта о религии противоречивы. Тем не менее со всей определенностью можно сказать, что догматы официальной религии он полностью отвергал. Вера была для него одним из проявлений человеческой природы. Его глубоко интересовали различные виды религий, он изучал их и искал им психологическое объяснение. Очень показательным в этом отношении его рассуждение о соответствиях между различными религиями и человеческими темпераментами: «Христианство — религия меланхоликов и ипохондриков. Если ислам отвечает вкусам флегматиков, а иудаизм придает своим приверженцам живость холериков, то греческого язычника можно определить как счастливого сангвиника» (XV, 28).

Хотя Грильпарцер характеризовал самого себя чаще всего как меланхолика, тем не менее по духу ему было ближе всего язычество. Это было обусловлено не его темпераментом, а мировоззренческими позициями.

Что понимал Грильпарцер под язычеством, какой смысл имело оно для него? Одно из его наиболее ясных высказываний относится к тому времени, когда Грильпарцеру исполнилось

тридцать лет. «Разве языческое мировоззрение не истинно? Жизнь не дает нам ничего. Ею управляют ложные боги. Ничто тебе не верно, кроме тебя самого, если ты останешься верен самому себе» (XV, 27). В этих словах Грильпарцер выразил самое главное для него. Религия, в глазах Грильпарцера, средство, которое человек создал для того, чтобы облегчить себе существование. С его точки зрения, христианство не некое откровение свыше, а практическая религия. Христианская религия отличается такой неопределенностью, что она подошла людям различных культурных уровней. Однако язычество, по его мнению, гораздо лучше. «Если нужно сравнить практическую сторону язычества и христианства в двух словах, то можно сказать так: язычество обладает наибольшими преимуществами, христианство имеет наименьшие недостатки» (XV, 28—29).

Приведенные высказывания показывают, что отношение Грильпарцера к религии было вполне вольнодумным. Его самого ни одна из форм христианской религии не удовлетворяла. Он подходил к христианству с исторической точки зрения. Раннее христианство, считал он, имело сектантски закрытый характер и было религией посвященных, исповедовавших любовь и милосердие. Папство преобразовало его в мировую религию, сочетавшую любовь с ненавистью, надежду — с утрачением, пожертвовав при этом лучшими сторонами старой веры. Протестантство разрушило христианскую религию в самой ее основе и сделало невозможным ее восстановление.

Ни философия, ни религия, таким образом, не удовлетворили Грильпарцера. Существует ли духовная деятельность, которая соответствовала его стремлениям? Да, но сущность ее вытекает не из построений религии и философии, которые Грильпарцер считал произвольными, созданными искусственно самим человеком, а из самой природы человека.

Два вида деятельности служат человеку для постижения мира: наука и созерцание. Наука имеет в своей основе познавательные способности человека. Путь науки: от наблюдений к понятиям, от понятий — к суждениям и умозаключениям; такое знание основывается на человеческой природе; дедукции, возникающие таким путем, имеют значение неколебимых законов природы.

Второе средство постижения мира — созерцание. «Под созерцанием, — пишет Грильпарцер, — я понимаю то направление человеческого существа, посредством которого все его силы и способности, внутренние и внешние без различия, при том, что ни одна из них не господствует над другими, как в фокусе сосредотачиваются на одном предмете, вследствие чего он возникает в сознании освещенным и осветленным с такой жизненностью, что не остается почти никакого различия между предметом и представлением. Этот способ созерцания ни в коем случае не исключает понимания и разума, более того, делает их

необходимыми, но лишь как часть целого, без преобладания над другими частями» (XV, 126).

Созерцание, как его понимает Грильпарцер, включает совместное действие всех интеллектуальных способностей человека. Определение, даваемое поэтом, направлено прямо против философии и эстетики Гегеля. Грильпарцер писал в этой связи: «Когда совместную игру всех человеческих сил подчиняют законодательству одной-единственной мыслительной способности — разуму, предоставляя ей надзор за остальными, то это сковывает эстетику...» (XV, 20). Для Грильпарцера созерцание — это эстетическая способность, и она есть не частное проявление человеческой природы, не единичное качество, а, наоборот, качество собирательное, всеобъемлющее, объединяющее все духовные способности человека. Из этого видно, насколько высоко ставит Грильпарцер созерцание. Оно для него — высшая духовная способность человека, и именно эта способность составляет основу эстетической деятельности.

Роль, отводимая Грильпарцером созерцанию, таким образом, исключительно велика. Оно — наиболее универсальное проявление человеческой природы. Следовательно, и эстетическая деятельность оказывается, по Грильпарцеру, высшим моментом духовного развития. Это положение тоже полемически заострено против системы Гегеля. Как известно, Гегель в своей философии духа установил три стадии развития: искусство, религия, философия. Философию Гегель считал высшей формой сознания и полагал, что она вытеснит искусство и станет единственной необходимой формой сознания.

Грильпарцер решительно отвергает концепцию Гегеля. Сопоставляя то, что мы знаем об его оценках различных видов духовной деятельности, можно сказать, что его «система» является как раз противоположной гегелевской: ниже всего ставит Грильпарцер философию, несколько выше — религию, что же касается искусства, то оно для него наиболее действенное средство познания, наряду с наукой. Эту последнюю он не отождествлял с философией.

Несомненно, что критическое отношение к Гегелю возникло у Грильпарцера под влиянием тех мыслителей, которые стали в оппозицию к крайнему рационализму создателя энциклопедии философских наук, таких, как Шопенгауэр, Фихте и Шлейермахер. Но едва ли мы ошибемся, предположив, что собственное высокое мнение о ценности и значении поэтического творчества также питало критическую мысль Грильпарцера.

Наука, как и искусство, считает Грильпарцер, основывается на созерцании. Она идет от явления к сущности, выделяя в явлении его ядро и отвлекаясь от частных деталей. Поэзия, напротив, оставляет явление таким, как оно есть, стремится передать его во всей его целостности. Это положение Грильпарцера стоит в прямой связи с его пониманием созерцательной способно-

сти человека как конгломерата всех элементов духа. При этом дух для Грильпарцера не абстракция, как для Гегеля, а реальность живого человеческого существа. В созерцании, считает Грильпарцер, полностью и проявляется человек. Философским абстракциям, понятиям и категориям Грильпарцер противопоставляет цельного человека. Небезынтересно отметить, что в этом отношении он сходиллся с другим критиком гегельянства — Л. Фейербахом. Истина, однако, требует, чтобы мы отметили полную самостоятельность Грильпарцера, который своим умом дошел до выводов, к которым несколько позднее пришел и Фейербах. Здесь нужно вместе с тем оговорить, что до фейербаховского материализма Грильпарцер не поднялся, хотя по своему он был «реалистом», в том смысле, что отвергал абстракции объективного идеализма во имя живой человеческой личности. «Реальный мир, — сказал однажды Грильпарцер, — существует независимо от того, понимаем ли мы его или нет».

Подобно другим романтикам, Грильпарцер скорбит по поводу утраты цельности человеческой личности. Современный человек отличается от первобытного тем, что его духовные качества обособлены друг от друга. Грильпарцер не отрицает, что специализация привела к развитию некоторых способностей человека, например способности абстрактного мышления. Но что явилось следствием этого? Крайнее расщепление как знания, так и человеческой личности — таков итог развития цивилизации. «Чем дальше мы идем в глубь времен, тем меньше мы находим столь резкое обособление способностей, и что делает такими притягательными и неподражаемыми сочинения древних — это именно проявление цельного человека, а не его отдельных способностей. Отсюда и то, что даже самые тонкие из мыслителей древности кажутся так мало расщепленными» (XV, 128).

Мы видим, таким образом, что общие позиции Грильпарцера в основе своей принадлежат к великой традиции европейского гуманизма. На сравнительно позднем этапе его развития австрийский поэт-мыслитель выступает поборником человеческой цельности, противником всякого догматизма и сторонником непосредственного, не затуманенного теориями взгляда на жизнь. Вместе с тем он сознает и всю значительность противоречий современной жизни и современного человечества, что и сделало наиболее естественной для него драматическую форму творчества. Однако прежде чем перейти к собственно драматургическим проблемам, необходимо сказать об основах понимания искусства Грильпарцером.

Отрицательное отношение Грильпарцера к философии не было проявлением враждебности поэта разуму. Оно проистекало из отрицания какого бы то ни было догматизма, и это распространилось на эстетику.

Грильпарцер много раз высказывался против эстетики как науки, дающей законы искусству. Он признавал, правда, что из великих произведений можно вывести определенные, присущие именно им закономерности, но возвести их в ранг обязательного он решительно отказывался. Эстетика, диктующая законы творчества, выведенные из творчества одних, пусть даже самых прекрасных художников, лишит других художников самостоятельности, навяжет им чужие приемы и понятия. Это означало бы остановить развитие искусства, привязав его к уже достигнутому и закрыв пути к созданию нового.

Грильпарцер решительно отвергает возможность такой теории, которая диктовала бы художнику, как он должен творить. Искусство существовало уже тогда, когда еще не было никакой эстетики. Художник сам творит законы, повинаясь внутренним стремлениям. Эстетика не должна поэтому и не может сковывать дарование художника. Истинный сын романтического века, Грильпарцер выдвигает на первый план личность художника.

Силу и значение художника Грильпарцер определяет не тем, каковы выдвигаемые им идеи. Будь все дело в мыслях, художника оценивали бы наряду с философами, и это не было бы к его выгоде, так как оригинальностью идей он наверное уступал бы мыслителям. Художник — творец картин, мастер воплощения жизни в том виде искусства, которому он служит. Его задачи иные, чем у философа. Против смещения искусства и философии Грильпарцер не устал протестовать, отстаивая независимость искусства.

В связи с этим стоит для Грильпарцера и вопрос о своеобразии натуры художника. Он уделял много внимания определению особенностей таланта и гения. По его мнению, неверно видеть в них лишь различные ступени одной и той же творческой способности. Различие между талантом и гением не количественное, а качественное. Талант в искусстве определяется Грильпарцером как способность воспроизведения (*Wiedergeben*). Такой способностью должен обладать и гений. Сопоставляя эти два понятия, Грильпарцер дал еще и такое определение: «Гений состоит в понимании (*Auffassung*); талант — в умении исполнить (*Ausführung*)» (XI, 152). Очень важно, чтобы обе способности сочетались воедино. Грильпарцер не раз сетовал на то, что «нынешняя Германия — обитель гениальностей, лишенных таланта» (XV, 152). В другой раз он заявил, что «когда талант соединяется с характером, это создает гений» (XV, 152).

Наконец, еще одно и, пожалуй, существеннейшее различие

между талантом и гением Грильпарцер видел в следующем: «Гений отличается от таланта не столько множеством новых идей, сколько тем, что он делает их плодотворными и всегда ставит на правильное место; одним словом, тем, что у него все становится целым, тогда как талант ясно воспроизводит хотя и красивые, но только части» (XV, 153). Цельность восприятия мира и соответствующее ей цельное воспроизведение его являются, таким образом, для Грильпарцера важнейшей чертой гения.

Подлинно художественное творчество доступно лишь тем, кто обладает особыми духовными способностями. «Среди ста людей с трудом можно найти одного, который обладал бы сильным самостоятельным разумом; среди тысячи с трудом найдешь одного с развитой и живой фантазией, и среди десяти тысяч, обладающих умом и фантазией,— одного, у которого оба эти качества шли рука об руку, как это требуется для создания художественного произведения» (XV, 124). Опять обращает на себя внимание, что Грильпарцер определяет художника как лицо, органически сочетающее различные качества. Грильпарцер постоянно уточняет своеобразие именно тех свойств, которые особенно нужны для художественного творчества.

Воображение, по Грильпарцеру, бывает двоякого рода: репродуктивное (воспроизводящее то, что есть) и продуктивное (творящее). Творческое воображение исходит из природы, которая дает содержание, но придает этому последнему форму или раскрывает его в новых соотношениях с другими явлениями. Оно поднимается над непосредственным опытом. Это уже фантазия.

В какой мере искусство воспроизводит действительность? Грильпарцер начинал деятельность в то время, когда еще широко было принято считать искусство «подражанием» действительности. Это положение он решительно пересмотрел. Произошло это под влиянием эстетики Канта. «Подражание природе объявлено высшим законом искусства. Я спрашиваю, однако: возможно ли подражать природе?» (XV, 130),— Грильпарцер отрицает это.

Технически точное и совершенное воспроизведение реальности может вызвать лишь удивление, но никак не эстетическое чувство. «Зачем подражать тому, что мы и без того имеем в действительности?» Отвергает Грильпарцер и положение эстетики, распространенное в XVII—XVIII вв., будто искусство есть подражание приукрашенной природе. Ее незачем приукрашивать, ибо она сама по себе прекрасна,— мнение, унаследованное от сентименталистов XVIII в.

Если все эти понятия неверны, то что же тогда искусство? «Оно,— отвечает Грильпарцер,— есть изображение иной природы, чем та, которая нас окружает, природы, более соответствующей требованиям нашего разума, нашим чувствам, нашему

идеалу красоты, нашему стремлению к единству» (XV, 136). Грильпарцер видел в искусстве не подражание природе, а скорее раскрытие ее посредством воспроизведения внешних явлений. Для Грильпарцера суть искусства была не в том, что окружает человека, а в нем самом. В духовном мире человека содержится поэзия жизни, в нем основа всякого искусства. «Изображение нашего чувства *в* и *среди* (in und mittels) природы есть поэзия или искусство вообще» (XV, 135).

Речь идет, однако, не об обычных чувствах рядового человека. Поэтическое чувство, наряду с обычными чувствованиями, включает разумное осмысление переживаний, а также фантазию, позволяющую заглянуть за пределы повседневности и обычного. Поэтическое чувство далеко не тождественно разуму. Более того, оно нередко приходит в столкновение с ним, ибо правда поэтического чувства не находится в соответствии с расудочными понятиями. «То, что истинно для чувствующего человека, есть поэтическая истина; то, что истинно для мыслящего человека, есть философская истина» (XV, 144). Эти две истины могут не совпадать. Язык поэзии — образы, фигуры, сравнения, метафоры и т. д., но при этом «каждая поэтическая фигура содержит *contradictio in adjecto* ясному смыслу, почему логика не может быть судьей искусства» (XV, 160).

Это подводит нас к центральному пункту эстетики и поэтики Грильпарцера. Мыслящий и рассуждающий художник, он вместе с тем утверждает в качестве главного начала творчества интуицию. Исследователи творчества Грильпарцера указывают на влияние, оказанное на поэта идеями Гамана, одного из главных представителей философской и эстетической мысли движения «бури и натиска» в Германии. Грильпарцер говорит и о значении бессознательного в творчестве, являясь и в этом последователем Гамана.

Все это сближает Грильпарцера с романтиками, которые также видели в чувстве важнейшую основу творчества. Но в ту пору, когда Грильпарцер формировался как поэт и мыслитель, в романтизме стран немецкого языка возобладало реакционное направление, исповедовавшее возврат к религии. В силу известных нам взглядов Грильпарцера, это обстоятельство отдаляло его от «романтической школы».

Хотя сказанное до сих пор относится преимущественно к общим вопросам эстетики и поэтики, без этих положений нам не удалось бы выяснить взгляды Грильпарцера на драму. Изложенное здесь составляет основу его драматической теории.

«СУЩНОСТЬ ДРАМЫ»

В вопросах теории драмы Грильпарцер, как верно заметила Маргрет Дитрих, стоит вне двух главных направлений немецкой теории драмы. Он не примкнул к романтической теории

А. В. Шлегеля и Л. Тика и отверг то направление философской трактовки драматургии, которое представлено Шиллером, Шеллингом и Гегелем. В то время как теоретики драмы исходили из рациональных и логических умозаключений, Грильпарцер целиком и полностью опирался в своей теории драмы на чувство. Как уже было сказано выше, это не означало отсутствия рассудительности у самого поэта, но эстетические основы драмы он связывает не с рациональными основами человеческого сознания, а с эмоциональным началом, интуицией.

Свои теоретические взгляды Грильпарцер формулировал не отвлеченно, а в связи с собственным творчеством, в особенности в связи с восприятием публикой и критиками его первого значительного произведения — драмы «Праматерь». Так как шедевр Грильпарцера не укладывался ни в какую из принятых концепций драматургии, то пьеса подверглась критике. Это побудило Грильпарцера выступить с защитой своего произведения и объяснить свое понимание драмы.

В статье «Сущность драмы» (1819) Грильпарцер сформулировал как некоторые общие понятия, так и центральный пункт своей концепции драмы. Сущность драмы, писал он, состоит в том, что нечто измышленное она изображает зримо как реальное происшествие, обусловленное определенными причинами. В реальной жизни человек не всегда в состоянии уловить причины трагедии. В художественном произведении нам раскрываются виновники событий, связь между различными происшествиями, в соответствии с обычным пониманием вещей. Но если мы не видим подобной связи и последовательности, соответствующих нашему человечески ограниченному пониманию, то такие произведения принято относить к числу пустых измышлений.

В драме принято видеть действие законов необходимости и свободы. Необходимость называют то, что не зависит от воли человека. Часто это низменные стремления, толкающие человека на тяжкие поступки и преступления. Бурный характер, могучий темперамент, дурное воспитание, культивирование определенных склонностей нередко исключают свободу действия. Даже хорошие люди подчас под влиянием этих причин совершают дурные поступки. То, что происходит с нами независимо от нашей воли и оказывает на нас воздействие, т. е. первопричину событий, Грильпарцер называет обусловленностью (*Verhängnis*). То, что происходит с людьми, независимо от их воли, воспринимается ими как судьба.

Понятие судьбы является центральным в теории трагического у Грильпарцера. Он отвергает как кантианско-шиллеровское, так и гегелевское понимание трагического: «В трагедии не происходит ни победы свободы над необходимостью, ни обратного. Новейшие (поэты и критики.— А. А.) считают допустимым только первое, я же держусь решительно противоположного

мнения», — пишет Грильпарцер в статье 1819 г. Трагедия, изображающая победу свободы над необходимостью, не производит трагического впечатления на душу зрителя, без чего не может быть истинной трагедии. Аристотель несколько жестко определил трагедию как произведение, возбуждающее страх и сострадание; трагическое состоит в том, что человек сознает ничтожность всего земного, видит опасности, подстерегающие его; хотя всякое нарушение вечных законов должно караться, человек, уважающий истину и справедливость, тем не менее жалеет оступившегося и не перестает любить погибающего. Такая трагедия возбуждает человеколюбие, терпимость, очищение страстей посредством сострадания и страха. После того как занавес опустится, пьеса будет продолжать свое воздействие на душу. Ф. Шлегель требовал, чтобы трагедия со всей ясностью утверждала торжество истинных начал нравственности, и это требование исполнит именно произведение данного рода, волнуя души возбужденных зрителей.

Судьба губит хороших людей и дает победу дурным, наносит неизгладимые раны. История учит, что род искупает грехи отдельной личности. Религия и философия утверждают, что существует потусторонний мир, где справедливость восторжествует. Для драмы непригодно ни то, ни другое. Грильпарцер ссылается на Гете, сказавшего как-то, что истинно художественное произведение свободно от поучительности. «Театр, — заявляет Грильпарцер, — не исправительный дом для негодяев и не народная школа для несовершеннолетних» (XV, 176). Изображение трагической гибели производит на современных людей такое же сильное воздействие, как на древних греков. Изображение же добродетели и святости не произведет впечатления.

Понятие судьбы для Грильпарцера — главный фактор трагического. Более подробно разработан этот вопрос в статье, рассматривающей как историю понятия судьбы, так и различные его толкования, написанной в 1817 г. непосредственно после постановки «Праматери».

Грильпарцер констатирует, что у древних греков не было устойчивого понятия о судьбе. То судьба играла роль примиряющей силы, которой были подвластны даже сами боги (Прометей), то выступала как неотвратимая неизбежность (миф о царском роде в Фивах), то как возмездие (Танталиды), то как кара богов (Тантал). У Еврипида сами боги играют роль судьбы. Для греков судьба — «неизвестная величина — *x*, лежащая в основе морального мира, истинные причины которой скрыты от нашего понимания, даже если мы подвергаемся ее воздействию. Это понятие было всего лишь следствием врожденного стремления человеческого духа найти скрытую причину (*dem Begründeten einen Grund auszufinden*), желая установить причинную связь между явлениями морального мира» (XV, 180).

Это же лежит и в основе современного понимания судьбы. Христианство, по существу, ничего не изменило в этом отношении, ибо оно заменило понятие судьбы богом, держащим в своих руках нити всего бытия. Однако это не может удовлетворить человеческую душу. События современной истории, т. е. начала XIX в., показывают недостаточность предлагаемого религиозией объяснения. Бог может быть конечным звеном в цепи вещей, но в ней отсутствуют средние звенья, как раз именно те, которые могли бы удовлетворить ищущий разум. Получается так, что известны высшая и низшая ступень (бог и непосредственное событие), что же касается всех прочих ступеней между этими двумя полюсами, то разум, следуя своей природе, сам создает своеобразную лестницу без ступеней, соединяющую вершину и низ. Утомившись поисками посредствующих звеньев, прибегают к фантазии. Людей сводят с ума тысячи вещей, которые они не в состоянии понять, тысячи событий, причины которых они не могут постигнуть, и все это убеждает в ограниченности человеческого разума. Привычка рассматривать события, следующие друг за другом, как причину и следствие ведет к заблуждениям. Об этом свидетельствует вера в счастливую звезду, в совпадения, в предзнаменования, страх перед несчастливými числами, боязнь каких-то слов, поступков; с этим связана вера в астрологию, хиромантию и т. д. Предрассудки разного рода свойственны и верующим в божью благодать. Фантазия же с удовольствием возводит высочайшие сооружения, и чем выше она забирается, тем труднее становится ясный взгляд на вещи. Грильпарцер считает это вечным свойством человеческой природы.

Исходя из всего этого, Грильпарцер приходит к выводу, что «идея судьбы, хотя и неприемлемая для философии, имеет для поэзии наивысшее значение» (XV, 181). В связи с этим возникает вопрос о роли в драме привидений, вещей снов и т. п. Грильпарцер иронически замечает, что даже не любящие духов французы прибегают к ним в своих трагедиях.

Идея судьбы составляет основу не только античной, но и современной трагедии. Древние поэты не могли не следовать религиозной тенденции, заложенной в самом возникновении трагедии, у них судьба была неизбежной и необходимой божественной предпосылкой. В драме нового времени судьба — это машина, механизм, применяемый только в трагедии и непригодный, например, для эпоса. В эпосе поэт говорит от своего имени. Построить современный эпос на идее судьбы невозможно, ибо автор покажется человеком отсталых взглядов и понятий, не говоря уже о том, что от него ожидают разъяснения, а не затемнения происходящего. В драме дело обстоит иначе, ибо здесь автора не видно и говорят только действующие лица. При этом «драматург может так изобразить их характеры, так управлять бурей их страстей, что у них возникнет идея судь-

бы. Стоит лишь определенным образом произнести слово или сделать живой идею, как молния озарит душу наблюдающего. Все, что он об этом в мучительные часы измышлял, слышал, предчувствовал и видел во сне, становится живым, пробуждаются темные силы, и он становится участником трагедии. Сам поэт нигде не выступает вперед и не объявляет своей веру своих персонажей. Мрак, покрывающий сущность судьбы, остается и при упоминаниях о ней; персонажи могут ясно говорить о ней, но зрителю всегда остается неясным, следует ли это приписать капризным переменам жизни или скрытым причинам устрашающего несчастья, ему самому скорее кажется последнее, однако это остается неясным до конца...» (XV, 182).

Поскольку все высказывания Грильпарцера о судьбе были вызваны критикой, обрушившейся на его «Праматерь», естественно задать вопрос, в какой мере осуществлено в этой драме его понимание судьбы. У древних трагиков судьба была выражением таинственных божественных сил, тогда как в драме нового времени она, по определению поэта, всего лишь «машина». В соответствии с этим он утверждал, что, «если быть точным, идея судьбы отсутствует в «Праматери»⁶. В пьесе действительно происходит множество ужасающих происшествий: герой убивает своего отца, не зная, что это его отец, влюбляется в женщину, которая оказывается его сестрой. Все эти события происходят в силу случайностей и незнания, как в античной трагедии. Судьба здесь имеет привходящее значение, не драматург видит причину событий в ней, а персонажи. Но не приходится отрицать, что мир, изображенный Грильпарцером, отнюдь не обыденный и привычный, а таинственный и полный неожиданностей.

Здесь уместно вспомнить предубеждение Грильпарцера против философии. Он считал невозможным постигнуть закономерности жизни. Более того, существование таких закономерностей он решительно отвергал. Понятие судьбы для Грильпарцера вовсе не такое механическое, как он сам утверждал. Оно в сущности воплощает его идею непознаваемости законов, управляющих бытием людей. Грильпарцер был современником грандиозных исторических событий: крушения многовековой римско-германской империи, павшей под ударами наполеоновских армий; он видел также возвышение и падение самого Наполеона, одно время царившего почти над всей Европой и сокрушенного ударами войск реакционных феодальных монархий. Трагедия, подобная «Праматери», могла возникнуть именно в такое время, после катастрофических событий, подтверждавших идею отсутствия закономерностей в жизни, ибо ни падения, ни возвышения, которые могли наблюдать современ-

⁶ Цит. по: *Scholz Wilhelm von. Hrsg. Deutsche Dramaturgie: Kleists, Grillparzers, Immermanns und Grabbes Dramaturgie, Bd. 3. München; Leipzig, 1912, S. 164.*

ники первых пятнадцати лет XIX в., легкому и простому объяснению не поддавались.

Нельзя не вспомнить и второго важного для Грильпарцера обстоятельства. Он вырос в атмосфере культа независимой индивидуальности, утверждавшегося романтиками. Романтический герой, особенно у Байрона, явился высшим воплощением идеала свободной личности, стоящей выше общества и его законов. История на судьбе Наполеона преподала грандиозный урок. Недаром вся поэзия и в то время, и еще долго после продолжает волноваться его судьбой — вплоть до Гейне. Грильпарцер в судьбе своего героя Яромира воплотил исторический опыт времени, показывавший бессилие самой могущественной личности направлять ход событий, подчинять себе действительность. Жизнь оказалась бесконечно сложнее, чем она рисовалась в романтических иллюзиях. Оставаясь в пределах романтики, Грильпарцер тем не менее предвосхищает центральный мотив реализма середины XIX в. — победу жизненных обстоятельств над отдельной личностью. Реалистическое искусство покажет со всей ясностью те социальные условия, которые оказываются сильнее личности. Грильпарцер выражает это еще в неясной, вполне, можно сказать, романтической форме. Его герой Яромир сознает, что обстоятельства, враждебные личности, не могут преодолеть

Никакие мысли мудрых,
Ни порывы мощной воли,
Ни науки человека,
Ни живая сила духа...

(Перевод А. Блока)

Суть трагического для Грильпарцера именно в этом — в конечном бессилии самого сильного человека, не говоря уже об обыкновенных людях. Художественный метод Грильпарцера при всех его несогласиях с романтиками, в частности с иенской школой, все же был в своей основе романтическим.

Яснее всего это сказывается в его концепции драмы как поэтического произведения. Само понятие судьбы Грильпарцеру необходимо именно потому, что оно поэтично.

Через двадцать лет после «Праматери» Грильпарцер писал в 1837 г.: «То, что называют судьбой, должно современной непэтичной Германии казаться неуместным, ибо самая идея ее, хотя и основанная частично на реальности, является чистой поэзией» (XV, 185). С идеей судьбы связан «антропоморфизм, персонификация природной необходимости, не зависящих от нашей воли внешних обстоятельств» (XV, 185). Речь идет о некоем гигантском поэтическом образе, который Грильпарцер обозначает как «всемирный» или «мировой троп» (Welttropos), иначе говоря, «образ мира».

В 1834 г. Грильпарцер написал статью «О современном положении драматического искусства в Германии». В ней он характеризует это положение как весьма плачевное. В то время как Англия в лице Шекспира обрела создателя целой театральной библиотеки, а Испании достаточно извлечь из своего богатого наследия сокровища, которых хватит на все времена, Германия имеет всего лишь какую-нибудь дюжину пьес, могущих удовлетворить высоким художественным требованиям.

Статья значительна теми общими положениями о сущности драматического искусства, которые в ней содержатся. Как стремится показать Грильпарцер, беда современной драматургии в том, что она лишена качеств, необходимых для данного вида искусства.

Каковы же эти качества?

«Драма — самый строгий из всех видов поэзии, — пишет Грильпарцер. — Все другие виды формально исходят из действительного (Wahrheit), тогда как драма исходит из лжи, и ее задача в том, чтобы эту ложь все время поддерживать и в конечном итоге сделать так, чтобы она воспринималась как действительность. Лирика выражает чувства; эпос рассказывает нечто происшедшее (с точки зрения формы безразлично, является ли оно подлинным или вымышленным); драма, обманывая, показывает настоящее» (lügt eine Gegenwart) (XV, 166).

Под ложью Грильпарцер, естественно, понимает не изображение чего-то недостоверного или неправдоподобного, а условность сценического изображения. Речь идет о том, что зритель молчаливо принимает происходящее как данное, то, что показывают на сцене, должно представляться ему происходящим в настоящее время. Уже в период появления «Праматери» Грильпарцер отмечал, что существует разногласие о природе драмы: зависит ли ее воздействие от иллюзии или от принятия происходящего на сцене за реальность? Истина, по мнению Грильпарцера, находится где-то посередине. Зритель должен быть вовлечен, должен до некоторой степени воспринимать действие на сцене как настоящее, иначе ни о каком страхе и сострадании и речи быть не может. Вместе с тем у него должно быть смутное чувство того, что все изображаемое на сцене нереально. Грильпарцер уподобляет состояние зрителя тому чувству, которое бывает у людей во время утреннего сна, незадолго до пробуждения. Образы сна производят впечатление, но человек уже начинает сознавать, что они ему только снятся (XV, 174).

Как достигается эффект драмы? Чтобы создать драму, недостаточно заставить персонажи просто говорить между собой, приходить и уходить. Обыденное, считает Грильпарцер, не драматично; что же касается необыкновенного, то оно должно

отвечать нормальным представлениям о причине и следствии. Поэтому драма отвергает игру случая.

Явления внешнего мира должны быть показаны в драме резко и определенно. Создать видимость реальности нельзя посредством туманных отражений. Изображение внутреннего мира тоже должно быть четким. К счастью, искусство требует, чтобы грубость некоторых реальных чувств в произведении была смягчена. При всем том, что реальное должно представлять во всей своей определенности и каждое явление должно соответствовать своему понятию, искусство не ограничивается этим. Частности и случайные черты придают образам жизненность, ибо явления реальности не однообразны.

Грильпарцер отмечает четыре специфические способности, какими должен обладать драматург.

На первое место Грильпарцер ставит «острое и глубокое умение мотивировать и обосновывать действие». Германский дух, считает Грильпарцер, проявил себя больше в разработке чисто умственных вопросов, чем в анализе задач, связанных с действительностью. Немцы обладают слишком широкой фантазией. Отсюда проистекает туманность их картин. Достоинство фантазии в искусстве состоит в способности ограничения, позволяющего создать образ. Немецкая фантазия обращает свои образы вовнутрь, к глубинам чувства, что уместно в лирике. Эпическая и особенно драматическая поэзия требуют именно внешней определенности образов, в силу чего они обретают самостоятельность и не нуждаются в поддержке внутреннего чувства.

Второе качество, необходимое драматургу, Грильпарцер определяет как «образная фантазия», проявляющаяся в умении сделать наглядным изображаемый объект. Первые два качества взаимосвязаны. В связи с этим уместно отметить, что Грильпарцер считал поэзию и в особенности драматургию искусством изобразительным, подразумевая необходимость создания образов в драме столь же четких, как и образы живописца или скульптора. Это положение Грильпарцера было направлено против расплывчатости образов романтической драмы, в которой авторы подчас стремились возместить недостаток драматизма лиризмом.

Отсюда у Грильпарцера следует непосредственный переход к проблеме чувства. Теплое чувство он признает условием, необходимым для драматурга. Вопрос о чувстве (*Gefühl*) Грильпарцер связывает с понятием чувствительности (*Empfindung*). Эти два понятия фигурируют у Грильпарцера как третье и четвертое качество драматурга.

Мысль Грильпарцера в отношении этих двух моментов не столь ясна, как хотелось бы, ибо он вместо разъяснения спешит растолковать, чего, собственно, главным образом недостает немецким драматургам. «Чувствительность» Грильпарцер ха-

рактирует как восприятие оттенков и изменчивости природных типов, характерное для живописцев. Однако способность подмечать и фиксировать всякого рода тонкости может прийти в противоречие с требованиями формы драмы. Склонность немецких драматургов к тонкостям заставляет Грильпарцера уподобить их тем художникам, которые не понимают, что набор самых прекрасных частных еще не создает картину. Имея в виду романтическую драму, Грильпарцер приходит к выводу, что немецким драматургам недостает мастерства композиции: «Немцы не умеют компоновать. То, что доступно во Франции самому последнему писателю (при всех недостатках содержания), то в Германии редкий дар немногих» (XV, 168—169). Когда-то и немцы это умели, пишет Грильпарцер; классики, т. е. Лессинг, Гете и Шиллер, обладали даром композиции. Но со временем это искусство пришло в упадок.

Грильпарцер устанавливает две причины, приведшие к падению мастерства композиции в драме: «Злоупотребление ученостью и невниманием к правам публики» (XV, 169).

Грильпарцер признает значение образования и науки, но вместе с тем утверждает, что в развитии германской культуры произошел некий сдвиг, принесший ущерб искусству: необыкновенно блестящее развитие философской мысли в Германии привело к тому, что ее стали считать главной формой всякой духовной деятельности, которой должны подчиниться все остальные.

В понимании искусства также утвердилось главенствующее положение философии или, как это называет Грильпарцер, «идеологии». Последствием этого было то, что об искусстве стали рассуждать философы. Следом за Кантом, величие которого для Грильпарцера является безусловным, появились менее значительные философы, главным делом которых было разложить все по полочкам. Они создали категории, под которые подводились различные явления искусства. Грильпарцер иллюстрирует это примером трактовки античной драмы, показывая, что догматическая критика прибегала к слишком широким обобщениям и не понимала действительного характера творчества некоторых драматургов. Но это еще полбеды.

Главный ущерб, нанесенный философией искусству и в особенности драме, заключается в том, что в произведениях искусства стали считать главным воплощение идеи. Против этого Грильпарцер возражает со всей решительностью. В противовес утверждениям теоретиков о том, что искусство должно выражать определенные философские идеи, Грильпарцер считает необходимым «исходить из живой природы» (XV, 171).

Грильпарцер подчеркивает, что между философской и поэтической идеей существует большое различие. Философская идея воплощает некую истину, тогда как поэтическая идея есть выражение внутреннего убеждения (*Ueberzeugung*). «Ибо задача

философии — привести для разума природу к единству, искусство же стремится к тому, чтобы представить это единство для души» (XV, 171).

Живя в эпоху расцвета идеалистической философии, Грильпарцер особенно болезненно переживал смешение функций аналитического мышления и художественного творчества. Он не раз возвращался к этому вопросу, оставив многочисленные высказывания. «В искусстве нужно разделять, но не дробить, — записал в 1834 г. Грильпарцер и тут же сделал ссылку на «Признания автора» в конце «Учения о цвете» Гете. Здесь Гете рассказывает, как он постепенно, шаг за шагом пришел к своей теории. Он вывел ее из наблюдений и размышлений, основываясь строго на собственном опыте. Но едва ли меньшее значение имело для Грильпарцера признание Гете о характере его поэтического творчества, которое заслуживает быть приведенным: «...Я стоял в своеобразном удивительном отношении к поэзии; отношение это было чисто практическим; пленивший меня предмет, возбудивший меня образец предшественника, привлечшего к себе, я до тех пор вынашивал и лелеял в своем внутреннем чувстве, пока из этого не возникла вещь, которую можно было рассматривать как мою собственную и которую я, годами разрабатывая ее втихомолку, наконец внезапно, как бы экспромтом и отчасти инстинктивно закреплял на бумаге»¹.

Едва ли можно сомневаться в том, что Грильпарцера привлекло к этому признанию Гете совпадение с его собственным творческим процессом. В особенности важно признание, что произведение созревает в уме художника, исходя из его собственного жизненного опыта и размышлений, а не как следование определенной, не им созданной идее. В цитируемой нами заметке имеется следующее заключение Грильпарцера: «Задача искусства в том, чтобы установить в природе ту последовательность, которая соответствует идее целесообразности для души, что мы и называем красотой» (XV, 135).

Влиянию философии или «идеологии» Грильпарцер приписывает упадок творчества в Германии. Едва ли, однако, можно с ним согласиться в том, что неправильная теория искусства сама по себе ведет к упадку художественного творчества. Эта теория оказывается тормозящей только тогда, когда ее влияние подкреплено другими социально-политическими условиями.

Скорее можно согласиться с другим утверждением Грильпарцера, который обвинил критику в том, что она поставила писателям чрезмерно высокие требования. Когда Шекспира и Софокла провозгласили образцами, это нанесло ущерб современному творчеству: «Хорошее стало малым в сравнении с этими вечными героями, и то приятное, что заслуживало благодарности, сморщилось до размеров атома в сопоставлении с масштаба-

¹ Цит. по: *Лихтенштадт В. О. Гете*. Пг., 1920, т. 281.

ми произведений, воплощавших дух народа и чьим мерилом является культура всего человечества» (XV, 172). А так как естественно, что никто из современников такого высокого уровня достигнуть не мог, то получилось противоестественное положение: те, кто выдвигали высокие требования, т. е. критики, стали как бы выше художников, что всегда является несомненным признаком упадка искусства.

Такое положение оказало дурное воздействие и на художников, которые вместо того, чтобы заниматься только творчеством, оказались вынужденными еще посвятить себя борьбе против всего, что стесняло свободу их творчества. Грильпарцер признает, что все это он пишет на основании собственного горького опыта.

Вопросы драматического творчества решаются, однако, не только в зависимости от вкусов и склонностей писателей. Есть еще один важный фактор — публика. В связи с этим Грильпарцер касается темы, уже затронутой им раньше, когда он говорил о том, что классиков ставят выше современных авторов. Нисколько не оспаривая величия драматургов прошлого времени, Грильпарцер указывает на то, что есть факторы, меняющиеся со временем. Это прежде всего внешние условия, нравы, манеры. Но не только они. Хотя природа человеческих чувств остается неизменной, все же и в этой сфере происходят перемены. Если, с одной стороны, меняются нравы, то, с другой — эстетическое чувство тоже становится более тонким. Испанские драматурги золотого века и Шекспир писали в расчете на своих зрителей, которые не видели ничего дурного в вольной и широкой композиции их произведений, с чем публика не примиряется, когда имеет дело с драматургами современными. От них требуют более четкого действия и более точной мотивировки его.

Это рассуждение направлено против критиков, продолжающих судить драматургов XIX в. мерками драматического искусства прошлого. Современная публика требует иного искусства, и ее права следует уважать. Драма XIX в. нуждается в своей поэтике, отличающейся от понятий и вкусов прошлого.

ДРАМА И ИСТОРИЯ

В эпоху романтизма большое развитие получила историческая драма. Грильпарцер не делал различия между драмой неисторической и исторической. Он считал смешным предписывать исторической драме необходимость точного воспроизведения событий, это столь же нелепо, как вообще требовать от искусства «подражания» природе. В его рассуждении на эту тему не обходится без очередного выпада против Гегеля. Кого другого может он иметь в виду, говоря о том, что «новейшие эстетики» требуют от искусства «воспроизведения истории, чьи факты, как

непосредственные выражения мирового духа, одни только обла- дают необходимой глубиной и достоинством. Смешно!» (XV, 178). События, рассуждает Грильпарцер, может быть, и свер- шены мировым духом, но история пишется людьми, которые ищут связи между событиями и пытаются найти смысл в них. По-видимому, Грильпарцер относится к истории почти столь же скептически, как к философии. И опять отдает предпочтение искусству перед наукой. «Задача драматической и эпической поэзии в противовес истории состоит главным образом в том, что закономерность и целостность, которые история позволяет разглядеть только там, где есть большие масштабы и простран- ство, они делают наглядными в изображенных ими малых со- бытиях» (XV, 179). Иначе говоря, история слишком перегруже- на фактами и происшествиями; поэтому она в состоянии наме- тить лишь самые общие закономерности. В противовес этому искусство, будь то драма или эпос, избирая малый круг проис- шествий, обнаруживает все пружины действия, устанавливает причины и следствия, как то положено всякому художественно- му произведению. Для исторической драмы не существует ника- ких особых законов, отличающихся от общих законов драмы. История подчиняется поэтической задаче драматурга.

Однако есть различия между искусством повествовательным и драматическим. «Если драма стремится к центральному мо- менту (Mittelpunkt), то эпос исходит из центрального момента. В драме единичное есть средство к цели, в эпосе оно — средст- во к достижению целого» (XV, 177). Эпос экстенсивен, драма концентрирована.

Второе различие между эпосом и драмой состоит в том, что эпос — повествовательное произведение (Грильпарцер берет в данном случае новеллу, ибо новелла по объему действия равна драме) — «новелла — это измышленная возможность, драма — измышленная действительность» (XV, 177).

ДРАМА И ТЕАТР. ИДЕИ В ДРАМЕ

Как известно, немецкая романтическая драма часто была по- этичной, но отнюдь не сценичной. Грильпарцер в своей почти постоянной полемике с романтиками настаивал на том, что по- этическая драма должна быть в не меньшей мере театральной, чем любая другая драма. «В последнее время находят удовольст- вие в том, чтобы проводить различие между драматическим и театральным. Как мне кажется, это совершенно неверно. Под- линно драматическое всегда театрально, если не наоборот. Театр это рама для картины, внутри которой вещи предстают в своей наглядности и во взаимоотношениях. Если они выходят за пре- делы рамы, то *одним* взглядом их не охватить, наглядность осла- беваает, все запутывается, приобретает форму эпической после-

довательности, а не драматической одновременности и современности» (XV, 178).

В связи с этим положением об единстве драматического и театрального большого интерес представляет оценка Грильпарцером Шекспира.

Австрийский драматург тщательно изучал драматические произведения античности и Возрождения. Одни только его записи проштудированных испанских драм «золотого века» составляют целый том. Заметки о Шекспире не столь обширны, но интересны в принципиальном отношении.

По мнению Грильпарцера, «особенность шекспировского дара, отличающая его от всех других поэтов, состоит в том, что восприимчивость или воспроизводящая сторона его природы намного перевешивала продуктивную или, выражаясь ремесленнически, актер в нем столь же силен, как и поэт» (XIV, 211). Творческая фантазия легко удовлетворяется внешним, восприимчивая натура проникает вглубь. Нормально было бы, чтобы обе стороны в поэте органически соединялись. Шекспир как актер «отождествлял себя с персонажами и ситуациями и творил, исходя из такого положения, а не входя в него извне. Он жил своими персонажами, когда писал их, и в такой же мере был актером, игравшим все роли в пьесе, как и поэтом...» (XIV, 212). Шекспир удовлетворялся чужими сюжетами, не меняя их, но он проникал в самую глубину характеров и событий. Грильпарцер считает, что Шекспир был слабым поэтом, о чем свидетельствуют его две поэмы; только начав работать в театре, нашел он применение для своего гения. Шекспир, таким образом, иллюстрирует грильпарцеровское понимание природы драмы и театра, отношения драматурга к поэзии и сцене. Мы не станем предьявлять Грильпарцеру упрека, что он не обратил внимания на поэзию драматической речи у Шекспира.

Что же касается испанской драмы «золотого века», то в отношении к ней важно отметить следующее. Грильпарцер начал с увлечения Кальдероном, любовь к которому прививали романтики, видевшие в нем образец религиозного драматурга. Грильпарцеру многое было близко в Кальдероне, но еще больше привлек его Лопе де Вега, которым романтики пренебрегали. Грильпарцеру принадлежит заслуга создания перелома в отношении к Лопе де Вега. Он одним из первых показал его величие как художника. Нас, однако, интересует не историко-литературная сторона вопроса, а эстетическая, принципиальное значение оценок Грильпарцера.

В 1837 г. Грильпарцер делает следующую весьма глубокомысленную запись, содержащую сравнительные характеристики великих драматургов, которая очень показательна для определения художественных позиций австрийского драматурга. «У Шекспира в изображении чувства и страсти есть часто нечто символическое, он дает некую метафизику страсти, *précis, abrécé-*

ге * страсти. У Лопе де Вега изображение всегда есть чистое воспроизведение натуры.

Кальдерон — Шиллер испанской литературы, Лопе де Вега — ее Гете. Кальдерон — величественный маньерист, Лопе де Вега — художник природы.

Шиллер и Кальдерон философскими писателями кажутся, а Гете и Лопе де Вега являются ими. Первым оказывают предпочтение, потому что они дают философские дискуссии, вторые показывают только результаты» (XIII, 11). Это следует, по-видимому, понимать так, что Шиллер и Кальдерон вводят в свои пьесы обсуждение характеров и положений, тогда как Гете и Лопе де Вега сами в процессе творчества осмысливают поведение персонажей и воплощают их свойства в поступки.

Вечный спор Грильпарцера с философами и «идеологами» нашел здесь свое продолжение в оценке особенностей великих драматургов. Выяснить меру точности его характеристик не входит в нашу задачу. Для нас существенно выявление позиции Грильпарцера, а он, как мы видим, еще раз выражает свою враждебность методу непосредственного выражения идей в драме.

Однако это отнюдь не означает, что он требует отказа от мыслей в драме. Наоборот, все действие должно быть проникнуто ими. Примером того, как он это понимает, является его отзыв о Лопе де Вега. «Меня пугает иногда богатство идей у Лопе де Вега, — писал Грильпарцер в 1839 г. — Хотя всегда кажется, будто речь идет о частностях, он каждый миг возвышается до всеобщего, и никто из поэтов так не богат наблюдениями и практическими соображениями. Можно с полным основанием утверждать, что нет таких жизненных отношений, которые он не вобрал бы в круг своих произведений. И все это кажется происходящим неумышленно, легко сошедшим с кончика пера, просто с целью двигать развитие фабулы и действия. Вот почему это до сих пор проходило мимо судивших о нем, ибо они не признают никакой поучительности, кроме как в форме абстракции» (XIII, 11).

Грильпарцер, следовательно, является сторонником идейно наполненной драмы, но видит ее идейность не в декларациях и философских дискуссиях, а в глубокой продуманности образов, ситуаций, взаимоотношений между персонажами, во всем том, что воплощает подлинные жизненные проблемы. Художники и те, кто понимают искусство, знают, что богатейшие идеи должны быть сотни раз продуманы, прежде чем они получают художественное воплощение; они знают, что «идеи дешевы и только тогда обладают достоинством, когда они, сплавившись воедино с природой, обретают внешнюю жизнь, когда смысловой скелет облекается в плоть бытия» (XV, 137).

* Резюме, конспект (франц.).

С вопросом об идеях в искусстве связана и проблема нравственного содержания. Утверждение Грильпарцера: «Театр должен быть безразличен к морали, иначе он только будет портить нравы» (III, 67) — выражает его взгляд на эту проблему в целом. И опять приходится заметить, что такое утверждение отнюдь не означает отрицания морали. Грильпарцер имеет в виду лишь прямую и откровенную поучительность, но не подлинно нравственный смысл произведений. Однако этот смысл в рамки догматической морали не может быть уложен, ибо, как художник, Грильпарцер стремится к тому, чтобы выразить всю полноту духовной и душевной жизни человека.

ТЕОРИЯ ДРАМЫ ИТАЛЬЯНСКИХ РОМАНТИКОВ

Дальнейшее развитие романтической теории драмы происходило прежде всего в тех странах, где традиции классицизма были особенно сильны. Так как на сцене продолжала господствовать драматургия, строившаяся на основах поэтики классицизма, то несоответствие между нею и потребностями послереволюционного времени ощущалось особенно остро. Там, где классицизм был еще в полной силе, естественно возникла необходимость борьбы против него и теоретического обоснования принципов новой драмы.

Еще до того, как во Франции начался шторм твердынь классицизма, в поход против старой литературной школы выступили итальянские романтики. Начало этому положил Джованни Берше своим «Полусерьезным письмом Хризостома к сыну» (1816). В 1818 г. возник журнал «Примиритель», который стал органом романтического направления. Хотя он просуществовал недолго, так как был запрещен австрийскими властями по политическим причинам, тем не менее он оказал влияние на литературную мысль Италии. Начав с утверждения общих принципов романтической поэтики, итальянцы вскоре перешли к критике классицизма в драме и к разработке романтической теории драмы.

Предисловие Алессандро Мандзони к его трагедии «Граф Карманьола» (1820) явилось манифестом романтической драмы в Италии так же, как впоследствии такую роль сыграло предисловие В. Гюго к драме «Кромвель». В 1823 г. Мандзони опубликовал «Письмо о единстве времени и места в трагедии». Эти два выступления были главными теоретическими документами итальянского романтизма по вопросам драмы.

Мандзони отнюдь не претендовал на оригинальность своих

взглядов, он прямо ссылаясь на А. В. Шлегеля. Его критика классицизма многим обязана суждениям немецкого теоретика романтизма.

Как и другие романтики, Мандзони считает, что правила единства места и единства времени «не имеют основания в искусстве и не вытекают из характера драматического искусства»¹. Правила искусства, и в том числе драмы, «должны иметь основание в природе, быть необходимыми, независимыми от воли критиков, найденными, а не созданными» (там же).

Единственно, что необходимо для драмы, — это внутренняя органичность действия. Поэтому Мандзони из трех единств оставляет лишь единство действия, которое, как он пишет, «совершенно независимо от двух других единств» (537). «В той системе, которая отрицает правила двух единств и которую я для краткости отныне буду называть исторической, поэт прибегает к большим интервалам времени и пространства не из каприза: эти интервалы он берет из самого действия и такими, какими они даны ему реальностью» (там же).

Единство действия отнюдь не заключается в изображении одного изолированного события, как понимали данное правило классицисты: «под единством действия подразумевается последовательность событий, связанных между собой». Эта связь существует в самой действительности, и художник в этом отношении опирается на нее. Но драматург отнюдь не должен быть рабом фактов, ибо «история предлагает неопределенную последовательность событий; драматический поэт также изображает события, но показывает их развитие соответственно требованиям своего искусства» (537). Для этого он выбирает в истории драматические события, дающие материал для произведения, которое может выявить причинную последовательность фактов.

В массе жизненных явлений художник выделяет центральное событие, вокруг которого группируются остальные факты. «Это то основное событие, которое называется катастрофой: его слишком часто смешивают с действием, являющимся в сущности совокупностью и постепенным развитием изображаемых событий» (там же). Нетрудно увидеть, что для Мандзони трагедия в стиле классицизма представляет собой всего лишь изображение катастрофы. Он же требует, чтобы драматическое действие давало широкую картину событий, сцепленных друг с другом последовательностью и причинностью, что только и может придать интерес драме.

Формула Мандзони гласит: «Поэзия и литература вообще должны иметь своей целью пользу, предметом — истину и средством — интересное». Разнообразие действия, его богатство и

¹ Цит. по: Хрестоматия по зарубежной литературе XIX в./Сост. А. Аникст. М., 1955, ч. 1, с. 535. Материалы по теории драмы итальянских романтиков были впервые опубликованы Е. И. Топуридзе, в чьем переводе они цитируются.

сложность и создают интерес. В каждом сюжете художник должен открывать «правду историческую и правду моральную» (539), которые должны совпадать. Собственно, задача драматурга и состоит в том, чтобы из хаоса событий извлечь их смысл, который и позволит вывести то, что Мандзони называет «моральной правдой».

Интерес драматического произведения зависит не только от событий, но и от характера героя. Главное отступление от классицизма, которое мы находим в этой части поэтики драмы Мандзони, состоит в том, что он допускает непоследовательность героя и изменение его настроений. Благодаря такому изображению облик героя в драме приближается к тому, какими люди являются в действительности. Душевные изменения, переживаемые персонажем, многообразие реакций, воздействие внешних обстоятельств на его волю также помогают тому, чтобы сделать драму интересной.

Подобно Лессингу и Шиллеру, Мандзони считает, что драматург имеет право «дополнить историю, воспроизведя, так сказать, утерянную часть, выдумать сами факты там, где история дает о них лишь намек, создать персонажи для изображения нравов данной эпохи; наконец, взять все то, что существует, добавить то, чего не хватает, но таким образом, чтобы вымысел соответствовал реальности и выделял ее...» (538).

Наконец, Мандзони ставит также вопрос о смешении комического и трагического. Он признает, что такое смешение разрушает единство впечатления, но оно создает художественный эффект особого рода. Шекспиру удалось применение комического и трагического в одном произведении. Оно соответствует реальной действительности. Мандзони не утверждает безусловную необходимость во всех случаях прибегать к этому приему. Дело зависит от умения художника. Там, где можно быть уверенным в достижении подлинного эстетического эффекта, следует пользоваться смешением трагического и комического, но обязательным Мандзони этот прием не считает. Как мы увидим далее, В. Гюго займет другую позицию. Для него, по крайней мере теоретически, это явится важнейшим принципом поэтики романтической драмы.

Мандзони вообще придавал большое значение эстетическому вкусу художника. Поэтому, отвергая суровую регламентацию, характерную для классицизма, он отнюдь не хотел на место старой догмы поставить новую. Отсюда та осторожность, с какой он высказывается о принципе сочетания трагического и комического в одном произведении. Борясь за свободу драматического творчества и всякой художественной деятельности вообще, Мандзони считает, что художественный вкус и индивидуальные склонности драматурга дают ему право выбора тех средств, которые он считает наиболее пригодными для достижения определенной художественной цели.

Часть 2

ФРАНЦИЯ

В истории романтизма Франция занимает видное место в силу того, что в этой стране новое литературное направление пробивало себе путь в особенно напряженной и, можно сказать, драматичной борьбе.

История Франции в эту эпоху была необыкновенно бурной. За годами революции 1789—1794 последовали периоды директории, консульства и империи Наполеона (1799—1815). Победа монархической коалиции над Наполеоном привела к реставрации монархии Бурбонов. Пятнадцатилетие их правления завершилось новой революцией, поставившей в 1830 г. во главе страны буржуазного короля Луи-Филиппа. Он был свергнут революцией 1848 г.

С 1792 г., когда феодальные монархии Европы начали борьбу против французской революции, и до конца правления Наполеона Франция почти непрерывно воевала. Военные, политические и социальные вопросы были в центре внимания. Литература не играла такой большой общественной роли, как в XVIII в. Наполеон и его цензура зорко следили за тем, чтобы не было крамолы. Но совсем подавить развитие литературы не мог ни он, ни вернувшиеся к власти после него Бурбоны.

При самом своем возникновении романтизм был враждебен просветительству XVIII в. С его наследием боролись Шатобриан, Бональд, Жозеф де Местр и другие писатели. В годы реставрации Бурбонов романтики были сначала в согласии с властью, но уже в конце 1820-х годов, накануне революции, политическая ориентация многих из них изменилась, и среди них появились либералы (Гюго).

Сначала возникла теория романтизма. Для разработки ее особенно большое значение имели труды Сталь, Сисмонди и Гизо. В литературном творчестве романтизм проявился в годы империи в прозе (Шатобриан, Сталь, Нодье). В 1820-е годы произошел расцвет лирической поэзии (Гюго, Виньи, Ламартин).

Позже всего новое направление заявило о себе в драме. И здесь теория предшествовала практике. Предисловие Гюго к «Кромвелю» (1827) было важнее самой драмы; оно стало манифестом романтизма в целом и изложением принципов романтической драмы в особенности. Подлинные бои возникли в связи с постановкой драмы Гюго «Эрнани» (1830). В ней в вызывающей форме были воплощены принципы драмы нового типа, противостоявшей эпигонскому классицизму.

Расцвет французской романтической драмы приходится на 1830—1840-е годы. Тогда Виктор Гюго (1802—1885) создал свои драмы: «Король забавляется» (1832), «Мария Тюдор» (1833), «Рюи Блас» (1838) и др. Не уступал ему в популярности Александр Дюма-отец (1802—1870), стяжавший успех пьесами «Генрих III и его двор» (1829), «Антони» (1831), «Кин, или Гений и беспутство» (1836). Менее плодovit был Альфред де Виньи (1797—1863), наиболее прославленной пьесой которого была трагедия «Чаттертон» (1835). Значителен был и вклад в романтическую драму, сделанный Альфредом де Мюссе (1810—1857). Его «Прихоти Марианны» (1833), «Фантазио» (1834), «Любовью не шутят» (1834) и «Лореназаччо» (1834) сочетали драматизм с лиризмом.

В пору расцвета романтизма большую популярность приобрела социальная мелодрама. Венцом драматургии этого жанра был «Парижский тряпичник» (1847) Феликса Пиа (1810—1889).

Самым плодовитым драматургом эпохи был Эжен Скриб (1791—1861), мастер пьес с занимательными интригами, из которых до сих пор не сходит со сцены «Стакан воды» (1840). Буржуазная мораль успеха утверждается в его «Лестнице славы» (1837).

Из писателей, лишь отчасти связанных с романтизмом, надо назвать Проспера Мериме (1803—1870), чей «Театр Клары Гасуль» (1825) стоит особняком в драматургии того времени; ирония и сатира выделяют этот сборник отчасти пародийных пьес среди серьезной драматургии того времени.

Пробовал свои силы в драме Оноре де Бальзак (1799—1850), но его пьесы «Школа супружества» (1837), «Вотрен» (1839), «Мечты Кинолы» (1842) и другие успеха не имели.

ОТ КЛАССИЦИЗМА К РОМАНТИЗМУ

Особые исторические условия, сложившиеся во Франции на рубеже XVIII—XIX вв., содействовали тому, что во всех областях искусства классицизм стал господствующим стилем. Причины этого исчерпывающе объяснены К. Марксом: «...В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹. Французский классицизм XVII—XVIII вв. уже содержал в зародыше все необходимое для республиканского классицизма периода революции, а также для классицизма времен империи Наполеона.

Во Франции классицизм настолько укоренился в искусствах, что укрепление его в годы буржуазной революции представляло собой продолжение национальной традиции. Однако революционный дух времени совершенно изменил внутренний дух классицизма. Идеологическую основу этого стиля всегда составляло утверждение примата общего над личным. В пору расцвета абсолютизма «общее» воплощалось в монархии и ее носителе — короле. Просветительство выдвинуло на первый план понятие законности и гражданственности; здесь еще оставались и понятие общего, и роль государя как вершины общественной власти, но если в драме XVII в. любой конфликт ставил монарха выше закона, то в просветительстве государственность уже не отождествляется с монархом в полной мере. Монарх, правитель оценивались с точки зрения их соответствия идеалу государя. Революция окончательно разрывает эти два элемента общественной жизни. Отныне монархия становится синонимом деспотизма, полной противоположностью закону и справедливости; только народовластие может быть истинной государственностью.

Политический переворот получил прямое выражение в драматургии периода буржуазной революции, в суждениях публицистов, писателей и критиков. К. Державин в своем труде «Театр Французской революции»² собрал богатейший материал, убедительно показывающий новое понимание театра и драмы, возникшее в 1789—1794 гг. Приведем из его книги несколько типичных высказываний.

Газета революционной партии якобинцев «Журнал де Монтань» писала в 1793 г.: «Если вы хотите укрепить револю-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. О литературе. М., 1967, т. I, с. 116—117.

² Державин К. Театр Французской революции. [Л.], 1932. Далее страницы указаны в скобках после цитаты.

цию, следует изменить наши нравы, наши театры, наши пьесы, нашу литературу. Все, что окружает нас, должно принять мужественные и строгие республиканские очертания» (103). Решительно отвергается репертуар старого режима, даже если это касалось ставших к тому времени классиками Корнеля и Расина. Некто Аристид Валькур в статье «Размышления о театре» писал: «Совершенно необходимо не ставить больше таких пьес, которые бы напоминали о старом порядке, если только не делать этого в целях вызвать к нему отвращение, напомнить о его пороках и заклеить его позором. Недостаточно декретировать запрет ставить контрреволюционные пьесы, нужно суметь обойтись без наших шедевров прошлого в течение десяти лет, по крайней мере. Когда вместо распушенности и уродства старого порядка утвердятся республиканские нравы, наши дети будут смеяться над прошлым. Спрячем же в библиотеках монархические пьесы и отправим на чердак костюмы и бутафорию театральной аристократии...» (104). «Газета свободных людей» возмущалась тем, что в Национальной опере идут произведения о судьбах царских родов античной Греции: «Республиканская строгость не потерпит этого оскорбления своих принципов!.. Театр оперы не имеет права говорить о своих гражданских чувствах, если он продолжает показывать республиканцам только «Ифигений» и «Эдипов»... Слишком многими привилегиями пользуется театр, который преподносит республиканцам за их собственные деньги хвалы преступлениям королевской власти!» (104). Не избег общей участи классиков и Мольер. Член Конвента Жозеф Лебон запретил в г. Камбре постановку «Плутней Скапена» на следующем основании: «Вместо того, чтобы стать пламенным очагом патриотизма и школой добродетели, театр погряз в непристойностях и бессмыслицах старого порядка. В тот момент, когда все должно напоминать гражданам о любви к свободе, им хотя бы показывать «Плутни Скапена». Этого не случится!» (105) Еще яснее мотивы, диктовавшие запрет старых комедий, выражены в «Листке общественного благополучия»: «Мы не потерпим, чтобы петиметры, кавалеры и маркизы в их аристократических нарядах награждали на сцене палочными ударами своих слуг. Слуг и лакеев больше не существует, так как не существует больше господ. Изображать подобные унижительные сцены — это значит бесчестить свободных людей» (105).

Острейшая классовая борьба в период революции обусловила напряженное внимание политических партий к содержанию драматургии. Революционеры всех направлений твердо усвоили просветительскую веру в воспитательную роль театра и преобразующую роль идей. Поэтому пресса и республиканское государство строго следили за тем, что происходило на сценах театров в столице и в провинции. «Газета трех декад» писала в 1793 г.: «Уже не по правилам искусства и не по нашим ста-

рым поэтикам должны мы судить о драматических творениях, но по их отношению к народному просвещению, их содействию делу общественной пропаганды, хотя бы автор и совершенно пренебрег искусством нравиться» (151). Не художественность, а политическая направленность объявляется главным критерием ценности пьес. «Листок общественного благополучия» очень ясно определил задачи драматургии и театра: «Нужно, чтобы все пьесы были или патриотичными или моральными. Изгоним же без всякого снисхождения все те пьесы, которые не имеют ничего, кроме стиля, и не могут воодушевить зрителя добродетельными чувствами. Отвергнем же с презрением все фарсы, которые оскорбляют и хороший вкус, и нравы. Картина общественной добродетели, торжество разума над предрассудками, любовь к родине, ненависть к тиранам, осмеяние суетности и легкомыслия — вот неиссякаемый источник для писателя-патриота» (152).

Якобинское правительство незадолго до термидорианского переворота сочло нужным специально заняться вопросами литературы и драматургии. Комитет общественного спасения выпустил 16 мая 1794 г. специальное обращение к писателям: «Комитет общественного спасения призывает поэтов чествовать главнейшие события Французской революции: писать гимны и патриотические стихи, драматические и республиканские пьесы, описывать исторические заслуги борцов за свободу, проявления храбрости и преданности республиканцам и победы, одержанные французской армией. Он призывает граждан, занимающихся изящной литературой, увековечить для потомства наиболее замечательные факты великой эпохи возрождения Франции, придавая истории тот суровый и твердый характер, который так подходит к летописям великого народа, завоевывающего свободу в борьбе со всеми тиранами Европы; он призывает их писать классические книги, проводить в произведениях, предназначенных для народного просвещения, начала республиканской морали...» (153). Обращение содержит целую программу патриотической республиканской литературы и драматургии. Оно предлагает писателям сосредоточиться на темах, способствующих воспитанию тех качеств, которыми должен обладать каждый гражданин Французской республики. В заключение обращения указывалось, что Комитет входит в Конвент с предложением организовать конкурсы и выдавать писателям «за их произведения национальные награды».

Необходимо отметить также доклад Комитета общественного спасения об организации праздника в честь Верховного Существа. Доклад намечает целую программу создания искусства, которое увековечило бы в художественной форме основы общества, созданного буржуазной революцией.

Авторов доклада не удовлетворяет уже искусство просто злободневное. О пьесах, составляющих репертуар театров,

в докладе сказано: «Если рассматривать эти произведения лишь с политической стороны и с точки зрения их отношения к задачам правительства, то мы увидим, что их общая цель, их общая забота — откликаться на требования момента, а не на вечные запросы общественной мысли, подражать, а не творить,— одним словом, срывать случайные аплодисменты. Отсюда — их политическое ничтожество» (154). Это уже иной взгляд, чем тот, который высказывали многие публицисты и критики, утверждавшие, что можно поступиться художественностью, лишь бы в произведении было достаточно республиканского духа. Писатели, торопящиеся ответить на злобу дня, у которых можно найти «только мысль, услышанную со стороны», а не родившуюся в их собственном сознании, «только развращают вкус, принижают искусство». В противоположность им «истинный гений творит вдумчиво и воплощает свои замыслы в бронзе, а посредственность, притаившись под эгидой свободы, похищает ее именем мимолетное торжество и без всякого усилия срывает цветы эфемерного успеха...» (154).

Доклад Комитета общественного спасения выдвигал перед писателями задачу достижения подлинной художественности: «... для верного изложения нужна кисть Аппеллеса; чтобы дать французскому народу произведения столь же бессмертные, как и его слава, надо остерегаться легковесного творчества, мимолетного, без труда достигаемого успеха, который заставляет даже гения, вспыхнув, погаснуть в тучах копоты. Все эти плоды спешной работы, достоинства которых измеряются их доходчивостью, принижают своих творцов» (155).

В докладе чувствуется несомненная эстетическая культура его автора или авторов. Мысль, выраженная в нем, опирается на древнюю философскую традицию, и это открыто заявлено в документе: «Писатель, дающий вместо образцов лишь пересказы, повторения уже сделанного, вместо содержательности — пантомиму, вместо картин — карикатуры, бесполезен для литературы, для нравов, для государства, и Платон изгнал бы его из своей Республики» (155). Вот как через два с лишним тысячелетия отзывается идея древнегреческого мыслителя! Республике Конвента нужны только такие поэты, которых допустил бы в свое идеальное государство Платон.

Якобинцы не успели осуществить свою программу. Но приведенный документ свидетельствует о том, что революционная эстетическая мысль стала развиваться в определенном направлении — стали признавать художественные ценности. Уже после термидорианского переворота ставится вопрос о неправильном отношении к классике, господствовавшем в первые годы революции. На сцену возвращаются Корнель, Расин и Мольер. Теперь на них предлагается смотреть как на предшественников революционной культуры, они, по словам критика тех лет, «те факелы, которые освещали нам путь и указывали нам ок-

ружающие пропасти». Даже «если мы уже достигли пределов разума и добродетели,— пишет тот же автор,— и то не следует тушить эти факелы. Но, по-видимому, эти пределы еще не достигнуты, и тогда возникает естественный вопрос: «Если же нам остается еще долгая дорога к достижению поставленной цели, можем ли мы, тем более, лишать себя света, который будет нам еще далеко не бесполезен?» (161)

В период Директории замечается еще одно изменение в понимании драматического искусства. Якобинцы требовали полного подчинения театра общегосударственным целям, не допуская «пустых» развлечений. Официальный орган правительства «Национальная газета» писала в начале 1799 г.: «Занятые войной, озабоченные политическими проблемами, не будем пренебрегать водевильными куплетами, которые дают отдых и отвлечение от серьезных размышлений и тягостных трудов» (164). Якобинской непримиримости ко всевозможным «подозрительным» теперь противопоставляется примирительная терпимость. Она характерным образом выражена в рецензии той же «Национальной газеты» на пьесу некоего Гюи «Мишель Монтень» (1798). По словам рецензента, «автор хотел распространить и сделать для всех дорогими основы истинной философии, политической и религиозной терпимости. Он проповедует забвение несправедливостей и единение между гражданами, он перенес нас в те печальные времена, когда французы губили друг друга в религиозных распрях, он изобразил их крайности, нарисовал их несчастья. Если этой картиной прошлого он сумел обратить взоры публики на настоящее, если он сумел усилить тот ужас, который возбуждает к себе фанатизм, если мягкие, братские, патриотические реплики Монтеня смогли успокоить некоторые ожесточенные умы, умиротворить некоторые страсти, изгнать чувство мести из наших граждан, не будем строго судить драматурга, а поблагодарим молодого гражданина, литературная карьера которого имеет то преимущество, что она посвящена культу морали и философии» (165). Хотя дилемма — идеология и художественность — решена здесь еще в прежнем «гражданском» духе, отзыв критика и позиция драматурга отражают перемену в понимании задач драматического искусства. Характерным для условий упрочившегося буржуазного строя является положение, сформулированное анонимным критиком в «Национальной газете»: «Театры следует оценивать с точек зрения: 1) их пользы как наиболее невинного развлечения, 2) искусства как славы Франции, 3) воспитания как школы общественной морали и общественного сознания, 4) прибыли как коммерческого предприятия» (162). Что и говорить — большой путь проделала буржуазная идеология за одно лишь десятилетие!

Как отметил К. Державин, «революция не оставила нам ни одного общего труда, в котором была бы с достаточной полно-

той изложена точка зрения на театр и его социальную роль. Углубленными теоретическими исследованиями в области театра критики той эпохи не занимались» (165). Не было и специальных новых трактатов о драме, если не считать курсов теории литературы в традиционном стиле, как «Лицей» (1799—1805) Лагарпа. Лишь изредка в предисловиях к пьесам или в рецензиях встречаются отдельные замечания, имеющие принципиальный характер.

Среди них особенно значительный интерес представляет предисловие Мари-Жозефа Шенье к его пьесе «Карл XI, или Урок королям» (1789). Автор несколько не склонен к скромности в оценке своего произведения. «Я достиг по меньшей мере той единственной славы, к которой позволял себе стремиться: открыть новый путь и создать первую подлинно национальную трагедию,— заявлял М.-Ж. Шенье.— В последнее время было написано несколько трагедий на французские сюжеты (т. е. не на античные.— А. А.), но эти пьесы принадлежат к школе предсудков, рабелепства и плохого стиля» (173)³. Шенье называет в качестве примера де Белуа, которого он характеризует как «манипулятора театральных эффектов, подменившего большие политические интересы рыцарственными пустяками, воинственным бахвальством; он непрестанно льстит тщеславию некоторых могущественных домов и деспотической власти, он создал трагедии антинациональные» (там же).

Не ограничиваясь критикой такой драматургии, Шенье формулирует положения, составляющие, в его понимании, принципиальную основу национальной трагедии, и здесь любопытно наблюдать, как формальные особенности трагедии связываются драматургом с социально-политическими критериями. «Я изгнал из моей пьесы,— пишет Шенье,— холодных и паразитарных наперсников, никогда не участвующих в действии, которые, как мне кажется, появляются на сцене только для того, чтобы послушать, что им скажут, и для того, чтобы одобрить то, что делают другие. Семь персонажей, наиболее прославленных во Франции конца XVI в., служат (в пьесе Шенье.— А. А.) для того, чтобы завязать и развязать главную интригу» (там же).

Заметим, однако, что действие «национальной» трагедии происходит все же в среде царственных и высокопоставленных лиц. Шенье здесь верен традиционному представлению о трагедии и о том, какими должны быть ее персонажи. Он вообще сторонник традиционных художественных форм и высказывается против всяких новшеств. «Нам советуют писать трагедии в прозе; уговаривают отбросить Софокла и Расина и подражать отвратительным бессмыслицам английского театра или глупым бурлескам немецкого театра; пустяковые глупости более смещ-

³ *Chénier M.-J. Oeuvres*, t. 1. Paris, 1826, p. 173. Далее страницы указаны в скобках после цитаты.

ны, чем опасны; они исчезнут и скоро, перестав смешить, будут позабыты» (176—177).

Со времен Просвещения твердо укоренилась драматургическая практика — изображая прошлое, намекать на современность. Это характерно и для драматургии периода Великой французской революции. М.-Ж. Шенье оправдывал подобные аналогии между прошлым и современностью, ссылаясь на то, что сами древние ввели такой метод в драму: «Часто поэт вкладывал в уста своих персонажей, героев прошлых времен, подробности, относящиеся к современности. «Эдип в Колоне», например, полон намеков на Пелопоннесскую войну». Аналогии и аллюзии были важным средством воздействия на публику. Смысл возрождения на сцене исторического прошлого состоял в том, чтобы не просто указать на сходство исторических ситуаций с современностью, но, как метко определил К. Державин, возбудить в зрителе, помимо всего прочего, сознание исторической оправданности текущих событий (175).

Военная диктатура Наполеона в области театра и драмы в принципе продолжала политику, возникшую в годы революции. Б. Г. Реизов исследовал положение драмы в наполеоновскую эпоху с такой основательностью, что нам остается лишь воспользоваться результатами его труда.

По свидетельству драматурга Антуана-Венсана Арно, Наполеон заявлял: «Интересы народов, страсти, направленные к политической цели, развитие замыслов государственного мужа, революции, меняющие лицо государств, — вот сюжеты трагедий. Другие интересы, которые к ним присоединяются, особенно любовный интерес, составляют комедию в трагедии» (11—12) ⁴.

Позиция Наполеона в отношении трагедии на первый взгляд продолжает государственный подход, характерный для буржуазных революционеров. Но в его высказывании, как заметил, конечно, читатель, есть одно важное дополнение, которого поборники равенства и братства не приняли бы: «развитие замыслов государственного мужа». Наполеона не удовлетворяла власть, захваченная силой. Он хотел, чтобы народ проникся сознанием его величия и уверовал в абсолютную правильность всей его политики.

Очень выразительно сказались взгляды Наполеона в его оценке трагедии «Тамплиеры» (1804) Ф.-Ж.-М. Ренуара (1761—1836). Ее сюжет «национальный», взят из истории Франции начала XIV в. Король Филипп Красивый распустил орден и начал его рыцарей якобы за государственные преступления, а на самом деле, чтобы покончить с их большим политическим влиянием и присвоить богатства, накопленные орденом. Ренуар в своей трагедии «реабилитировал» тамплиеров и показал историю их гибели как типичный пример произвола монарха.

⁴ Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л., 1962. Далее страницы указаны в скобках после цитаты.

Пьеса имела значительный успех, что не понравилось Наполеону. Он считал, что Ренуар неправильно обработал сюжет. Он сказал драматургу: «Вы должны были бы показать, что эти олигархи (т. е. тамплиеры.— А. А.) угрожали трону и государству и что Филипп Красивый обнаружил их намерения и спас государство» (36). Более подробно развил Наполеон свой взгляд на трагедию в письме министру полиции Фуше, на которого возлагалась миссия «обработать» драматурга. Читая письмо, нельзя не отдать должного классическому образованию его автора. «Г-н Ренуар вполне может писать хорошие вещи, если проникнется подлинным духом античной трагедии,— лишет убийца герцога Энгиенского,— рок преследовал семью Атридов, и герои были виновны, не будучи преступными: они были соучастниками преступлений богов. В новой истории этот прием применить нельзя; прием, который нужно применять, это сила обстоятельств (*la nature des choses*): к катастрофам без действительных преступлений приводит политика. Г-н Ренуар не сделал этого в «Тамплиерах». Если бы он последовал этому принципу, Филиппу Красивому принадлежала бы положительная роль. Он вызвал бы сострадание, и все поняли бы, что он не мог поступить иначе. Пока сюжет трагедии не будет построен на этом принципе, она не будет достойна наших великих мастеров» (37). В свете этого высказывания Наполеона и трактует Б. Г. Рейзов знаменитые слова императора, сказанные им Гете: трагедия судьбы — это (следуют слова Наполеона.— А. А.) «создание невежественных времен. Что значит в наше время судьба? Судьба — это политика» (37). Советский исследователь доводит мысль Наполеона до ее логического конца: «Таким образом, государственные деятели, совершающие преступления, в них невиновны. Они лишь соучастники богов и «обстоятельств» и вместе с тем оправданные заранее жертвы этой новой судьбы. В роли, которую они исполняют на сцене истории, Наполеон видел нечто жертвенное: ведь они берут на себя бремя преступлений ради блага человечества» (37).

Жермена де Сталь прямо связала «теорию» Наполеона с его политической практикой. «Вскоре после смерти герцога Энгиенского, когда Бонапарт был еще, может быть, смущен в глубине своей души негодованием, которое было вызвано этим убийством, он сказал в разговоре о литературе художнику, который отлично в ней разбирался: «Видите ли, государственная необходимость у новых народов заняла место судьбы древних. Корнель — единственный из французских драматургов, который понял эту истину. Если бы он жил в мое время, я сделал бы его первым министром» (59).

В период империи классицизм оставался господствующим стилем драмы. Он был узаконен волей Наполеона, наметившим, как мы видели, официальную программу театра.

Глашатаем и защитником принципов классицизма в театре был критик Ж.-Л. Жофруа (1743—1814). Он начал свою деятельность еще при монархии, убежденным сторонником которой оставался всю жизнь, продолжал ее в годы республики и империи и, став в 1800 г. театральным критиком «Журналь де деба», создал постоянный театральный «фельетон» — рецензии и обзоры, в которых он систематически освещал спектакли парижских театров. В идеологическом отношении Жофруа выступал как противник просветительства и революционной идеологии, в художественном отношении он был таким же консерватором, как в политике. Искусство остановилось для него на Корнеле, Расине и Мольере. Он, правда, имел основания жаловаться на упадок французской трагедии, но всякие попытки обновления драматического искусства встречались им в штыки. Задачу критики он видел в том, чтобы служить правительству, «хорошему вкусу, здоровой морали и вечным основам социального порядка»⁵. Он не стеснялся требовать, чтобы полиция наказывала авторов пьес, предосудительных в политическом, религиозном и моральном смысле. При всей его реакционности, Жофруа посвоему признавал связь драмы и общества, искал на сцене отражения нравов и понятий современности.

Враждебный новым веяниям, он тем не менее терпимо относился к появлению перевода «Гамбургской драматургии», главным образом потому, что Лессинг еще признавал авторитет Аристотеля, а также за сокрушительную критику Вольтера. Но при этом он с вольтеровской яростью нападал на Шекспира, объявляя «Гамлета» чепухой, а «Макбета» — памятником английского варварства. Вместе с тем он считал ненужным играть Шекспира в переделках Дюси, подгонявшего пьесы под нормы классицизма. Жофруа считал, что если ставить Шекспира, то пусть уж этот готентот предстанет перед публикой в своем голом виде, а не в европейском наряде⁶.

Жофруа был противником возникшей в те времена мелодрамы. Она появилась после того, как революция отменила привилегию королевских театров и стали утверждаться театры предместьев, обращавшиеся к зрителям из простонародья. Самым популярным автором мелодрам был Гильберт Пиксерекур, сочинивший 120 пьес в этом жанре. Естественно, что критики, придерживавшиеся традиционных понятий о драме, видели в пьесах такого рода проявления невежества и дурного вкуса. Жофруа считал мелодраму извращенной низкой формой трагедии XVIII в., «трагедией для народа», что в его устах звучало уничижительно. Некто Гримо де Рейньер писал в 1797 г.: «До-

⁵ *Des Granges C. M. Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et L'Empire. Paris, 1897, p. 176.*

⁶ *Wellek R. A History of Modern Criticism: The Age of Romanticism, vol. 2. London, 1955, p. 219.*

статочно побывать на наших спектаклях, и это убедит, что никогда еще не было зрителей, столь никудышных во всех отношениях. Этим зрителям равно чужды элементарные понятия, необходимые для правильных суждений вкуса о драме, и знание простейших правил грамматики и стихосложения; они лишены умения отличить прозу от стихов, комедию от фарса, напыщенность от величия, патетику от слезливости. Возвышенность Корнеля им надоела, от стихов Расина они зевают, Мольер для них холодный писатель, веселость Реньяра их возмущает, рассуждения Детуша наскучили, наивность Данкура скандализирует. И от таких зрителей зависят теперь во Франции судьбы драматического искусства»¹. Больше всего устала публика от навязываемых ей поучений, идей государственности и гражданственности, в которых масса была разочарована после террора якобинцев, аморализма периода Директории и военной диктатуры Наполеона. Мелодрама касалась не интересов государства, не отвлеченных принципов; в ее основе лежал интерес к частному человеку, притом такому, который неизменно оказывался жертвой неблагоприятных обстоятельств. Темой мелодрамы были несчастья простых людей. «Я пишу для тех, кто не умеет читать», — заявил Пиксерекур (70). Впрочем, и читающая публика проявляла все больший интерес к мелодраме.

Жофруа, внимательно следивший за вкусами современников, с презрительной иронией отмечал: «Те, кто платят, вправе требовать развлечения по своему вкусу и мало заботятся о правилах искусства: читатели не хотят никаких книг, кроме романов; зрители никаких пьес, кроме драм, которые являются инсценированными романами» (70). Тем не менее Жофруа вынужден был признать, что популярность мелодрам имела основания. В театрах на бульварах, «на этом новом Парнасе», как иронически назвал их Жофруа, «каждый месяц можно увидеть появление нового шедевра, в то время как наши более высокопоставленные театры, подверженные постыдному бесплодию, злоупотребляют своими благородными привилегиями и живут своей старой славой. Для того чтобы мелодрамы получили право именоваться литературой, им недостает помпезности представлений и возвышенности стиля; зато в них можно найти больше изобретательности, кое-что интересное, нередко даже больше правильности и правдоподобия, чем в так называемых «правильных» пьесах» (71).

Своего апологета мелодрама нашла в лице Шарля Нодье, который утверждал прежде всего высокие нравственные достоинства этого жанра. В предисловии к избранным сочинениям Пиксерекура Нодье писал в 1840 г., что мелодрамы полны «глубокого чувства благоприличия и моральности, проявляю-

¹ Цит. по: *Howarth W. D. Sublime and Grotesque: A Study of French Romanticism*. London, 1975, p. 63.

щихся во всех произведениях этого писателя» (там же). Они в увлекательной форме дают «душам зрителей серьезные и полезные уроки». Нодье доходит до утверждения, что в сущности мелодрамы Пиксерекура «произведения истинно *классические* в общепринятом смысле слова», потому что они осуществляют моральную задачу искусства, «учат только идеям справедливости и гуманности, побуждают соревноваться только в добродетели, пробуждают только нежные и благородные чувства». Нодье утверждает, что зритель уходит с представления мелодрам облагороженным, что, по его мнению, особенно ценно, ибо «в наше трудное время народ может получить религиозное и общественное воспитание только в театре» (там же).

Мелодрама оказывается, таким образом, наследницей нравоучительной буржуазной драмы XVIII в. Нодье верит в силу воздействия драматического искусства, видит в восхваляемом им жанре «развитие основных принципов всякого рода цивилизации, провиденциальный взгляд» (там же).

Нодье правильно определил дух творчества Пиксерекура и сущность мелодрамы. Однако если мы хотели бы получить определение формальных признаков жанра, то для этого пришлось бы обратиться к более поздним работам по истории и теории драмы. У. Д. Хоуарт, собравший ценный материал о мелодраме, нашел в литературе такое определение жанра, которое можно назвать классическим. Следуя за ним, мы позволим себе анахронизм и приведем суждение французского писателя XX в. А. Камю, который следующим образом сравнил трагедию и мелодраму: «Силы, сталкивающиеся в трагедии, одинаково правы, одинаково вооружены разумом. В мелодраме или в драме наоборот — права только одна сила. Иначе говоря, трагедия двусмысленна, драма одностороння. В первой каждая сила одновременно хорошая и дурная. Во второй одна сила — хорошая, другая — плохая (и вот почему в наше время пропагандистский театр является не чем иным, как возрожденной мелодрамой). Антигона права, но и Креон не неправ... В целом формула мелодрамы: «Только один прав и справедлив», тогда как формула трагедии: «Каждый по своему прав, никто не виноват» (там же).

Уже романтики вышли за рамки мелодрамы, стремясь возродить трагедию как противоборство равно достойных и оправданных антагонистов. Пиксерекур был решительно не согласен с ними. В последнем томе своих произведений он специально высказался по этому поводу. «Раньше всегда выбирали хорошее; но в современной драме, — пишет Пиксерекур, — имея в виду драму романтическую, — находишь только чудовищные преступления, которые противны морали и приличиям. Везде и всюду адюльтер, насилие, кровосмешение, отцеубийство, проституция, самые бесстыдные и грязные пороки, один другого отвратительнее... За последние десять лет было создано большое количество

романтических пьес, т. е. дурных, опасных, безнравственных, лишенных интереса и истины» (там же).

Романтическая идеология действительно допускала изображение ужасного и безобразного, но Пиксерекур был, конечно, неправ, упрекая ее в аморальности. Ошибался он еще в одном отношении. Он полностью противопоставлял мелодраму романтической трагедии, исходя из нравственных критериев. На самом деле в художественном отношении они были не столь чужды друг другу. Надо отдать должное Ш. Нодье, который писал: «Трагедия и драма новой школы не что иное, как мелодрамы, поднятые до уровня искусственно возвышенного лиризма» (там же), но при этом он считал, что было бы неплохо, если бы «авторы этих по-своему замечательных произведений были бы также верны примитивным целям мелодрамы, как и ее форме», — т. е. утверждению добра и справедливости. Изучение драматургии романтиков подтвердило правильность наблюдения Ш. Нодье: мелодрама оказала несомненное влияние на романтическую трагедию.

ПЕРВЫЕ РОМАНТИКИ И ДРАМА

ШАТОБРИАН

В центре внимания писателей и критиков первых двух десятилетий XIX в. были преимущественно вопросы содержания драмы. Это понимали уже современники. Драматург Арно писал в своих «Мемуарах шестидесятилетнего»: «Революция изменила в некотором отношении направление драматического искусства, но не исказила его основ. Только позднее, после контрреволюции, варвары завладели областью Корнеля и Расина и поставили на место шедевров этих мастеров чудовищные произведения...» (25)¹. Но для того, чтобы произошел переворот в драматическом искусстве, понадобилось много перемен в эстетических вкусах и в понятиях о природе драмы. Это был довольно длительный и сложный процесс. Сначала произошла трансформация общих эстетических понятий, еще не затрагивавшая вопроса поэтики драмы.

Характерны в этом отношении позиции одного из родоначальников французского романтизма Франсуа Рене Шатобриана (1768—1848). Его идеи и творчество особенно наглядно иллюстрируют положение о том, что романтизм был реакцией на

¹ Цит. по: Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962, с. 25.

французскую буржуазную революцию и просветительство. Его первое публицистическое произведение «Опыт о революциях» (1797) утверждало, с одной стороны, неизбежность политических переворотов, в частности французской революции, и вместе с тем — их бесплодность. Несмотря на все обещания, революция не принесла счастья и удовлетворения французам.

Но Шатобриан не оправдывает и старый режим. Французская монархия повинна в том, что создала условия, сделавшие революцию неотвратимой. Еще больший вред нанесло то, что разрушена была вера, а с нею и моральные основы жизни.

Свой второй труд «Гений христианства» (1802) Шатобриан посвятил вопросам духовной истории человечества и противопоставил просветительскому атеизму апологию христианства. Для эстетики имело непосредственное значение то, что Шатобриан противопоставил античному идеалу гармонии и красоты христианское искусство. «Шатобриан полемизирует здесь с революционно-демократической эстетикой XVIII столетия (и тем самым с эстетикой якобинцев), согласно которой вершину художественного развития человечества нужно искать в древней Греции и в Риме»². В отличие от античного искусства, которое изображает человека, находящегося во власти первобытных инстинктов, «христианское искусство, искусство нового времени, берет в качестве своего объекта человека, подавляющего свои страсти и инстинкты. Именно такими рисует своих героев Расин (образы Андромахи и Ифигении) и Вольтер (образы Нерестана в «Заире» и Гузмана в «Альзире»). (...) Расин ... рисует цивилизованного героя, человека культуры. Чувства, выражаемые в стихах Расина, не только не отражают «естественных чувств», но «противоречат голосу сердца. Они не являются выражением характера»³.

Как показывает Д. Обломиевский, по Шатобриану, античные сюжеты приобретают большее достоинство в обработке христианских поэтов. Андромаха у Еврипида с ужасом думает о будущем сына, которого ожидает позор. У Расина та же героиня считает, что унижение только усиливает и укрепляет внутреннее благородство человека. Ифигения Еврипида боится смерти, у Расина она смиряется перед необходимостью гибели. «Принцип религиозного перевоспитания, «укрощения» человека связан (...) у Шатобриана с отрывом от материальной действительности». «Отсюда вытекают у Шатобриана возражения против принципа реализма, которому следовало античное искусство. Он стоит за «исправленную природу». Он рекомендует поэтам уклоняться от изображения предмета в его подлиннике. Он рекомендует «скрывать» известные черты предмета, делать «отбор» его качествам, «отсекать» в нем известные стороны,

² Обломиевский Д. Французский романтизм. М., 1947, с. 36.

³ Там же, с. 37.

«добавлять» к нему кое-что, доходя, таким образом, до форм, которые оказываются «более совершенными, чем природа»⁴.

Понятно поэтому, что Шекспир оказался неприемлем для Шатобриана. В статье о Шекспире, к сожалению не попавшей в поле зрения Д. Обломиевского, общая эстетическая позиция Шатобриана предопределила его отношение к английскому драматургу. Бурные страсти героев Шекспира Шатобриан не приемлет; не нравится ему и реальный характер трагедий британца.

Шатобриан обставляет свою критику Шекспира весьма основательно. Шатобриан противник руссоизма с его культом природы, а Шекспира, как известно, принимать начали в первую очередь те, кто признавал культ природы и естественности. «Все критики, которые без конца утверждают природу и считают предрассудком в искусстве национальные и социальные различия, подобны политикам, повергающим государство в анархию, желая уничтожить социальные различия»⁵. Поразительно, как сочетались в этом утверждении политические, философские и эстетические понятия Шатобриана: консерватор протестует против анархии и уничтожения сословных различий, враг просветительства и якобинства — против их понимания природы, романтик начинает различать колорит места и времени.

Шекспира, считает Шатобриан, надо рассмотреть с трех точек зрения: 1) в его отношении к своему веку, 2) в отношении его природных дарований или гения, 3) в отношении к драматическому искусству.

Шекспир заслуживает всяческой похвалы за ту полноту, с какой он выразил свой век. В этом он превосходит не только таких французских драматургов, современных ему, как Гарнье и Арди, но даже Лопе де Вега. Шатобриан счел нужным подчеркнуть отсутствие образования у Шекспира для того, чтобы стало ясным, что он не принадлежит к числу цивилизованных авторов, подобных Расину.

Шатобриан признает Шекспира гением, глубоко заглянувшим в человеческие души, но как драматург он Шатобриана удовлетворить не может. Отдельные сцены у Шекспира хороши, но этого недостаточно, «ибо, рассматривая отдельные сцены в отношении к искусству, надо установить, являются ли они необходимыми, хорошо ли они связаны с сюжетом, мотивированы ли, составляют ли они часть целого, соблюдают ли они единства»⁶. Надо ли говорить, что всего этого Шатобриан, конечно, у Шекспира не находит и поэтому отказывает ему в признании как драматургу, создавшему образцы искусства. При полном отсутствии у Шекспира композиционного мастерства, у него нет

⁴ Там же, с. 39.

⁵ *Le Vicomte de Chateaubriand. Oeuvres complètes: Mélanges littéraires. Shakespeare, ou Shakespeare*, t. XXI. Paris, 1826, p. 49.

⁶ *Le Vicomte de Chateaubriand. Oeuvres...*, p. 53.

и хорошего стиля. Речи его персонажей аффектированы, им недостает простоты, ясности. Так могут говорить лишь малообразованные люди.

Надо отдать должное Шатобриану: с течением времени он изменил свой взгляд. Это произошло после победы романтизма в драме и признания Шекспира образцом романтического искусства. В «Опыте об английской литературе» (1836) Шатобриан открыто признал свою ошибку. Соответствующую главку своего «Опыта» он так и озаглавил: «Как я неправильно судил Шекспира раньше». Он писал: «Раньше я мерил Шекспира, глядя на него через классицистские очки; это отличный инструмент для постижения красот хорошего или дурного стиля, для определения совершенства или несовершенства деталей; но микроскоп не применим для взгляда на целое, линза направлена только на одну точку и не охватывает всю поверхность»⁷. Но напрасно было бы ждать от Шатобриана полного изменения взглядов на Шекспира. Он теперь признает за ним некоторые достоинства, но по-прежнему указывает на его недостатки. «Беда в том, что наш нынешний энтузиазм по поводу Шекспира вызван больше его недостатками, чем достоинствами; мы аплодируем теперь тому, что раньше освистывали»⁸. Однако «недостатки Шекспира — не следствие его гения, а результат особенностей театра и нравов его времени.

Характеризуя универсальность Шекспира, Шатобриан замечает, что его пример оказал дурное влияние на современную драматургию. «Если для достижения высот трагического искусства достаточно смешать без всякой связи и последовательности различные сцены, соединить бурлеск и патетику, возвысить водоноса над монархом, а торговку овощами над королевой, — кто тогда будет иметь основания лстыть себе, что он достойный соперник величайших мастеров?»⁹ Коротко говоря, сделав уступку утвердившемуся мнению, Шатобриан тут же возвращается к своей старой точке зрения.

Случай с Шатобрианом показывает, насколько трудно протекала ломка вкусов. Это тем более парадоксально, что собственное творчество писателя, его проза и повести сыграли несомненную роль в утверждении романтизма.

БЕНЖАМЕН КОНСТАН

Несомненный шаг вперед в развитии новых идей о драме сделал Бенжамен Констан (1767—1830) своим вольным переводом трилогии Шиллера «Валленштейн», сведя действие в одну пьесу

⁷ *De Chateaubriand. Essai sur la littérature anglaise...*, t. 1. Bruxelles; Leipzig, 1836, p. 144.

⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

и переименовав героя в «Вальштейна» (1809). Обращение к этому сюжету имело политическое значение.

Бенжамен Констан был одним из первых идеологов буржуазного либерализма XIX в. Современник наполеоновской военной диктатуры, он был ее противником, но прямые выступления против императора были невозможны. Политическая оппозиция принимала форму литературной ереси. Впрочем и социальные мотивы более широкого плана также лежали в основе замысла этого произведения¹⁰. Вопреки мнению историков и, главное, трагическому опыту немецкого народа, Б. Констан считал Тридцатилетнюю войну в Германии положительным фактом, так как он видел в ней событие, давшее простор личности, ее стремлению проявить свою независимость. Эта неожиданная и парадоксальная трактовка была обусловлена не столько серьезным изучением истории — об этой войне Констан судил по труду Ф. Шиллера «История Тридцатилетней войны», — сколько современными писателю интересами, что явствует из его «Некоторых размышлений о немецком театре», предпосланных трагедии в качестве предисловия. Мы читаем здесь: «По мере того, как власть централизуется, сильные личности исчезают. Камни, обтесанные для того, чтобы занять предназначенное им место в пирамиде, имеют одинаковый вид» (147). Ясно, что Констан думает не о XVII в., а о наполеоновской диктатуре, но прямо Констан не мог писать о ней. Зато на историческом материале он представил судьбу человека, пытавшегося занять место, принадлежавшее традиционно властителям, и павшего жертвой неумеренного честолюбия. В известном смысле произведение оказалось пророческим, что, однако, еще невозможно было предположить в 1809 г., когда Наполеон царил над всей Европой.

Как ни интересна политическая аллюзионная сторона трагедии, мы ограничимся рассмотрением тех теоретических и художественных проблем, которые Констан затронул в своем предисловии. Как и в политической идеологии, Констан осторожен и стремится к компромиссу в вопросах эстетики и поэтики драмы. Он не требует коренной ломки существующей системы драматического искусства Франции. Он признавался в одном письме, что именно такова его позиция: «Я предпослал произведению кое-какие размышления о немецком театре, очень смягченные и как можно менее еретические. Я попытался заявить, что предпочитаю наш театр всем другим, и высказал это еще более категорично, чем сам думаю. Но я совсем не хочу предлагать какие-нибудь нововведения за собственный страх и риск, и из всех возможных репутаций мне менее всего льстит репутация

¹⁰ Глубокое исследование взглядов Констан, характеристику его «Вальштейна», а также взглядов на драму содержит книга Б. Г. Рейзова «Между классицизмом и романтизмом». Цитаты из Констан даются в переводе Б. Г. Рейзова с указанием страниц его книги.

новаторства. К тому же я не верю, что заранее придуманные нововведения могут иметь успех. Если литература стара, то как ни старайся, никакие нововведения не могут быть осуществлены, так же как не привьется зеленая ветвь к засохшему дереву» (145).

Констан не перевел драму Шиллера, а переработал ее, изложив фабулу в соответствии с общепринятыми правилами французской неоклассической трагедии.

Тем не менее произведение Констана было в некоторой степени новаторским. Французская трагедия вращалась в кругу сюжетов античной драмы и истории Греции и преимущественно Рима. Обращение к более новому времени расширяло границы жанра. В письме к Оше Жермена де Сталь выразила это с ясным пониманием вопроса: «Это историческая трагедия, жанр, новый для Франции, это поэзия, извлеченная из новой истории, жанр еще более новый» (144—145). Писательница, стоявшая близко к Констану, выразила не только свое мнение, но и его понимание значения «Вальштейна» для французского театра. Как писал сам Констан, он «счел нужным соблюдать правила французского театра даже в произведении, задача которого — познакомить французов с немецким театром» (152).

Сравнение двух драматических систем составляет главное в предисловии Констана к «Вальштейну». Если французские авторы кладут в основу пьесы одно событие или одну страсть, то немецкие драматурги ставят себе целью изобразить всю жизнь и характер героя целиком. Немецкая драма поэтому не может ограничить себя тремя единствами: она расширяет рамки действия, вводит множество событий и второстепенных характеров. Большая свобода сказывается и в языке персонажей, менее деликатном, менее возвышенном, чем во французских трагедиях.

Констан не отрицает за французской трагедией таких достоинств, как концентрированность действия, выразительность языка, изящество стиля, но они не должны мешать правильной оценке других форм драмы. Констан, следуя за Сталь, утверждает новую тогда для французов идею, что у каждого народа может быть свое понимание поэзии и что не существует единой для всех формы красоты в искусстве и в драме.

Различия между двумя системами театра — французской и немецкой — в особенности сказываются в понимании характера героя. Немецкие драматурги, замечает Констан, «изображают своих персонажей со всеми их слабостями, непоследовательностью, с теми постоянными колебаниями, которые свойственны человеческой природе и создают живых людей» (154). Как известно, Валленштейн был суеверен и верил астрологическим предсказаниям. После века разума подобная черта могла показаться зрителям нелепой. Констан защищает право драматурга изображать историческое лицо таким, каким оно было на самом

деле. Но при этом он отходит от Шиллера, более верного истории, и не хочет представить Вальштейна (Валленштейна) честолюбивым.

Зато изображение любви в трагедии Констана осуществлено в немецком духе. В противоположность французским трагедиям, в которых любовь подчинена правилам светского этикета, Констан, изображая Теклу, стремился, по его словам, «воспроизвести ее кротость, чувствительность, ее любовь, ее меланхолию» (156). Все же, как он признается, Констан побоялся включить в характеристику героини все, что «слишком противоречит нашим привычкам и полно того, что ...называют немецким мистицизмом» (156).

Резюмируя взгляды Констана, Б. Г. Реизов с полным основанием пишет: «Во многих вопросах, связанных с поэтикой драмы, Констан как будто отдает предпочтение французской системе, даже тогда, когда он явно предпочитает немецкое понимание поэзии. Французская система разумнее, практичнее и даже художественнее, в ней больше искусства, и она более доходчива и понятна широкому зрителю...

Первая задача Констана, основной импульс, заставивший его заниматься вопросами драматургии, не в том, чтобы реформировать французскую трагедию, а в том, чтобы обогатить общественно-политическое и нравственное сознание французов новыми чувствами и знаниями, расширять их эмоциональный и идейный диапазон. Эту роль должен сыграть иностранный, в частности немецкий, театр. Он должен вывести французскую мысль за пределы классического искусства. Классицизм слишком приспособился к тем сервильным, утилитарным и стадным инстинктам, которые мешают общественному творчеству и нравственной свободе французов, и поэтому при всех его достоинствах он должен быть не столько „исправлен“, сколько „дополнен“» (157).

Пьеса и предисловие Констана ясно показывают, насколько французская культура в начале XIX в. еще не была готова к восприятию новых художественных форм, особенно в таком устоявшемся роде литературы, как драма. Некоторый шаг вперед Констан сделал, но атаки на нормы классицистской трагедии он не повел. Они для него — бесспорный эстетический идеал. Речь идет пока только о расширении вкусов и понятий, о признании за другими народами права иметь свое искусство, отличающееся от французского. Позиция Констана была сходной с той, какую занимала Жермена де Сталь, с которой он был в этот период близок не только в личном, но и в идейном отношении. Но прежде чем обратиться к ее суждениям о драме, необходимо остановиться еще на двух важных литературных фактах в истории становления французского романтизма.

Это — одновременное появление книг: «Литература юга Европы» Ж. Ш. Сисмонда де Сисмонди (1813) и перевод «Чтений о драматическом искусстве и литературе» (1813) А. В. Шлегеля. О второй книге говорится в разделе, посвященном немецкому романтизму. Здесь мы ограничимся констатацией того, что она имела большое значение для проникновения идей романтизма во Францию, хотя первоначально, естественно, встретила весьма критический прием¹¹.

Профессор литературы в Женеве, Сисмонд де Сисмонди (1773—1842) не только знакомил слушателей и читателей с литературой других стран, но выдвигал при этом новые критерии оценки. Он воспринял от Сталь деление литератур по географическому положению и все время противопоставляет поэзию Севера и Юга. Из южных литератур он говорит более всего об испанской и итальянской и находит в них художественные достоинства, каких нет во французской. Суть дела в различном умонастроении, с каким подходят к литературе во Франции и в других странах. Главный удар Сисмонди направил против рационализма как основы эстетической оценки искусства. «Французы, — писал он, — единственный народ, который, обращаясь к литературе, от каждой вещи требует ее «почему»; они одни среди всех народов более уверенно, чем другие, идут к цели; мало того, они всегда хотят иметь ее, тогда как другие считают, что самое существо искусства состоит в отсутствии ее, в том, чтобы отдаться бессознательному внутреннему порыву и видеть в поэзии плод вдохновения»¹². То же самое относится к драме: «Вместо того чтобы отдаться поэтической эмоции, французы идут в театр с книгой правил».

Сисмонди резко противопоставляет два вида литературы, применяя при этом слово «жанр» там, где позже стали говорить «стиль». «Романтический жанр апеллирует непосредственно к нашему сердцу, — пишет он; — в классическом жанре его невозможно достигнуть иначе, как через фолианты, и каждая эмоция, которую нам рисуют, должна быть оправдана ссылкой на античного автора» (II, 160).

В развитии испанского, английского и немецкого театра большую роль сыграли гении, творившие для них. Их пьесы исполнялись перед зрителями из народа, богато одаренными воображением и эмоциональностью. Эта публика находила действие пьес правдоподобным, оно захватывало ее, возбуждало поэтический восторг. Сисмонди задает иронический вопрос: не

¹¹ Критику Шлегеля во Франции см. в кн.: *Eggit E., Martino P. Le debat romantique en France, 1813—1830. Paris, 1933, t. 1, p. 105 ff.*

¹² *Sismonde de Sismondi J. C. De la littérature du Midi de l'Europe. Strasbourg; Paris, 1813, t. I, III, p. 301—302.* Далее в скобках указаны том и страница.

слишком ли легко решают французы, что эти пьесы чудовищны, только потому, что они написаны не на французский манер; и верно ли говорить, что они нарушают правила,— только потому, что правила, по которым они написаны, не похожи на наши, французские. Превращение правила трех единств в закон лишает французскую публику возможности наслаждаться художественными красотами драматургии других народов. Сисмонди согласен с тем, что единство есть основополагающее условие прекрасного. Но есть разные виды единства. У писателей, которых Сисмонди называет романтиками, есть свои единства — единство манеры, единство интереса, единая природа нравов. Французская драма часто лишена таких единств. Единство манеры нарушается тем, что в драму вводятся длинные эпические рассказы; единство интереса — тем, что к главной линии действия присоединяется побочная интрига; единству нравов противоречит то, что в античные сюжеты вводятся современные идеи.

Классические единства создают множество трудностей. Из-за них большие события, интересные происшествия, полные драматизма, опускаются, и взамен всего этого в пьесу вводятся рассказы, которые никак не могут компенсировать утрату драматизма самих событий. Действие сводится к моменту перед развязкой, и это крайне ограничивает драматические возможности, в чем можно убедиться на примере признанных шедевров, в частности «Эдипа» Вольтера. Единства препятствуют созданию подлинной исторической драмы, требующей изображения событий в их развитии. «История восстает против нашего правила двадцати четырех часов!» — восклицает Сисмонди. Соблюдение классических единств приводит к забвению главной цели трагедии — «зажигать нации напоминаниями о кровавых событиях, славе отечества, запечатлевающими в их сердцах важные уроки прошлых веков» (III, 470).

Классицисты видят в правилах средство придания пьесе правдоподобия. Но — и тут Сисмонди выдвигает принципиально важный тезис — театр основан на условности. Классический театр также прибегает к условности. Большая или меньшая степень условности всегда присутствует в театре. Театр — это всегда своего рода магия, чарующая зрителей.

Если в романтической драме перемена места действия разрушает театральную иллюзию, то в классической драме единства времени и места нарушают всякую возможность правдоподобия. Поэтому отпадает аргумент, будто одна из систем создает большее правдоподобие в изображении действия, чем другая.

Романтическая система таит свои опасности. Она предоставляет слишком большую свободу в изменении места и времени, что может привести к чрезмерному усложнению драматического действия и уничтожить всякое единство. Свобода в романтиче-

ской драме часто понимается как произвол. «Не приходится сомневаться, что большая свобода приведет к более впечатляющим эффектам,— пишет Сисмонди.— Все важные сцены можно показать в действии вместо того, чтобы хладнокровно рассказывать о них; можно обрисовать нравы с большей правдивостью (...) можно показать на сцене весьма широкие действия, и наиболее важные изменения не будут сведены в жалкую интригу, которая рождается и вспыхивает в течение нескольких часов...» (III, 474).

Но главное не вопросы композиции действия, хотя они и существенны, а общий дух поэзии. Рассудочность противоречит самому важному в поэзии — фантазии, воображению. «Мечта ближе к сущности поэзии, которая ни в коем случае не должна быть средством, но всегда должна являться собственной своей целью» (II, 69, здесь и далее перевод Б. Рейзова).

Столь же большое значение придает Сисмонди национальной своеобразию поэзии. «Сисмонди рассматривает каждую национальную литературу как законченную самостоятельную эстетическую систему»⁴³.

Различие художественных систем разных национальных литератур обязывает «не столько отдавать исключительное предпочтение одной из них, сколько приучать себя понимать их все и одинаково наслаждаться их красотами» (IV, 259). Но это не означает отказа от критической оценки писателей и их произведений. При рассмотрении отдельных произведений Сисмонди применяет определенные критерии. Так, он отмечает, что итальянский драматург Метастазιο в своих мелодрамах нарушал наиболее элементарные понятия о правде человеческих чувств, изображал нравы, которых не только в Италии, но нигде в мире не существовало. В этом отношении он уступал французским драматургам, которые при всей условности действия их драм все же наделяли героев реальными чувствами.

Высоко оценивая драматургию Альфиери за ее идейное содержание, гражданственность и республиканизм, определяя писателя как творца политической трагедии, Сисмонди вместе с тем считал недостатком его пьес подчинение действия жестким правилам классицизма.

Из критики итальянских писателей выясняется положительная программа Сисмонди. Это, во-первых, живость характеров, представляющих собой реальных людей, а не абстракции моральных качеств. «Только немцы и англичане умеют наполнить сцену персонажами, обладающими индивидуальной жизнью и судьбой, не заслоняя собой главных героев,— пишет Сисмонди.— Совершенство искусства в том, чтобы включить эти персонажи в действие и связать их единством» (II, 448).

⁴³ Рейзов Б. Г. Указ. соч., с. 199.

Не только люди, действующие в драме, но и место их действий должно быть реальным. Этого качества нет в драмах Альфиери, как и французов. Иначе пишут свои пьесы немецкие драматурги: «Они стремятся сделать картину как можно более полной и точной; они скорее пожертвуют быстротой действия, чем оставят ваше воображение в неясности относительно какого-нибудь обстоятельства; они рассчитывают на ваши знания, а так как их бывает недостаточно, то немецкие драматурги много времени уделяют тому, чтобы сообщить вам необходимые сведения» (II, 446—447).

Античные герои остаются чуждыми народам других стран. Драматург должен обладать врожденным патриотическим чувством. Поэтому Сисмонди с похвалой отзываясь об итальянском драматурге Пиндемонте, который обрабатывал сюжеты из отечественной истории: «Он искусно воспользовался глубоким волнением, которое возбуждают в нас знакомые имена, предметы, известные нам с детства, если к нашим личным воспоминаниям присоединяются великие исторические воспоминания и если мы переносим в область поэзии то, что уже заставляло биться наши сердца в мире действительности» (II, 432). Это в глазах Сисмонди, гораздо естественнее, чем наделять древних греков мыслями и чувствами, характерными для Франции эпохи Людовика XIV.

Испанская драма является, по мнению Сисмонди, наиболее типичным воплощением романтизма. Однако, как определил Б. Рейзов, в оценке ее Сисмонди раздваивается. Он понимает, что особенности испанской драмы предопределены характером национальной жизни, господствующими верованиями и понятиями, но ему совершенно чужд монархический и религиозный дух, пронизывающий испанскую драму, особенно творчество Кальдерона. В то время как реакционные романтики превозносили именно эти черты его драматургии, Сисмонди видел в них корень художественных дефектов автора «Стойкого принца». Он был «человеком плачевной эпохи Филиппа IV. Когда нация развращается, когда она утрачивает то, что составляло ее достоинство, она не имеет перед глазами образцов подлинной добродетели, подлинного величия, и писатель, думая, что описывает эти образцы, впадает в преувеличение. Таков, по моему мнению, недостаток Кальдерона; он чрезмерен во всех элементах своего искусства. Истина ему неизвестна, и идеал, который он себе создал, всегда поражает своей ложностью» (IV, 120). Утрата свободы приводит к тому, что в обществе процветают пороки; поэтому драматург, желающий изобразить героев, обладающих высокой нравственностью, фантазирует, ибо не видит перед собой реальных образцов в жизни. Здесь Сисмонди применяет критерий, введенный в изучение искусства и литературы Жерменой де Сталь.

Сисмонди отнюдь не противник фантазии в искусстве, но одно дело фантазия свободного и здорового народа, другое — фантазия, коренящаяся в предрассудках и заблуждениях.

С одной стороны, Сисмонди хвалит красноречие героев Сервантеса в его драмах, с другой — упрекает испанских драматургов за чрезмерное введение в драму длинных поэтических речей, нарушающих ход драматического действия. Сисмонди нашел в «Нумансии» Сервантеса «единство действия, единство интереса, единство страсти (<...> Весь народ воодушевлен одной мыслью и испытывает одно и то же страдание» (III, 404). «Таково новое понимание единства, возникающее из методологии исторического исследования и перенесенное в литературу из истории, — пишет Б. Реизов. — В эстетике Сисмонди оно играет решающую роль; в сущности оно определяет специфику искусства и является критерием художественности» (206). Но исследователь справедливо отмечает некоторую непоследовательность Сисмонди в вопросе о единстве, — ему тем не менее жаль, что Сервантес отказался от классического единства действия (III, 405).

Сисмонди выдвигает историческую трагедию, как жанр, способный наиболее полно воплотить новый эстетический идеал. Поэтика новой драмы, как ее понимает Сисмонди, является эклектичной или синтезирующей, так как она должна включить лучшее из того, что создано каждым народом в драматическом искусстве. Это означает, что Сисмонди отнюдь не отбрасывает целиком высших достижений французской драмы; Расин и Вольтер остаются для него образцовыми художниками. Вместе с тем он видит в Шиллере драматурга, наиболее ярко выразившего в своем творчестве принципы новой исторической драмы.

Б. Г. Реизов следующим образом резюмировал значение Сисмонди как теоретика драмы: «Он критиковал недостатки обеих систем, чтобы возвыситься до законов третьей искомой системы будущего, которая должна объединить достоинства и классицизма и романтизма, освободившись от недостатков того и другого.

Так же, как Сталь и Констан, Сисмонди хочет лишь заложить основы новой трагедии — более полезной, справедливой и нравственной, более правдивой и более художественной. Для того чтобы удовлетворить всем этим требованиям, она должна быть исторична. Она должна изображать события национального прошлого, но не ради простого восхваления старых форм жизни и не ради их осуждения. Историческая трагедия должна показать зависимость счастья и нравственности от политического строя и неизбежность развития человечества к общественной справедливости и свободе» (211).

ЖЕРМЕНА ДЕ СТАЛЬ

ИСКУССТВО И ПРАВЫ

Среди писателей и критиков начала XIX в. Жермене де Сталь (1766—1817) принадлежит одно из самых почетных мест. Она сыграла выдающуюся роль в подготовке почвы для романтизма. История помнит и мужество писательницы, посмевавшей вступить в открытую борьбу против деспотизма Наполеона. Она была провозвестницей идей буржуазного либерализма в ту пору, когда Европу раздирали две деспотические политические системы — старая, феодально-монархическая, и новая, буржуазная диктатура Наполеона.

Политические взгляды Сталь играли огромную роль в формировании ее эстетических взглядов. В юные годы она была страстной поклонницей Руссо, у которого она, однако, заимствовала не столько его идею равенства и народоправства, сколько учение о роли эмоций в человеческой жизни, и это определило смысл ее эссе «О влиянии страстей на счастье отдельных людей и наций» (1796). Столь же большое, если не большее влияние оказал на нее Монтескье. Именно его идеи определили характер большого теоретического сочинения Сталь, смысл которого выражен уже в самом названии: «О литературе в ее отношении к общественным установлениям» (1800). Просветительскую идею о влиянии нравов и среды на формирование общественных и государственных установлений Сталь распространила на литературу.

В основе ее книги лежит тезис: развитие искусства и литературы определяется состоянием общества и характером государства. Их расцвет возможен лишь там, где существует свобода; деспотизм приводит к подавлению творческих сил нации. Это положение было явно направлено против военной диктатуры Наполеона, подавившей последние остатки демократических свобод, декларированных французской революцией, но не осуществленных ею.

Для общего понимания литературы труд Сталь имел большое принципиальное значение. В нем впервые последовательно проводилась мысль о взаимосвязи литературы, общественной жизни, нравов, религии и философии. Это заложило основы социологического изучения литературы. Сталь применила принцип историзма в рассмотрении литературы. Она утвердила идею развития литературы в связи с социальными установлениями, в первую очередь в зависимости от наличия свободы для выражения мыслей и чувств. Следуя мысли, что климат влияет на дух и нравы наций, Сталь ввела четкое географическое разделение литератур Юга и Севера. Такой сложный ме-

тод рассмотрения литературы в историческом развитии в зависимости от государственного строя и географической среды был впервые применен именно Сталь. Она опиралась при этом как на своих французских предшественников, так и на идеи английских и немецких мыслителей, введших отдельные элементы подобного рассмотрения литературы в науку¹.

Принцип, созданный Сталь, был несомненно прогрессивным, хотя надо признать, что как ее исторические сведения, так и рассуждения о национальных особенностях были далеко не всегда достаточно основательными, и многие ее отдельные умозаключения легко опровергнуть². Нас интересуют, однако, не слабые места теоретических построений Сталь, а ее конкретный подход к вопросам драматургии, к чему мы и обратимся, минуя многие общие положения ее литературной теории.

Продолжив спор о преимуществах древних и новых авторов, Сталь в основном приняла сторону новой литературы. В противовес неоклассикам, безусловно утверждавшим превосходство античной драмы, Сталь находит в ней различные недостатки. Греческая трагедия была связана с примитивными и дикими религиозными воззрениями народа. Боги вмешивались в судьбу людей и карали их за ошибки и преступления самым жестоким образом. Зрелище трагедии вызывало у зрителей чувство ужасного страха. Сталь тут же замечает, что запугивание — средство, к которому прибегали греческие правители для того, чтобы держать народ в узде.

Языческая религия, считает Сталь, смягчала страх смерти, так как рисовала загробную жизнь в привлекательном свете. У современного человека мысль о смерти вызывает мучительные чувства, и поэтому теперь чувство трагизма стало более сильным. Что греки гораздо менее страдали от своих несчастий, доказывается, по мнению Сталь, и тем, что среди них случаи самоубийства были реже, чем у римлян. Так как греки верили в чудеса, они никогда не теряли надежды. «Глубокую скорбь, в которую впадают несчастные, отчаяние, столь мрачно изображенное Шекспиром, греки не умели рисовать, они не испытывали его» (I,66)³.

Правда, греческое искусство обладает очарованием юности. Несчастье выглядит у греков величественным и дает художникам возможность создавать благородные образы, но тонкость чувств (*attendrissements*), присущая современной трагедии, делает ее гораздо более глубокой. В наше время изображение

¹ Об источниках литературной теории Сталь см. в кн.: *Wellek R. A History of Modern Criticism: The Romantic Age*. London, 1955, p. 220.

² *Ibid.*, p. 220—221.

³ Цит. по: *Madame de Staël. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Edition critique par Paul van Tieghem. Geneve; Paris, 1959, t. 1, p. 66. Далее ссылки даны в тексте.

скорби отличается безнадежностью. Такое состояние создает не только природа, но и общество.

Греки не нуждались для своих трагедий в игре обстоятельств, контрастных характерах, не прибегали к противопоставлению света и тьмы; «их драматическое искусство похоже на их живопись, в которой самые яркие краски, а также все предметы расположены в одном плане, без малейшего соблюдения перспективы» (I, 67).

Так как судьба героев греческих трагедий была обусловлена волей богов, то в них не соблюдалось никакого правдоподобия, состоящего в постепенном нарастании событий; греки создавали потрясающие эффекты, никак не подготавливая их. Религия приучила их к страху, вера — к чудесам, и поэтому драматургам не было нужды прибегать ко всяким тонкостям в подготовке и развитии событий. «Они не рисовали характеры с той философской правдивостью, какая требуется в новое время. Контраст между пороками и добродетелями, внутренняя борьба, смятение и противоположность чувств, которые необходимо изобразить, чтобы взволновать человеческие сердца, — все это почти отсутствовало. Грекам достаточно было оракула, чтобы все стало объяснимо» (I, 68). Наконец, даже любовь в греческих трагедиях тоже просто «следствие фатума» (I, 69). Согласно понятиям того времени, женщина была существом не способным ни тонко чувствовать, ни рассуждать. «Поэтому, — заключает Сталь, — греческие трагедии, по-моему, гораздо ниже наших новых трагедий, ибо драматический талант требует не только поэтичности, но также глубокого понимания страстей; и в этом отношении трагедия должна была следовать за прогрессом человеческого духа» (I, 70).

Переходя к античной комедии, Сталь прежде всего высказывает парадоксальное мнение, что «трагедия (за исключением нескольких шедевров) требует меньшего знания человеческого сердца, чем комедия» (I, 76). Она поясняет свою мысль следующим образом: «Для того чтобы правдиво изобразить страдание, не нужно большого воображения. Трагические характеры должны иметь между собой нечто общее, что исключает тонкость наблюдения; образцы, даваемые историей, заранее указывают путь, по которому надлежит следовать. Но чтобы достичь утонченности вкуса, высокого философского понимания, которое демонстрирует в своих комедиях Мольер, понадобился века развития человеческой мысли, ибо даже если бы в Афинах появился гений, равный Мольеру, он не мог бы создать таких хороших комедий» (I, 76—77).

Последнее утверждение свидетельствует о развитом чувстве историзма: Мольер и Аристофан, конечно, порождены каждый культурой своего времени. Но, как и в отношении трагедии, Сталь не обладает достаточным эстетическим чувством для восприятия художественности античной комедии. Ее характери-

стика Аристофана является просто уничтожающей: «Читая комедии Аристофана, можно только удивляться, как могли таким пьесам аплодировать в век Перикла, как могло случиться, что греки, проявившие столько вкуса в изящных искусствах, оказались способны на такую отталкивающую грубость в своем юморе» (I, 77).

Трагедия, поясняет Сталь, в меньшей степени нуждалась в том, чтобы доставить удовольствие публике, поскольку она была частью религиозного обряда. Для того чтобы возбудить сострадание, не приходится обращаться к вкусу и знаниям зрителей. Сострадание легко находит путь к человеческим сердцам. «Трагедия обращается к человеку; но для того, чтобы добиться успеха у народа в комедии, надо знать данное время, данную нацию, присущие ей нравы: слезы имеют источником природу, источник смеха — нравы» (I, 78).

Греческая комедия отразила тот факт, что у народа не было развитого морального чувства; религия была полна предрассудков и заблуждений, чужда четких нравственных понятий, и поэтому греки были лишены чувства меры и скромности в своих развлечениях. К тому же низкое положение женщины в афинском обществе тоже препятствовало развитию утонченных нравов и понятий.

По мнению Сталь, Аристофан не мог создать ничего глубокого и значительного, так как развлекал своих зрителей трагикой злободневных сюжетов. Смысл таких произведений теряется с течением времени очень быстро.

Сталь касается также правдоподобия в античной драме: «В трагедии зритель поддается иллюзии; он настолько заинтересован судьбой героя, что может понять чужие нравы и перенестись в новые для него страны. Эмоция помогает все принять и понять; но в комедии воображение зрителя пассивно, оно не помогает автору; воздействие веселости так легко и мгновенно, что самое легкое усилие, самое пустяковое происшествие легко отвлекает от него» (I, 79). Это общее замечание о природе трагического и комического эффекта также служит Сталь для указания на отсутствие ценности комедий Аристофана. Подлинная комедия, считает Сталь, это «комедия характеров, которая будет интересна для всех людей во все времена» (I, 79).

ЛИТЕРАТУРА ЮГА И СЕВЕРА. ПОНЯТИЕ ВКУСА

Перед тем как перейти к характеристике литературы и драмы нового времени, Сталь рассматривает два важных в ее концепции вопроса. Она посвящает много внимания рассуждению о противоположности литератур Юга и Севера. Первую представляет литература греков, римлян, Италии, Испании и Франции в эпоху Людовика XIV. Вторую — поэзия и драма Англии, Гер-

мании, Дании и Швеции, а также шотландские барды, творцы исландских саг и скандинавского эпоса.

Английские поэты замечательны своей философичностью, а это качество делает естественным то, что в литературе господствует меланхолия. Причина различий в общем духе литературы коренится в климате. Как ни парадоксально это звучит, Юг для Сталь не воплощение жара страстей, а, наоборот, умеренности и равновесия духа. Жизненные впечатления поэтов Юга сочетаются с изображением прохлады лесов, прозрачных ручьев. Даже рисуя любовные радости, поэты неизменно вводят описание благодатной тени, спасающей от жарких лучей солнца.

В отличие от южан, северяне меньше интересуются удовольствиями, чем страданием. Зрелище северной природы рождает в душах мрачность и задумчивость. Если исключить свободлюбивых греков, то южане, как правило, легче покоряются деспотизму, в то время как люди Севера обладают большим стремлением к свободе. Главным основанием для такого умозаключения является то, что англичане уже в средние века установили у себя строй конституционной монархии, а затем в XVII в. произвели революцию, свергнувшую монархию. Протестантство открыло больший простор мысли по сравнению с догматизмом католичества, и это способствовало развитию английской философии. Нет необходимости спорить о том, насколько верны умозаключения Сталь. Ограничиваемся изложением ее взглядов.

Далее следует вопрос о вкусе. Во Франции, пишет Сталь, литературу Севера упрекают в отсутствии вкуса, а писатели Севера отвергают понятие вкуса как следствие произвольно установленных правил. «Я считаю, что существует средняя точка между этими двумя крайностями,— заявляет Сталь.— Правила вкуса не произвольны; не следует смешивать принципиальные основы, на которых покоятся всеобщие истины, с отклонениями, вызванными местными обстоятельствами» (I, 189). Понятие о добродетели является общим, хотя нравы отдельных народов вносят модификации в него. Точно так же вкус основан на принципах, имеющих общее значение. Национальные варианты должны оцениваться с точки зрения этих общих основ. Чем вкус народа ближе к этим идеальным понятиям, тем ближе он к истине.

ШЕКСПИР. ГЕНИЙ И ВКУС

Должен ли гений покоряться вкусу? На это Сталь отвечает, что вкус никогда не требует от гения жертв. В литературе Севера есть как проявления хорошего, так и дурного вкуса. Если выбирать между произведениями, из которых одно обладает чертами гениальности, но содержит много уступок дурному вкусу, и произведением, написанным по всем правилам, но посредст-

венным, то предпочтение надо отдать, конечно, такому, где есть малая искра подлинной гениальности. И от этого общего положения Сталь прямо переходит к Шекспиру: «В Англии красоты Шекспира торжествуют над его недостатками, но эти последние наносят значительный ущерб его славе у других народов» (I, 191). И далее: «Я не упрекаю Шекспира за отказ от правил искусства (т. е. трех единств.— А. А.); они имеют гораздо меньшее значение, чем правила вкуса, ибо первые предписывают, что надо делать, тогда как вторые указывают, чего надо избегать» (I, 192).

«У Шекспира есть красоты высшего рода, доступные всем нациям и всем эпохам, и есть недостатки, принадлежащие его веку, а также особенности, настолько популярные у англичан, что его пьесы до сих пор имеют успех на английской сцене» (I, 193),— пишет Сталь в начале своего рассуждения о Шекспире. Она видит в нем зачинателя новой литературы, независимой от античности; его творчество — яркое выражение духа народов Севера. Его драмы выросли на почве, подготовленной всем предшествующим развитием страны. «Свободной становится та нация,— пишет Сталь,— чьи чувства приходят в сильное возбуждение от ужасов междоусобных войн и которые более восприимчивы к эмоциям, возбуждаемым Шекспиром, чем к тем, которые вызывает Расин» (I, 194). Здесь в подтексте звучит признание того, что поколению, пережившему революцию и гражданскую войну, Шекспир должен стать ближе Расина. Страдания, пережитые народом, накладывают на него печать, и ее не в силах изгладить даже наступающее затем благополучие. «Шекспир — первый писатель, изобразивший высочайшую степень морального страдания» (I, 194—195).

Древние были фаталистами по отношению к бедствиям, которые обрушивала на них судьба. Новые писатели, и среди них Шекспир, видят в страданиях следствие некой «философской необходимости. Она вобрала в себя память о непоправимых несчастиях, бесплодных усилиях, обманутых надеждах» (I, 195). Древние жили в мире, который еще был молод и нов, их история была еще слишком бедна, чтобы страдания стали столь же мучительными, какими они предстают в английских пьесах. В этих последних изображаются главным образом несчастья, обрушивающиеся на энергичных людей с глубокими натурами (I, 185). Хотя душевные драмы составляют ядро английских трагедий, писатели не чуждаются национальной мифологии и предрассудков своего народа. «Трагики Севера не всегда удовлетворяются естественными результатами, рожденными душевными аффектами, они прибегают также к привидениям, духам, и эти предрассудки соответствуют их мрачному воображению; но если подобные средства и могут содействовать возбуждению глубокого ужаса, они представляют собой скорее недостаток, чем достоинство» (I, 186).

Трагическая гибель постигает у Шекспира не только благородных героев, но людей слабодушных, безвольных, как Генри VI, Ричард II, Лир. Перед лицом смерти вопрос об их нравственных качествах отступает на задний план, и внимание зрителей «привлекает великий спор природы между жизнью и небытием» (I, 196). Шекспир мастерски изображает сочетание физических и нравственных страданий, предшествующих смерти, и показывает, как в такие моменты страстное возбуждение поднимает человека над самим собой.

Шекспира интересуют не только герои, но люди вообще. Его внимание привлекают и великие страсти, и обыкновенные чувства. При всей грандиозности событий его герои менее отличаются от обычных людей, чем герои французских трагедий. Величие характера у Шекспира обусловлено чувством национальной гордости, ревностной любовью к свободе, а не рыцарственным преклонением перед монархом.

Шекспир умел возбуждать жалость к невинным страдальцам и вместе с тем неподражаемо рисовать ужасы. «Шекспир так изображает преступления, что о нем можно сказать словами Библии о смерти, что он «царь ужасного». Как мастерски соединены в «Макбеге» угрызения совести и суеверия, возрастающие с усилением угрызений!» (I, 197). Хотя в судьбе Макбета есть элемент фатальности, Шекспиру это не мешает показать развитие душевных страданий героя с исключительной психологической глубиной. Эффект трагедии, считает Сталь, был бы еще большим, если бы драматург обошелся без фантастики; хотя она и есть следствие большого воображения Макбета, ее не следовало бы показывать зрителю. Сталь признает, что в шекспировской фантастике всегда есть нечто «философичное», т. е. что она не следствие произвола, а имеет либо психологическое обоснование, либо символическое значение.

Хроники Шекспира представляются Сталь менее значительными, чем трагедии «Король Лир», «Макбет», «Гамлет», «Ромео и Джульетта». В ее глазах они слишком хаотичны по композиции. Правда, это было уступкой Шекспира требованиям народного зрителя, но это такое же нарушение требований вкуса, как и смешение трагического с комическим. Сталь считает, что слишком сильные контрасты вообще производят дурное впечатление на людей со вкусом, более склонных к тонким нюансам.

Соразмерив достоинства и недостатки Шекспира, Сталь приходит к выводу: «Шекспир испытал на себе последствия того, что в его время не были известны принципы литературы (т. е. правила классицизма.— А. А.). Его пьесы превосходят греческие трагедии пониманием страстей и знанием людей, но они уступают им в художественном совершенстве. Шекспира часто можно упрекнуть в длиннотах, излишних повторениях, непонятности образов» (I, 202). Что касается обвинений в чрез-

мерности ужасов, изображаемых на сцене, то Сталь считает их излишними не потому, что они якобы слишком сильно возбуждают зрителя, а по той причине, что они неестественны и разрушают театральную иллюзию.

Рассмотрение Шекспира приводит Сталь к постановке ряда вопросов об основах драмы: «Допустит ли теперь республиканская Франция (Наполеон официально был еще только первым консулом.— А. А.), чтобы, подобно английскому театру, герои изображались с их слабостями, добродетель с ее непоследовательностью, пошлые ситуации рядом с наиболее возвышенными? Следует ли создавать трагические характеры согласно преданию или воображению, должны ли они соответствовать действительности или прекрасному идеалу?» (I, 207). Ответы на эти вопросы Сталь считает возможным дать лишь после рассмотрения трагедий Расина и Вольтера, а также после анализа влияния французской революции на литературу.

На пути к этому она касается английских комедий периода Реставрации и Просвещения и, за исключением «Школы злословия» Шеридана, оценивает их весьма низко, ибо их юмор пустой, и сверх того у Конгрива и его современников крайне неприличный.

В небольшой главе, посвященной немецкой литературе, Сталь отмечает плачевные последствия раздробленности страны для интеллектуальной жизни. Тем не менее «немецкие трагедии, особенно трагедии Шиллера, содержат красоты, свидетельствующие о силе духа» (II, 250). Это выгодно отличает их от чрезмерной утонченности французских трагедий. Немцы, считает Сталь, «художники природы» (II, 251). Характерными чертами немецкой литературы и драмы являются, по определению Сталь, «серьезность мыслей и красноречивые чувства» (II, 257). Бегло упоминая «Геца фон Берлихингена», Сталь видит в нем только попытку исторически верно изображения рыцарских нравов (II, 251).

Обращаясь к французской литературе, Сталь задается вопросом: «Почему французы являются той европейской нацией, которая обладает наибольшей грацией, наилучшим вкусом и самой истинной веселостью?» Долгие рассуждения писательницы завершаются выводом, что это результат цивилизации, умеренного деспотизма абсолютной монархии и рафинированности нравов господствующего класса дворянства. Сыграло свою роль смягчающее влияние женщин в обществе.

Сталь вспоминает, что Агриппа д'Обинье, характеризуя одного француза, различал два качества: «быть» и «казаться». «При старом порядке все французы в большей или меньшей степени старались преимущественно «казаться», ибо к этому их поощрял театальный характер общества» [светского.— А. А.] (II, 269). Монархия Людовика XIV, ознаменовавшаяся расцветом литературы, не отмечена столь же замечательным разви-

тием философии, ибо абсолютизм ставит препоны развитию мысли. «Аристократическое общество исключительно благоприятно для развития тонкого и изящного стиля» (II, 272). Чистота стиля и изящность выражений достигли в ту эпоху высшего расцвета. Поэзия трагедий Расина — высшее воплощение этого стиля. После Расина никакого прогресса в этом отношении не было, но XVIII век обогатил трагедию философской мыслью, подняв ее в этом смысле на новую высоту. Это осуществил Вольтер, для восхваления которого Сталь не жалеет слов: «Он изобразил страдание с большей силой, чем предшествующие ему писатели. В его трагедиях ситуации более драматичны, страсть выражена более мощно и изображение нравов на театре приближено к действительности» (II, 282).

Сталь следующим образом характеризовала итоги своего исторического исследования: «Я пыталась показать, как демократия Греции и аристократия Рима, а также язычество обоих народов обусловили различный характер их искусств и философии; как смешение дикости севера и мягкости юга, преобразенных христианской религией, послужили основной причиной особого характера духа в средние века. Я стремилась объяснить резкие контрасты итальянской литературы указанием на воспоминания о временах свободы и на распространенность предрассудков; различие между порядками самой аристократической монархии и монархии конституционной с республиканскими обычаями представляется мне главным различием между литературой английской и французской» (II, 294). Всюду решающим фактором оказывается степень свободы и характер цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Сталь написала свою книгу, когда прошло целое десятилетие со времени начала революции. Ей предстояло высказать свое мнение о влиянии революции на литературу. Собственно, вся историческая часть должна была послужить фундаментом для суждений о современности. За обширной исторической частью следует сравнительно краткая, но насыщенная мыслью вторая часть — «О современном состоянии просвещения во Франции и его будущем развитии». Под «просвещением» (*les lumières*) Сталь подразумевает все виды интеллектуальной деятельности: философию, науку, красноречие и литературу. Она обращается к современникам, слишком хорошо знавшим истинное положение дел, и поэтому со всей прямотой говорит о действительности, познанной ими на тяжком и сложном опыте.

Сталь не принадлежит к числу тех, которые отвергли идеалы эпохи Просвещения. Она по-прежнему твердо верит в них, хотя ее собственный жизненный опыт в годы революции был отнюдь

не легким. Она начинает вторую часть книги категорическим утверждением: «Моя национальная гордость удовлетворена тем, что эпоха Французской революции, как я считаю, является началом новой эры в интеллектуальном мире» (II, 291). Сталь не отрицает при этом, что революция была событием катастрофического характера и нанесла непосредственный ущерб литературе. Более того, ей очевидно, что этот факт противоречит всему ходу ее рассуждения, основанного на идее, что для развития литературы и искусств нужна свобода. Однако в том, что произошло, она видит своего рода диалектическую необходимость.

Сталь прямо говорит: «Никто не станет отрицать, что литература понесла большие потери от террора, подавившего людей, характеры, чувства и идеи» (II, 293). Но это, считает она, было неизбежно, ибо «революция по самой своей природе оставляет на несколько лет развитие просвещения, чтобы дать ему затем новый стимул» (II, 293). Сталь — последовательница идеи Кондорсе о неизменном прогрессе человеческого разума. Она верит, что совершенствование человеческого рода, начавшееся в Греции и происходившее на протяжении многих веков, будет продолжаться. Поэтому «необходимо преодолеть разочарование, возникающее в определенные эпохи общественных настроений под влиянием страхов и расчетов, совершенно чуждых природе философских идей» (II, 294—295). Для своей веры Сталь ищет опоры как в истории, так и во внутренних духовных силах личности. Она в равной мере осуждает несправедливости старого порядка и крайности, имевшие место во время буржуазной революции. Ей чужда аристократическая изощренность и манерность, но не в меньшей мере не приемлет она грубости и вульгарности республиканцев. В процессе своего духовного развития человечество выработало несомненные нравственные и эстетические ценности, которые ни в коем случае нельзя отбрасывать. Сталь считает, что социальный порядок должен стать либеральным и демократичным, нужно освободиться от искусственных довесков цивилизации, но республиканская простота не означает упрощения и возврата к примитивизму. Революция испортила нравы. Для восстановления литературы необходимо возрождение нравственных основ личности, и это неизбежно приведет к возрождению хорошего вкуса, без которого невозможно подлинное искусство.

Обращаясь непосредственно к литературе, Сталь неизменно проводит мысль о связи этического и эстетического: нравы определяют характер литературы, литература влияет на нравы. При этом литература отнюдь не безразлична к существующим моральным нормам. Она опирается на то, что Сталь объединяет под названием «философия», т. е. на разум и истину, и именно это лежит в основе гуманного и общественно полезного творчества. Можно сказать, что эстетика Просвещения ни у кого не

получила столь ясного социально-нравственного выражения, как у Сталь. Все, что накапливалось эстетической мыслью XVIII в., Сталь суммировала в своей теории литературы и драмы.

«Художественные произведения,— пишет она,— оказывают на людей воздействие двумя способами: показывая им забавные картины, возбуждающие веселость, или вызывая серьезные эмоции. Душевные эмоции имеют своим источником качества, присущие человеческой природе; смех же часто вызывается различными, часто причудливыми отношениями, существующими в обществе. Душевные эмоции имеют устойчивые основания, мало подверженные изменениям под влиянием политических обстоятельств, тогда как смех именно от этих обстоятельств и зависит» (II, 343). Стоит обществу устранить ряд установлений, и поводы для насмешки исчезнут. Пример этого — судьба Волтера. Он осмеивал установления, противоречащие разуму. Уничтожение монархического произвола, господства церкви лишает многие его произведения своей силы. В античной комедии греки смеялись над своими правителями, но не над установлениями. О французском юморе она пишет, что во времена феодальной монархии люди посмеивались даже над собственными страданиями, делали вид, будто им чужды собственные интересы, «соглашались терпеть деспотизм, поскольку они могли смеяться над тем, что они сами поддерживали» (II, 345).

СОЦИАЛЬНЫЙ СТРОЙ И КОМИЧЕСКОЕ

С утверждением республики характер комического должен решительно измениться. Уничтожение деспотизма лишает сатиру ее объекта. «Если Франция будет свободна, а ее установления разумными, насмешки над правительством будут бесполезны и утратят значение. Даже такие насмешки, как в «Кандиде», имеющие своим предметом человеческий род вообще, по многим причинам не подходят для республиканского строя» (II, 345). Сталь формулирует новую теорию юмора и сатиры, соответствующую идеальному республиканскому строю. Делая это, она венчает просветительскую эстетику положениями, которые обнажают иллюзорность многих ее идеалов в реальных условиях буржуазной революции.

Смех — сильное средство для того, чтобы сбить спесь, разоблачить предрассудки, и все это может сослужить пользу при известных условиях. Хорошо, когда смех направлен против старого порядка, но в условиях республики литература должна поддерживать новый порядок, его заботу о всеобщем благе и национальной славе. Сталь дифференцирует понятие комического. «Существуют два совершенно различных вида комического: то, что относится к самой природе человека, и то, что подвержено изменениям в связи с переменами в обществе. Ко-

мического второго рода должно быть гораздо меньше в странах, где установлено политическое равенство; общественные отношения здесь выгодно приближаются к естественным отношениям, установления находятся в соответствии с требованиями разума. При старом режиме можно было быть достойным человеком, но стать предметом насмешек из-за незнания порядков. Разумные установления свободного государства могут пострадать только от реальных недостатков или (дурного.— А. А.) характера человека» (II, 347).

При монархии людям приходилось подчинять свое достоинство практическим интересам, под маской независимости скрывалась лезть, беззаботный вид прикрывал настойчивое стремление к личным целям, реальное рабство прикрывалось напускным видом независимости. Все это было достойными сюжетами для комедий.

Мольер, являющийся для Сталь высшим мастером комического, создал два вида комедий. В одних он осмеивал комические черты, связанные с господствующими в обществе порядками и отношениями. Таковы «Мещанин во дворянстве», «Жорж Данден» и другие, в которых осмеиваются ложные претензии, предрассудки и т. п. Другие комедии Мольера — «Скупой», «Тартюф» и подобные им изображают человека вообще, коренные черты человеческой природы, неизменные во все века и у всех народов. Они сохраняются и при свободном строе.

Комическое, коренящееся в человеческой природе, производит более сильное впечатление, но вызывает и более горькое чувство. Самые комические сцены «Тартюфа» вызывают смешанное чувство — не только смех, но и печаль, ибо мы видим дурные стороны, присущие человеку. Можно исправить нравы, но не характер. При идеальном строе никакой талант не сможет создать комедий, осуждающих порядки,— для этого не будет повода. Поэтому люди, одаренные комическим даром, должны обратиться к жанру высокой комедии, т. е. комедии, изображающей пороки, коренящиеся в природе людей. Сталь называет высокую комедию наиболее философским жанром литературы, ибо ее предметом является глубокое изображение человеческой души. По ее мнению, «республика должна содействовать тем, кто посвятит себя этому делу» (II, 348).

В условиях республики устанавливается новый предмет комедии. «Предметами насмешки становятся пороки, враждебные общественному благу» (II, 348). Образец такой новой комедии Сталь видит в пьесе одного из деятелей революции Фабра д'Эглантена «Филинт Мольера, или Продолжение Мизантропа» (1790). «В «Мизантропе»,— пишет Сталь,— разумен Филинт и смеются над Альцестом. Современный автор проследил дальнейшее развитие этих характеров и показал нам Альцеста человеком благородным и верным дружбе, а Филинта — втайне жадным и деспотически эгоистичным. Автор схватил, на мой

взгляд, в своей пьесе точку зрения, с какой следует теперь создавать комедии: теперь на театре надо осуждать все, что называется отрицательным,— пороки, безнравственность. Надо обличать приемы, которыми пользуются для того, чтобы жить спокойно личными интересами, прикрывать коварство видимостью приличия. Республиканский дух требует прославления положительных добродетелей (*des vertues positifs*), т. е. общепризнанных добродетелей. Многие порочные люди имеют только одно желание — избежать осмеяния; их надо проучить, и необходим талант, чтобы доказать им, что преуспевающий порок более заслуживает осмеяния, чем потерпевшая неудачу добродетель» (II, 349).

В рассуждениях Сталь о характерах нетрудно разглядеть противоречие между идеальным человеком-гражданином, которого стремились воспитать просветители, и тем реальным буржуа, который стал господствующей фигурой в послереволюционной Франции. Вот корень жалоб Сталь на то, что «с некоторого времени решительным человеком стали называть того, кто преследует свои интересы в ущерб своему долгу, человеком острого ума,— того, кто раз за разом предает всех, с кем ранее был связан. Добродетель рассматривают как глупость, а порок выдают за проявление великого ума и силы духа; необходимо, чтобы комедия талантливо убедила всех в том, что безнравственность есть свидетельство умственной ограниченности, она должна нанести удар по себялюбию развращенных людей, придав новое направление осмеянию. В прошлом любили изображать изящно некоторые пороки и с презрением рисовать достойные уважения качества; теперь пришло время посвятить духовные силы тому, чтобы восстановить природную истину, показать неотделимость порока от глупости, единство гения и добродетели» (II, 349).

Сталь видит, таким образом, несовершенство общества, возникшего после революции. Ей это кажется нравственной аномалией, которую можно устранить средствами интеллектуального воздействия. В этом она остается последовательницей идеализма просветителей, разделяя их убеждение, что «мнение правит миром». Она восстает против себялюбия, эгоизма, буржуазной корысти в полном убеждении, что от этих коренных пороков нового строя можно избавиться посредством осмеяния их. Благородство побуждений писательницы не мешает, однако, видеть, что она противоречит собственным историческим построениям, отказываясь видеть в пороках современников естественное следствие новых общественных порядков. Сталь же думает, будто эти пороки — неискоренные дефекты прошлого, с которыми идеальная республика сможет покончить.

Сталь переходит затем к рассмотрению трагедии. Ее сфера — неизменные страсти человека, и, поскольку она изображает скорбь и страдание, ее сила неисчерпаема. Тем не менее и она, подобно всем творениям человеческого ума, подвержена переменам под влиянием меняющихся социальных установлений и нравов. В античных трагедиях и подражаниях им в новое время основой трагического были повороты судьбы, лишавшие героев их высокого положения. Строй, основанный на резких контрастах величия и ничтожества, монархии и рабства, порождал поистине театральные эффекты в меняющихся судьбах людей, когда судьба сбрасывала их с высот или возносила на них.

Разум не может испытывать особого удовольствия от произведений, которые вызывают симпатию к страданиям героя, лишившегося привилегий, которыми он обладал якобы по праву. Республиканский зритель не может признать правомерность сострадания такому герою. Человеческое страдание само по себе производит достаточно сильное впечатление, чтобы еще надо было добавлять к нему особые обстоятельства, встречающиеся только у немногих, т. е. у высокопоставленных.

Такое рассуждение, казалось бы, сближает Сталь со сторонниками буржуазной драмы. Но сама она от такой близости отказывается. Разница между трагедией и драмой, утверждает она, «состоит не только в различии ранга изображаемых героев, но в величии характеров и силе страстей» (II, 353).

Касается Сталь также проблемы использования форм «северной» драмы — английской и немецкой. Попытки, имевшие место в современной ей французской драматургии, успеха не имели, за исключением нескольких отдельных сцен в таких французских трагедиях, как «Карл IX» Шенье (IV акт), «Венецианцы» Арну (V акт), некоторые сцены у Дюси.

Сталь противница сентиментальных драм, стремящихся растрогать зрителя и вызвать жалость к героям. Она сохраняет приверженность трагедии героической. Подлинное величие героя, впавшего в несчастье, вызывает восхищение и тем самым воспитывает стойкость духа перед лицом несчастий. В этом нравственное воздействие трагедии, ибо, как пишет Сталь, «то, что истинно красиво, делает человека лучше» (II, 354). «Если человек, даже не зная правил хорошего вкуса, чувствует, что театральная пьеса воздействует на его характер, совершенствуя его, можно быть уверенным, что она содержит черты подлинной гениальности. Не моральные изречения, а развитие характеров и естественный ход событий производят именно такое впечатление в театре...» (II, 354). Недостаточно взволновать зрителя, надо его просветить.

Драма ограничивается изображением частной жизни, тогда как трагедия имеет дело с интересами общенациональными в

сочетании с событиями подлинно трагического характера. Величие трагедии определяется не историческими воспоминаниями, а возвышенностью идей и глубиной чувств. Изречение Вольтера: «Великие мысли достигают сердца», по мнению Сталь, полностью приложимо к трагедии. Образцом такой трагедии в современной драматургии Сталь считает пьесу М.-Ж. Шенье «Фенелон, или Монахини из Камбре» (1794). Одной личности Фенелона достаточно, чтобы пьеса стала истинной трагедией, пишет Сталь, имея в виду, что идейный спор Фенелона с Босюэ вызвал недовольство Людовика XIV. Иначе говоря, здесь суть сюжета состоит в конфликте между носителем передовой мысли и самодержавным властителем. Но Сталь тут же называет в качестве достойного сюжета и трагическую судьбу Малерба, передового мыслителя XVIII в., казненного во время буржуазной революции якобинцами. Как видим, Сталь верна себе в отрицании как монархического произвола, так и якобинского террора.

Как ни хороши лучшие из классических трагедий, положение монарха лишает других возможности противостоять ему так, как противостоят друг другу равные. Это усложняет задачу драматурга в создании конфликта, а также ослабляет возможность проявления подлинной энергии и глубоких чувств, для чего требуется полная независимость персонажей.

При республиканском строе самое впечатляющее содержание трагедии — это изображение добродетели в несчастье. Ни слова, ни что-либо иное не могут трогать республиканцев так, как изображение эмоций, присущих человеческой природе. Философское умонастроение и политическое равенство должны изменить характер трагедии. Сталь не отвергает исторические сюжеты. Но великих людей прошлого призывает изображать так, чтобы они вызвали естественную симпатию не за их положение, а за благородство поведения. Дело не в усовершенствовании художественных приемов, а в облагораживании сюжетов. Англичанам и немцам не надо подражать в неправильностях их трагедий. Надо создать новые формы прекрасного в драме, которые пригодились бы и иностранным писателям. Суть в том, чтобы придать возвышенность обычным обстоятельствам и изображать великие события с подлинной простотой.

Сталь считает, что красота трагедий XVII в. останется непревзойденной. Ей понятно, вместе с тем, что обновление искусства неизбежно, но введение новшества должно быть осторожным и не вступать в противоречие с традиционными понятиями французов, не нарушать требований хорошего вкуса.

Касаясь вопроса о языке драмы, Сталь остается на традиционной позиции. У Шекспира, замечает она, простолюдины говорят прозой, а когда персонажи говорят стихом, то стих этот белый, нерифмованный и поэтому недостаточно приятен. «Я не советую писать во Франции трагедии прозой, ибо слух

не привыкнет к этому; но нужно добиться простоты стиха, сделать его таким естественным, чтобы речь не отвлекала даже своими поэтическими красотоми от глубоких чувств, которые должны поглотить все остальное, иначе говоря, чтобы открыть новый источник театральных эмоций, надо создать жанр промежуточный между пьесами, написанными по правилам, естественным для французских поэтов, и неправильностями драм писателей Севера» (II, 359).

ОППОЗИЦИЯ НАПОЛЕОНУ В КНИГЕ «О ГЕРМАНИИ»

Дальнейшее развитие взгляды Сталь на литературу и драму получили в книге «О Германии». Напечатанная в 1810 г., она тут же была уничтожена по приказу Наполеона и вышла в свет впервые в Англии в 1813 г. За эту книгу Сталь была немедленно выслана Наполеоном из Франции. Императора не устраивали ее либеральные идеи. К тому же она совершила большую ошибку, не вставив в книгу какого-нибудь почтительного упоминания о Наполеоне. Именно этот промах лицемерно отрицал начальник полиции, когда извещал Сталь о ее высылке: «Вы не должны искать причину приказа в том, что в вашей последней книге вы полностью умалчиваете об императоре. Это было бы ошибкой. В ней невозможно найти места, достойного его. Ваша высылка есть естественное следствие линии, которую вы проводили постоянно в течение нескольких лет. Мне показалось, что воздух Франции не подходит вам, но мы не опустились до того, чтобы искать себе образцы среди наций, нравящихся вам. Ваша последняя книга не французская» (12)⁴.

Обвинение в отсутствии патриотизма было несправедливым. Однако верная своей идее о различиях, порожденных различными условиями развития наций, Сталь не считала, что французы превосходят другие нации во всех отношениях. Между тем Наполеон, проводя завоевательную политику, утверждал именно превосходство Франции как в смысле более передовых социально-политических установлений, так и по характеру ее культуры. Книга Сталь была справедливо воспринята властью как оппозиционная. Противница наполеоновской диктатуры, Сталь относилась отрицательно к завоевательной политике Наполеона. Это проглядывало достаточно ясно, чтобы вызвать неудовольствие покорителя Европы. Очень точно определил политический смысл книги «О Германии» Б. Г. Рейзов. Она «была адресована к Франции, а не к Германии. Она должна была помочь в борьбе с деспотизмом, и не только Наполеона, но и всякого «насильственного» правительства, будь то яко-

⁴ Цитировано Сталь в предисловии к ее кн.: *De l'Allemagne*. Paris, 1842. Далее в скобках указаны цитируемые страницы.

бинцы или роялисты. Она должна была облегчить эту борьбу, привив французам новые идеи, познакомив их с культурой, основным содержанием которой была духовная свобода <...>⁵.

Изучая немецкую культуру, Сталь рассматривала ее со своей французской и либеральной точки зрения, далеко не всегда понимая ее подлинный национальный и общественно-исторический смысл. Для Сталь важно было в немецкой литературе и философии найти материалы для построения идеальной республиканской, «свободной» культуры, культуры будущего⁶. Сталь создала некий единый «образ» немецкой духовной культуры, несовершенства которой были очевидны каждому осведомленному немцу. Этот в значительной мере «воображаемый» портрет был создан в сравнении с французской культурой и в противопоставлении ей. Этим были определены его содержание и его целеустремленность, а вместе с тем и самый смысл книги «О Германии».

Впитав с молоком матери приверженность французской культуре, в чем легко убедиться, читая книгу «О литературе», высочайшим образом оценивая достижения французской поэзии и драмы, Сталь, однако, отвергала узкий национализм. Она научилась ценить умственные и художественные достижения других народов и желала приобщить к ним соотечественников. «Надеюсь, мы не собираемся воздвигать вокруг литературной Франции великую китайскую стену, чтобы не допустить в нее каких-либо чужих идей» (19, перевод Б. Рейзова). Эти слова наполеоновская цензура выкинула из текста первого издания книги, подготовленного к печати, но, как мы знаем, в свет не вышедшего.

Сталь далека от того, чтобы идеализировать Германию, она была достаточно наблюдательна, чтобы подметить типичные признаки социальной и политической отсталости страны. Одной из первых она отметила парадоксальность немецкой культуры, состоящую в том, что политическая раздробленность, отсутствие гражданских прав и свобод заставили лучшие умы нации обратиться к интеллектуальной деятельности, и это привело к развитию философии и художественной литературы, причем литература прониклась духом философии.

В книге «О литературе» слово «философия» имело у Сталь тот же смысл, что и «разум». Там философия отождествлялась с идеологией просветительства. Немецкая философия, с которой познакомилась Сталь, носила иной характер. Писательница познакомилась соотечественников с немецким идеализмом и даже с мистикой. Это прокладывало путь философской критике материализма и рационализма просветителей, т. е. идеологической

⁵ Рейзов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом, с. 75.

⁶ Там же, с. 75—76.

реакции на французскую революцию. Как писательницу, Сталь особенно интересовало внимание немецких мыслителей и поэтов к внутренней жизни, и в этом она видела главную особенность немецкой литературы. «Немцы в литературе исследуют чувства до самых последних глубин, до тончайших оттенков, которые нельзя выразить словом. Их можно было бы упрекнуть только в том, что во всех жанрах они тратят слишком много труда на то, чтобы объяснить невыразимое» (394, перевод Б. Реизова).

Как мы видели, в книге «О литературе» Сталь еще оставалась в основном сторонницей классической поэтики. В книге «О Германии» ее позиция меняется, и это заметно в той оценке, какую она дает немецкой критике. «Литературная теория немцев отличается от всякой другой тем, что она не подчиняет писателей тираническим обычаям и ограничениям. Это чисто творческая теория, философия искусства, которая, нисколько не стесняя писателей, пытается, подобно Прометею, похитить небесный огонь, чтобы одарить им поэтов» (490, перевод Б. Реизова). И за этим следует сокрушительный удар по литературной регламентации французского классицизма: «Для литературы лучше, чтобы поэтика была основана на философских понятиях, хотя бы даже несколько абстрактных, чем на внешних правилах, так как эти правила подобны загородкам для детей, не позволяющим им падать» (491, перевод Б. Реизова)

Суть дела не в правилах, а в общем направлении литературы, и в этом вопросе Сталь с достаточной решительностью выступает против многовековой теории, лежавшей в основе всех построений эстетики и поэтики. «Немцы не считают, как то обычно делается, основной целью искусства подражание природе; главным достоинством всех лучших произведений искусства кажется им идеальная красота; их поэтическая теория в этом отношении вполне согласуется с их философией. Впечатление от изящных искусств не имеет никакого отношения к удовольствию, доставляемому каким бы то ни было подражанием; человек имеет в душе своей врожденные чувства, которые никогда не будут удовлетворены внешними предметами; этим-то чувствам воображение живописцев и поэтов дает форму и жизнь» (489, перевод Б. Реизова). В этом вся суть. Сталь выразила здесь центральный принцип романтизма — источник творчества не во внешнем, а во внутреннем мире — в душе художника и поэта; действительность — лишь материал в его руках; смысл произведения определяется внутренними творческими стремлениями поэта. Создания поэта имеют самостоятельную ценность, независимую от их соотношения с реальным миром, и это характерная черта немецких теоретиков искусства и поэтов: «В некоторых отношениях они рассматривают художественный вымысел как действительность, так как они и вымысел изучают с той же добросовестной тщательностью» (491, перевод Б. Реизова).

Обращаясь к драматическому искусству, Сталь сопоставляет не просто две национальные формы драмы, но два литературных стиля, две литературные школы. Она по-прежнему видит достоинства французской драмы, следовавшей принципам классицизма, но не считает ее единственно возможной или безусловно образцовой формой драмы. «Драматическое искусство дает пример поразительного различия между определенными способностями двух наций. Все, что относится к действию, интриге, интересности событий, в тысячу раз лучше соединено, в тысячу раз лучше построено у французов; все, что относится к развитию душевных движений, к тайным бурям могучих страстей, гораздо более глубоко выражено у немцев» (121).

Рассматривая сущность драматического искусства, Сталь сочетает эстетические понятия с социологическими. Драма не безотносительное искусство, а искусство, возникающее на определенной почве, несущее печать времени и условий своего развития. «Театр имеет большую власть над людьми,— пишет Сталь.— Трагедия, возвышающая душу, комедия, рисующая нравы и характеры, воздействуют на дух народа как реальное событие; но для того, чтобы приобрести большой успех на сцене, надо изучить публику, к которой обращаешься, и всякого рода данные, на которых основано ее мнение. Знание людей столь же необходимо драматическому писателю, как и воображение; он должен придать чувствам общий интерес, не теряя при этом из вида особых факторов, влияющих на зрителей; театральная пьеса — это литература в действии, и для нее необходим гений, встречающийся редко, ибо он должен представлять собой необыкновенное сочетание чувства действительности с поэтическим вдохновением. В связи с этим нет ничего более нелепого, как навязать всем нациям одну и ту же систему; ибо если необходимо приспособить всеобщие законы искусства ко вкусу каждой страны, бессмертное искусство приноровить к современным нравам, то неизбежны весьма важные различия, и отсюда происходят различия во мнениях о том, что составляет драматический талант...» (202).

Как указывает сама Сталь, в основе различия между французской и немецкой драмой лежит антиномия искусства классического и романтического. Эти два понятия впервые вводятся в концепцию писательницы в книге «О Германии», хотя в литературе они встречались уже до нее. Если раньше, в книге «О литературе», Сталь противопоставляла как два антипода литературы Юга и Севера, устанавливая, таким образом, чисто национальные различия, то теперь, имея в виду содействовать проникновению во Францию некоторых черт немецкой литературы, она стремится в какой-то степени снять национальный момент, заменив его общезстетическими категориями.

Сохраняя в некоторой степени национально-географический элемент, Сталь усиливает теперь историко-культурный смысл противопоставления двух культур. Классицизм коренится в художественном творчестве и понятиях древних греков и римлян, романтизм — в средневековом христианском искусстве. Античная языческая культура имела телесный характер, культура средневековья — характер спиритуалистический. Отсюда — большая духовность всей романтической поэзии. Но главное даже не в этом, а в том, что классицизм — искусство, пересаженное с античной почвы на почву христианских народов, иначе говоря, изначально им не присущее, а навязанное, тогда как романтическое искусство коренится в национальных традициях европейских народов, в спиритуализме христианства, рыцарственном духе средневековья, в народном творчестве.

Если в «О литературе» Юг и Север были, так сказать, создателями равноправных художественных культур, то теперь уже со всей очевидностью указывается на искусственный характер классицизма и естественную почвенность романтического искусства.

Отсюда проистекает важный тезис Сталь о том, что трагедию, основанную на античных образцах и сюжетах, надо заменить новым жанром — исторической трагедией, основанной на сюжетах своей национальной истории или истории соседних европейских народов. Это новое направление в драме имело большое принципиальное значение. Оно требовало изменения всего строя драмы, и прежде всего ее композиции.

В связи с этим неизбежно вставал вопрос о единствах. Сталь признает, что пьесы на «греческие сюжеты» ничего не теряют от подчинения их композиции жестким правилам трех единств. Но если бы французы завели у себя, подобно англичанам и немцам, историческую трагедию, воспроизводящую памятные события национальной истории, то невозможно было бы подчинить действие драмы правилу трех единств. «Из этих трех единств, — пишет Сталь, — единственно важное — единство действия, а два других нельзя рассматривать иначе как подчиненные» (205). Она отмечает, что во французской истории нет таких событий, которые происходили бы в течение только одного дня, и притом в одном и том же месте. Более сложный, чем у греков, общественный строй, тонкость чувств, воспитанных более мягкой религией, точное воспроизведение нравов, — все это требует более широких рамок для драматического действия.

Французы, пишет Сталь, видят в единстве времени и места необходимое условие театральной иллюзии; «северный» романтический театр отличается в этом отношении: «иностранцы основывают эту иллюзию на изображении характеров, на естественности (*vérité*) языка, на точном изображении нравов данной эпохи и данной страны» (206).

Сталь никогда не упускает из вида социологию театрального зрелища. В Англии пьесы Шекспира нравятся всем классам. Во Франции произошло разделение драмы на два вида в зависимости от интереса публики. Один из них — мелодрама. Тонкие ценители считают мелодрамы плохими пьесами с трогательными ситуациями, написанными дурным стилем. Им противопоставляют хорошие пьесы — величавые трагедии с прекрасными ситуациями, но беда в том, что красота и величие их холодны и не вызывают никаких эмоций публики. Сталь считает, что людям с «хорошим вкусом», вместо осуждения мелодрамы, следовало бы выяснить, почему такие пьесы доставляют удовольствие массам зрителей.

Отмечая, что во Франции мало трагедий, которые нравились бы зрителям всех рангов, Сталь тут же оговаривает, что она не имеет в виду осудить произведения великих писателей прошлого. Но для нее безусловно, что драма утратила общенациональный характер, перестала быть общенародной. Это вынуждает задуматься над тем, не коренится ли причина такого явления в слепом следовании традиции, пусть даже и самой хорошей.

Сталь со всей определенностью ставит вопрос: надо ли ограничиваться, как это теперь делают, подражанием шедеврам, в которых нет ничего нового? Ответ писательницы проникнут как историзмом, так и острым чувством современности: «Ничто в жизни не должно оставаться неподвижным, а искусство, если оно не изменяется, превращается в окаменелость. За двадцать лет революции воображение людей усвоило новые потребности, не похожие на те, которым когда-то удовлетворяли романы Кребийона, изображавшие любовь и общество своего времени» (210, перевод Б. Рейзова). Греческие сюжеты, считает Сталь, исчерпаны, и, хотя, как ей кажется, Лемерсье написал хорошую трагедию на античный сюжет, «Агамемнон», на этом пути не следует ожидать обновления драмы. Его может принести только обращение к жанру исторической трагедии.

Источник сюжетов для нее бесконечно велик: «В событиях, представляющих значение для народов, все трагично, и грандиозная драма, которую человечество играет шесть тысяч лет, предоставляет бесчисленное количество сюжетов для театра, если драматическому искусству будет дана большая свобода» (210).

По-видимому, подразумевая мелодраму, Сталь пишет, что, хотя любопытство (*curiosité*) — один из главных двигателей интереса к театру, изображение глубоких чувств, составляющее истинное содержание трагедии, имеет большее влияние на зрителей. «Привлекает поэзия, открывающая человека человеку, любят видеть, как существо, подобное нам, борется с бедствиями, падает под их бременем или торжествует над ними» (210).

В некоторых французских трагедиях, замечает Сталь, есть такие же ужасные ситуации, как в английских и немецких, но положения не показаны с такой же силой, ибо эффект смягчается или даже совсем стирается из-за аффектации.

Что мешает дальнейшему развитию французской драмы, что нужно для ее возрождения? «Надо пожелать, чтобы можно было выйти за ограду, которую полустушия и рифма возвели вокруг искусства; надо позволить больше смелости, проявить большее знание истории; ибо если придерживаться исключительно копий, всегда более бледных, чем шедевры, то все это кончится тем, что мы будем видеть в театре только героические марionетки, жертвующие любовью во имя долга, предпочитающие смерть рабству, вдохновляющиеся антитезами как в своих поступках, так и в своих речах, но не имеющих никакого отношения к удивительному существу, именуемому человеком с грозной судьбой, поочередно то благоприятной, то враждебной» (211).

Категорические и абсолютные критерии прекрасного не пригодны для понимания искусства. Люди поверхностные без труда заметят недостатки немецких пьес, отличающихся отсутствием светских манер, которых нет ни в немецком быту, ни в искусстве. Смеяться над этим неверно. В пьесах германских авторов есть красоты, исходящие из души, и к таким произведениям надо подходить с добрым чувством. «Насмешливость часто не что иное, как вульгарность, переходящая в наглость. Способность наслаждаться истинным величием — в литературе, несмотря на дефекты вкуса, в жизни, несмотря на непоследовательность, — вот единственное, что делает честь тому, кто судит» (211).

Сталь предлагает читателям очерк немецкой драмы, содержащий характеристики пьес Лессинга, Шиллера, Гете, Вернера, Коцебу. Ее несомненный фаворит — Шиллер, но не драматург «бури и натиска», а Шиллер периода веймарского классицизма, и это естественно для вкусов Сталь, ибо здесь немецкий драматург в наивозможной степени приблизился к тому, что облегчало восприятие его творчества публикой, привыкшей к традициям французского театра.

Как ни интересен сам по себе разбор трагедий немецких авторов, мы извлечем из него лишь несколько общих положений, имеющих принципиальный характер.

В связи с творчеством Лессинга, Сталь выступает против «смешанного жанра», т. е. против драмы. Ее достоинство в том, что она ближе к повседневной реальности, «но это не то, чего ищут в искусстве» (217).

В исторической драме возникает другое противоречие, и Сталь касается его, рассматривая «Дона Карлоса» Шиллера. «Исторические сюжеты требуют таланта иного рода, чем сюжеты вымышленные, — пишет она. — Для воспроизведения истории в трагедии требуется даже больше воображения, чем для созда-

ния ситуации и персонажей по своей воле. Когда при перенесении на сцену фактов, их существенно меняют, это производит неприятное впечатление; (от исторической трагедии.— А. А.) ожидают правды, и когда автор подменяет ее вымыслом по своему произволу, это вызывает неприятное удивление; для того чтобы история производила эффект на театре, необходимо определенное артистическое сочетание; создавая трагедию, надо сочетать воедино талант в изображении правды и способность представить ее поэтически» (221).

«Дон Карлос» не в полной мере удовлетворяет требованиям, выдвигаемым Сталь, ибо «хотя он основан на историческом факте, это произведение больше вымышленное. Интрига в нем чрезмерно сложна; полностью вымышленный персонаж, маркиз Поза, играет в нем слишком большую роль; можно сказать, что эта трагедия находится между историей и поэзией, не удовлетворяя полностью ни той, ни другой» (227).

Особенно много внимания уделяет Сталь «Валленштейну», поскольку ее друг и единомышленник Б. Констан обработал его для французской сцены. Здесь Сталь касается вопроса о стиле трагедии, указывая на дефект французских трагедий, в которых усилия авторов сосредоточены на придании максимальной эффектности отдельным речам и даже фразам. Язык трагедии Шиллера (и его «переводчика» Констан) проще и естественнее, и в этом Сталь видит большое достоинство. Французская трагедия вообще тяготеет к созданию эффектных деталей, тогда как искусство требует заботы о произведении в целом.

Французскому варианту «Валленштейна» предъявляли упрек в наличии «двойного интереса», что противоречит принципу классического единства. Шиллер ввел, а Констан сохранил, наряду с основной политической линией действия, любовную историю дочери Валленштейна и сына его противника Пикколомини. По этому поводу Сталь пишет: «Во Франции требуют, чтобы пьеса была целиком посвящена либо любви, либо политике, и не любят смешения сюжетов. <...> Однако широкая картина заговора Валленштейна целостна только благодаря тому, что в ней показаны несчастья, которые заговор вызывает даже в семье самого Валленштейна; нам не мешало бы напомнить, какие страдания могут причинить общественные события людям в их личных отношениях. А изображать мир политики как область, совершенно изолированную, из которой изгнано чувство,— безнравственно, жестоко и в драматическом отношении лишено силы воздействия» (232, перевод Б. Рейзова). Советский исследователь правильно замечает, что в этой тираде «Сталь, конечно, имеет в виду события Французской революции и Империю с ее макьявеллизмом и «бездушием» <...> Сталь хочет сочетания политической интриги с интригой вымышленной и, если угодно, романтической. Только в таком случае будет показано подлинное значение войн, деспотий и насилий в жизни народа. Раз-

рушенное счастье двух вымышленных идеальных героев, Макс Пикколомини и Теклы, показывает частные катастрофы, вызываемые политическими кознями и честолюбивыми авантюрами власть имущих»⁷.

Сталь оспаривает и другой французский предрассудок — необходимость цельности характера героя трагедии, который должен обладать лишь одной типической чертой. «У нас считают, что логика есть основа искусства, поэтому «изменяющая» натура, о которой говорит Монтень, изгнана из наших трагедий; в ней допускаются только совершенно хорошие и совершенно дурные чувства, тогда как в человеческой душе все находится в смешении. Во Франции о трагическом персонаже рассуждают как о министре, осуждая за то, что он делает или не делает, как бы держа в руках газету для обоснования суждения. На французской сцене еще допускается непоследовательность чувств, но никак не непоследовательность характера» (234). Сталь даже прибегает к такому приему убеждения: строго очерченные характеры не могут оказывать морального воздействия на зрителей, ибо люди, которых показывают на сцене, не имеют ничего общего с настоящими людьми. Так или иначе, писательница раз за разом ниспровергает твердыни классицистской эстетики и поэтики, требуя приближения искусства к подлинной жизни, понимаемой ею, однако, далеко не в плане реализма.

Понятие романтиков о жизни включало идеал, высокую духовность, развитое индивидуальное начало, способность к глубоким эмоциональным переживаниям. Поэтому «Мария Стюарт» Шиллера вызывает особое восхищение Сталь, считающей, что это «самая патетическая и лучше всех продуманная среди немецких трагедий» (235).

Здесь внимание Сталь привлекает одна особенность драмы: последний акт происходит уже после того, как решена основная ситуация. (Такой же является последняя сцена «Дон Карлоса», но там Сталь не обратила на это внимания, отметив лишь большое значение и глубокий смысл беседы Филиппа II с Великим инквизитором.) Сталь видит в ней возможность душевного отдыха после того, как зритель наблюдал страдания героини. Вообще суть драмы не в том, будет ли герой убит или женится, «главная задача изображаемых событий — развитие чувств и характеров» (254), — замечает Сталь в связи с «Орлеанской девой» Шиллера. Трагедия нравится ей в целом, она подчеркивает, что Шиллер сам назвал ее «романтической», но писательницу совершенно не удовлетворяет финал, противоречащий историческим фактам: у Шиллера она бежит из темницы и погибает на поле боя, а не на костре, как историческая Жанна д'Арк. Поведение подлинной Жанны более героично, чем то, какое придумал Шиллер. «Вильгельм Телль» высоко оценен

⁷ Реизов Б. Г. От классицизма к романтизму, с. 111.

писательницей, в числе первых подметившей, что в этой трагедии «весь народ является драматическим персонажем» (267). Но и здесь ей представляется лишним заключительный эпизод с Иоганном Отцеубийцей.

Правильно отмечая, что такие произведения Гете, как «Гец фон Берлихинген» и «Фауст», слишком обширны и не уместаются в рамки театрального представления, Сталь видит в них драмы для чтения. В «Эгмонте», лучшей, по ее мнению, драме Гете, Сталь не может примириться ни с тем, что в первом акте содержится «смешение народного тона с трагическим величием» (285), ни с вульгарными элементами, введенными наряду с возвышенными сценами. Это, в частности, заметно при сопоставлении образов Клерхен и ее матери. Если живопись допускает сочетание света и тени, то оно не должно иметь места «в театральной пьесе, где действие происходит последовательно; не следует терпеть сцену, оскорбляющую (вкус.— А. А.) из-за того, что она бросает выгодный свет на сцену, следующую за ней; допускаются лишь контрасты, состоящие в изображении различных видов прекрасного, но это всегда должны быть прекрасные сцены» (285). Такой взгляд свидетельствует о неизжитых понятиях классической теории драмы, и понадобится время, хотя уже сравнительно недолгое, чтобы Гюго смог провозгласить не только допустимость, но желательность контрастов прекрасного и безобразного, которые Сталь еще неспособна воспринять как художественные.

Развязка «Эгмонта», как и многих, в том числе Шиллера, ее тоже не удовлетворяет, и это дает Сталь повод для обобщения, что «немцы вообще оказываются в затруднении, когда им нужно оканчивать пьесу» (286). Причина в том, что их неопределенное и смутное воображение не способно к той завершенности, которая требуется искусством в таких случаях. Жизнь, как правило, редко дает примеры эффектных драматических развязок, следовательно, от драматурга требуется умение создавать их. Но для этого необходимо такое понимание природы театральности, каким немцы, по мнению Сталь, не обладают.

«Ифигения в Тавриде» представляется Сталь слишком тонкой по своим психологическим и нравственным мотивам, чтобы стать достаточно сценичной пьесой, а «Торквато Тассо» — драмой, чересчур немецкой, не передающей особенностей языка и чувств южан. Правильно определив, что основной конфликт пьесы в столкновении «поэзии с общественными условиями, поэта и светского человека» (290), Сталь, однако, полагает, что Гете должен был бы скорее выбрать героем Жан-Жака Руссо, чем Тассо.

«Фауст» был понят Сталь односторонне. Зная только первую часть (вторая еще не была написана в то время), она определила героя как «характер, собравший в себе все слабости человечества: жажду знания и лень в труде, потребность в успе-

хе, пресыщенность удовольствиями. Это совершенный образец переменчивого и подвижного существа, чьи чувства еще более эфемерны, чем краткость жизни, на которую он жалуется. У Фауста больше честолюбия, чем силы; его внутреннее возбуждение заставляет его восстать против природы и прибегнуть к колдовским средствам, чтобы избежать тяжелых, но необходимых условий, на которые обречен смертный человек» (298). Не споря со Сталь, в какой мере точна ее характеристика героя Гете, мы не можем не заметить, что ее Фауст — типичная фигура романов и драм писателей романтической школы. Во всяком случае, писательница верно почувствовала, что Фауст Гете — не средневековый, а вполне современный герой, и толкование «Фауста», изложенное ею, приобрело почти такую же широкую известность в тогдашнем культурном мире, как гетевская трактовка «Гамлета».

Наиболее полное воплощение идеи произведения Сталь видит в Мефистофеле. «Герой этой пьесы дьявол. (...) Гете хотел выразить посредством этого персонажа, одновременно фантастического и реального, самые горькие насмешки, какие способны вдохновить презрение, и вместе с тем отчаянную смелость, которая забавляет. В речах Мефистофеля звучит дьявольская ирония, распространяющаяся на весь мир. Он судит вселенную, как дьявол, подвергающий цензуре плохую книгу» (296). (Замечу, что, на мой взгляд, именно концепция Сталь определила трактовку гетевского сюжета в «Сцене из „Фауста“» Пушкина.)

С точки зрения художественной, «Фауст», по определению Сталь, «не принадлежит ни одному жанру; это не трагедия и не роман. Автор хотел в этом произведении отречься от всех трезвых приемов мысли и писания» (319). Вместе с тем Сталь признает, что «Фауст» необыкновенно возбуждает мысль, хотя читатели не обязательно соглашались с мнениями Гете.

Как теоретические построения, так и отдельные оценки Сталь показывают, что она уже начинает отходить от традиционной французской точки зрения на драму, но к другому берегу еще не пристала. Значение ее сочинений в том, что писательница необычайно расширила умственный и художественный горизонт соотечественников, раскрыв возможности творчества, о которых они не предполагали, показав неизвестные им красоты драматического искусства.

Во всем, что касается формы драмы, Сталь еще далека от романтизма, допуская лишь небольшие уступки «северному» вкусу, но в идейном отношении она — подлинный зачинатель романтической теории, ибо с большой решительностью выступила против рационализма и практического житейского материализма XVIII в. Рационализм отвергался ею потому, что он выродился в буржуазную расчетливость и корысть. Материализм, понимаемый как практицизм, также был ей глубоко чужд. Спасение от нравственного разложения, явившегося результатом по-

беды буржуазных отношений, Сталь видела в духовном возрождении, которого можно было достигнуть, как ей казалось, посредством восстановления тех нравственных качеств, которые были разбиты, подавлены, уничтожены рационализмом, революционным террором, наполеоновским деспотизмом и практицизмом современников.

КУЛЬТ ЭНТУЗИАЗМА

Если просветители возлагали надежды на разум, то Сталь — провозвестница чувства как великой силы, способной вернуть ценность всем идеалам гуманности. Нет необходимости говорить, что это был такой же идеализм в вопросах общественного развития, как и философия разума. У Сталь реакция на просветительство XVIII в., и буржуазную революцию проявилась в апологии чувства, в провозглашенном ею культе энтузиазма.

Во Франции «любовь, гений, талант, даже горе,— словом, все святое становится жертвой иронии, и невозможно себе даже представить, до каких пределов распространится ее власть,— сетует Сталь в одной из последних глав книги.— Все великое убивают насмешкой, и тот, кто ничему не придает цены, считает, что он стоит на самой высокой позиции; поэтому, если энтузиазм не защитит наше сердце и наш дух, уничтожение прекрасного, в котором наглость выступает в союзе с насмешкой, станет повсеместным» (225). Сущность энтузиазма состоит в бескорыстном служении великим идеалам человечности, в возвышенном состоянии духа, стремящегося к удовлетворению глубочайших душевных потребностей человека. Такое умонастроение Сталь находит у соседнего народа, во всяком случае у его лучших представителей — поэтов, философов, ученых, религиозных мыслителей, порвавших с церковным догматизмом.

Концепция энтузиазма имеет у Сталь значение и для драматургии. Естественно, что писательницу привлекают произведения немецких писателей, изображающие таких героев. Ее сердцу особенно мил Шиллер; «Фауста» же она не могла принять, видя в нем проявление именно того, что ей наиболее враждебно,— скепсиса. Ее характеристики героев шиллеровских драм имели в виду дать французским авторам образцы людей, которым присущ энтузиазм, решительно отделяемый писательницей от фанатизма. Но Сталь не все принимает у Шиллера.

В его драмах периода «бури и натиска» Сталь находила «опьянение мысли» (*ivresse de pensée*) (217), что вело к плохим последствиям в замысле и решении драматических конфликтов. В ее вкусе зрелое творчество Шиллера, о котором она писала: «В душе Шиллера не было ничего, кроме благородных мыслей» (273).

Духовные качества, связанные с энтузиазмом, необходимы не только героям пьес, но и драматургам. Почему Лессинг не мог стать драматургом первого ранга? Сталь отвечает: потому, что он был «диалектиком», т. е. рассудительным мыслителем. «Нет сомнения в том, что Лессинг был далек от философской сухости; но в его характере было больше живости, чем чувствительности; драматический гений более причудлив (*bizarre*), более мрачен, более склонен к неожиданностям, что не свойственно человеку, посвятившему большую часть своей жизни размышлению» (217).

Шекспир, если вчитаться в характеристику, которую ему дает Сталь, тоже не тот писатель, который соответствует ее идеалу. «Шекспир, которого называют варваром, обладает, с театральной точки зрения, слишком философским духом, слишком глубокой пронизательностью; он судит о характерах с беспристрастностью высшего судьи и иногда изображает их с почти макиавеллиевской иронией...» (208). Не все эти качества имеют в глазах Сталь одинаковое достоинство. «Макиавеллиевская ирония», безусловно, не в пользу Шекспира, если стать на позицию философии энтузиазма.

При некоторой непоследовательности Сталь все же создала в своих книгах «О литературе» и «О Германии» широкую основу для возникновения романтической теории драмы. Она обогатила критическую мысль Франции — и не только Франции — множеством новых идей и понятий, вошедших в обиход критики, литературной теории и теории драмы.

Ф. ГИЗО

Значительную роль в развитии нового понимания драматического искусства сыграл Франсуа Гизо (1787—1874), более известный как историк и политический деятель, чем как критик. Однако в начале своей деятельности он написал ряд работ по истории литературы, причем особенно большое внимание Гизо привлекала драма.

«КОРНЕЛЬ И ЕГО ВРЕМЯ»

Его первыми опытами в этой области были три исследования: «Состояние поэзии во Франции до Корнеля», «Опыт о жизни и произведениях Корнеля» и «Три современника Корнеля: Шаплен, Ротру и Скаррон», напечатанные в 1813 г. В 1852 г., сойдя с политической сцены, Гизо переиздал свои ранние произведения.

Книга вышла под названием «Корнель и его время». Гизо ничего не изменил в тексте, ограничившись мелкими стилистическими поправками. «Книга должна оставаться такой, какой она была для своего времени,— писал Гизо в предисловии к изданию 1852 г.— Если я не заблуждаюсь, то эта книга правдиво передает дух, господствовавший сорок лет тому назад в литературе, среди тех, кто ее создавал, и среди публики, любившей ее» (I—II) ¹.

Обращение Гизо к Корнелю имело несомненный политический смысл. Корнель был любимым драматургом Наполеона, видевшего в нем воплощение своего понимания литературы как выражения идеи государственности. В годы Империи Корнель был провозглашен образцом драматического поэта. Гизо, смолodu проникшись идеями республиканской гражданственности, был в оппозиции к политическому строю Империи. Не имея возможности выступить против него прямо, он выразил свои взгляды косвенным образом в историко-литературном сочинении.

В противовес официальной канонизации Корнеля Гизо ставит драматурга в определенную историческую перспективу. Он для него не драматург вообще, а писатель вполне определенной исторической эпохи. Характеристике Корнеля Гизо предпосылает краткий очерк развития французской драмы, интересный тем, что в нем высказаны некоторые новые идеи историко-культурного характера.

Прежде всего, утверждает Гизо, развитие разных родов литературы неравномерно. Поэзия развивается в иных условиях, чем драма. Будучи творчеством одного лица, лирика и эпос не зависят в такой мере от внешних условий, как драма, поэтому они могут раньше достигнуть совершенства. Драматический автор в большей степени зависит от материала, а особенно от публики. Публика же в большинстве состояла на первых порах из людей, которых мало коснулась утонченная духовная культура. И в связи с этим Гизо впервые высказывает важную для истории драмы мысль: «По своему происхождению театр во Франции был народным» (121). Это утверждение приобретает особую остроту, если вспомнить, что вершиной французской драмы считался XVII век, когда театр приобрел явно аристократический характер. Гизо вводит, таким образом, важное социологическое различие в характеристику драматического искусства. Оно обретает у него качество, ранее не подчеркивавшееся историками и теоретиками драмы в такой мере и в таком смысле.

Уже в XIII—XIV вв., по замечанию Гизо, при дворах устраиваются представления, отличающиеся более рафинированным

¹ Цит. даны по: *Guizot (F.), Corneille et son temps: Nouvelle édition. Paris, 1880.* Далее страницы в скобках указаны после цитаты.

вкусом, но далекие от того, что любил народный зритель. Эту борьбу народных и более утонченных «аристократических» форм театра Гизо видит на протяжении всей его истории. В XVI в. положение драматического искусства усложняется еще больше, когда к национальной традиции добавляются привнесенные извне сюжеты и драматические формы, заимствованные из классической античности. Уже тогда возникает драма, основанная на трех единствах и пятиактном делении. Гизо подчеркивает, что пьесы, написанные в таком духе, были чужды национальной традиции, а сверх того отличались такой мертвенной холодностью со своими длинными монологами и рассказами, что не могли соперничать с живыми представлениями средневекового Братства страстей. Эта искусственная драма использовала достижения лирической поэзии, достигшей во Франции высокого расцвета. Большая живость была присуща новым комедиям. Гизо отмечает, что новая трагедия и новая комедия развивались «в узком кругу, включавшем поэтов» (127), и «при дворе, который, будучи мало способным создавать что-либо для развлечения, охотно принимал то, что ему предлагали» (125).

В XVII в. началось быстрое развитие новой драмы. При этом, как отмечает Гизо, ошибаются те, кто полагает, будто аристотелевская поэтика драмы уже с самого начала господствовала во французском театре. Без нее обходился драматург Арди, которого Гизо называет «национальным поэтом», потому что он не следовал ученой традиции, шедшей от первого французского классициста Жюделя. «Арди, основатель парижского театра, предшественник Корнеля, не принадлежал к числу гениев, меняющих или утверждающих определенный вкус современников; но он первым во Франции смутно предвосхитил правильное понимание природы драматической поэзии. Он понял, что театральная пьеса должна не только удовлетворять рассудку и разуму зрителей, но и увлечь их чувства и зажечь воображение» (131). В этой характеристике выражена целая программа театра.

Драматургия Арди была очень вольной по манере. В жанровом отношении у него трудно было отличить трагедию от трагикомедии. Не было у него и подлинного поэтического стиля. Между театром и поэзией существовал глубокий разрыв. В лирике и эпосе преобладала статичность, и только в драме была динамика, достигаемая в ущерб классицистским понятиям о хорошем вкусе. В ней преобладала «романтика приключений: похищения, поединки, переодевания, узнавания, измена, не упускалось ничего, что могло придать действию живость и ошеломить зрителя хотя бы ценой разумности и правдоподобия» (141).

По определению Гизо, «Корнель произвел революцию, возродившую наш театр, или, вернее, его творческая деятельность вывела наш театр из хаоса» (206). Он приблизил театр к дей-

ствительности, придал ему величие и значительность, сделал язык драмы более естественным, более поэтичным, придал определенность характерам,— словом, сделал драму подлинным искусством. Признавая заслуги Корнеля, Гизо, однако, отказывает его творчеству в непреходящем значении. Это и было удаком по официальной оценке драматурга.

Гизо рассуждает весьма обстоятельно. Он начинает с того, что Корнель не имел последователей и не создал школы. Уже при жизни он был превзойден Расином в трагедии и Мольером в комедии. «Его энергия, впечатляющая величественность, высокие порывы,— все, что сделало имя Корнеля великим,— это личные достоинства, обессмертившие имя поэта, но не оставившие после него господствующего влияния в драматическом искусстве. Трагедия может быть прекрасной, но и иной, чем ее создавал Корнель; Корнель остается великим, не мешая тому, чтобы другие великие заняли место наряду с ним» (206—207).

Корнель создавал характеры величественные, но односторонние. Особенно это бросается в глаза в образах его королей. «У Корнеля короли, за исключением Пруссия, умеют только царствовать, не способны ни к чему, что не связано непосредственно с их царственным положением, кажутся не рожденными ни для чего другого» (221). Это, конечно, было направлено против официального культа монарха, восстановленного Наполеоном, но вместе с тем является чертой, действительно присущей образам королей и королев у Корнеля.

Однако не только царственные особы, все герои Корнеля наделены лишь одной чертой, не знают сомнений и колебаний. Благодаря своему мастерству, Корнель захватывает воображение зрителей картинами величия и гражданской добродетели, но в целом его творческий метод исключает возможность всестороннего рассмотрения характера человека. Б. Г. Реизов несомненно прав, когда замечает, что, критикуя Корнеля за односторонность, Гизо имел в виду «противопоставить Корнелю Расина, психология которого более сложна и современна, а герои полны колебаний и нравственного волнения»².

Гизо упрекал Корнеля за то, что его персонажи легко переходят от одной крайности к другой. Самый известный пример этого — Химена, которая сначала требует смерти Сиды, а затем с не меньшей страстью выражает готовность стать его женой. Такая моральная неустойчивость коренилась в особенностях эпохи, когда долго длившаяся религиозная междоусобица приучила людей приспособлять свои убеждения к ситуации. Самый известный исторический пример этого Анри (Генрих) IV, который ради трона отказался от гугенотской веры и перешел в католическую. Гизо мог иметь в виду и бывших республиканцев, легко приспособившихся к новой монархии (в их числе был и

² Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом, с. 224.

сам Наполеон). Особенно иронизирует Гизо по поводу политического оппортунизма, оправдываемого и даже прославляемого как «государственная добродетель» (*vertu d'Etat*, 231).

Не может Гизо согласиться и с тем, что Корнель будто бы объективен, когда изображает столкновение различных взглядов и точек зрения. Он с равной силой выражает монархические и республиканские убеждения персонажей.

Гизо отвергает мнение, будто уже Корнель ввел в драму местный колорит и умел показывать своеобразие людей разных наций. «Сам того не желая и не понимая, Корнель наделял свои персонажи комплексом идей своего времени» (230).

Герои Корнеля, продолжает Гизо свою критику, «редко движимы обычными душевными стремлениями, какие бывают в простых жизненных ситуациях; чаще всего они руководствуются идеями и доктринами, которых придерживаются; поэтому их речи обычно составляют рассуждения, подкрепляемые твердым убеждением и железной логикой, несколько холодной и вращающейся в круге умозрительных комбинаций; верность или ложность принципа определяет поведение персонажей» (240). Отсюда вытекает то, что у Корнеля «абсолютная истина подменена относительной, общечеловеческие черты — чертами французов XVII в.» (231).

Даже изображение любви лишено у Корнеля человечности. «Чтобы судить о любви Цезаря и Клеопатры, Антиоха и Родогюны, как судят о наиболее одухотворенных и чувствительных людях XVII в., надо перенестись в XVII век с принятыми тогда понятиями о любви, которых герои Корнеля должны были придерживаться со всей тщательностью хорошо воспитанных людей; для этого надо отказаться от взгляда на любовь как следствие свободного выбора, сходства вкусов, характеров, привычек; ничто из этих видов связи, которые обычно играют роль и которые принято считать естественными причинами, здесь не имеют места: любовь для светского общества времен Корнеля не что иное, как следствие веления небес, влияния звезд, рок, столь же неотвратимый, как и необъяснимый» (248).

Гизо отмечает, что с годами муза Корнеля становилась все более искусственной. Став на ложный путь, Корнель уже не мог сойти с него и, отказавшись черпать материал из наблюдений над естественными чувствами, все больше следовал своему воображению. Создавая свои произведения, Корнель питался не реальностью, а воображением, «не замечал света, отбрасываемого естественными движениями нашей души на предметы, которые эти движения возбуждают. (...) Справедливость была чувством прежде, чем стать идеей. (...) Кто мог бы представить себе великодушные и преданность, если бы чувства не познакомили его с ними?» (255, перевод Б. Рейзова). Советский исследователь вскрывает подоплеку этого утверждения Гизо: «Апелляция к непосредственному чувству, создающему нравственные отно-

шения между людьми, имеет не только философский, но и политический смысл. В философском отношении — это протест против рационалистического утилитаризма XVIII в. В политическом — протест против якобинского беспрекословного подчинения идее и против императорского беспрекословного подчинения деспоту. Такой ход мысли возник в системе либерализма, находившегося в оппозиции ко всем сменявшим друг друга режимам — феодальной монархии, якобинской диктатуре, империи. Чувство должно коррегировать разум, потому что чувство не ошибается. Речь идет не только о нравственном чувстве, а о всяком общественном чувстве — любви, симпатии, жалости»³.

Эта философия определила и взгляд Гизо на драму. Он отвергает просветительский утилитарный взгляд на драму, видя в ней не учительницу нравственности, а воспитателя душевных качеств, эмоциональных способностей человека, развитие заложенных в нем духовных возможностей. Поэтому Гизо отвергает буржуазную бытовую правоучительную драму XVIII в. и остается приверженцем трагедии как высшей формы драмы. «Подлинная ценность трагедии, — пишет он, — совсем не в том, чтобы спектакль изображал судьбу и чувства, близкие лично нам, а в соответствии человеческим судьбам вообще, нашей интеллектуальной природе и чувствам, притом в соответствии не с чувствами, наиболее доступными нам, но с теми, которые следует наиболее развить: трагедия требует раскрытия того, что таится в сердце человека: она ищет там слез жалости, содрогания от страха, храбрости, чувства любви, негодования на порок, материнской любви, чувства братства, — все, необходимое для жизни или для нашей морали, придает драматическому искусству чрезвычайную силу, ту силу, которую мы так редко имеем возможность полностью проявить в нашей повседневной жизни» (214).

Как показал Б. Реизов, Гизо был знаком с эстетикой Канта и Шиллера. Взгляды последнего особенно сильно повлияли на концепцию трагедии французского мыслителя. Искусство поднимает читателя и зрителя над действительностью в мир, где чувства, обычно подавленные повседневностью, раскрываются во всей полноте; человек как бы живет заново в более чистом и прекрасном мире, где его духовные возможности раскрываются с необыкновенной силой. Корнель как художник обладает способностью оказывать подобное воздействие на читателя и особенно зрителя, но это не мешает увидеть, по зрелом размышлении, недостатки, о которых уже шла речь.

Когда Гизо писал свой труд о Корнеле, он имел в виду продолжить исследование французской драмы и представить ее следующую и высшую степень развития в творчестве Расина.

³ Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом, с. 228—229.

Этот замысел остался неосуществленным. Тем временем на литературном горизонте появилось иное драматическое светило, и Гизо направил свое внимание на изучение его. То был Шекспир.

ШЕКСПИР

Гизо знал сочинения Шекспира в подлиннике, что было связано с его занятиями историей Англии. Когда был подготовлен новый перевод пьес английского драматурга, Гизо написал к нему предисловие «Опыт о жизни и сочинениях Шекспира» (1821). Как предисловие, так и пьесы Шекспира, получившие в нем новое для французских читателей освещение, приобрели большое значение в истории становления романтической драмы во Франции. Гизо написал также этюды об отдельных пьесах Шекспира, а позже «Опыт об «Отелло» и о состоянии драматического искусства во Франции в 1830 г.» Все эти работы, собранные вместе, Гизо переиздал под названием «Шекспир и его время» (1852).

Так же, как и работу о Корнеле, характеристике творчества Шекспира Гизо предпосылает общий очерк драмы до появления этого мастера. Он начинает с того же, что и обзор французской драмы, но тональность здесь иная. Там речь шла о том, что драма начиналась как искусство толпы, в работе о Шекспире об этом говорится в совершенно ином тоне: «Театральное представление — это народное празднество. Такова же природа драматической поэзии»⁴. Драма не осталась достоянием одного простонародья. «Рожденное среди народа и для народа, предназначенное для того, чтобы, развлекая, поучать его, драматическое искусство в силу самой своей природы стало излюбленным развлечением высших классов» (5). Таким образом, Гизо выдвигает принцип народности драмы и не устает варьировать этот тезис на все лады: «Природа драматического искусства такова, что для создания своего магического эффекта, для сохранения и расширения своей свободы и обогащения (содержания.— А. А.) она не должна отрываться от народа, к которому она в первую очередь всегда обращается» (7).

Гизо совершает экскурс в истории Англии XVI и Франции XVII в., чтобы посредством сравнения показать влияние политического строя на характер искусства. Не идеализируя английскую монархию Тюдоров, показывая, что она была не менее деспотична, чем французский абсолютизм Людовика XIV, Гизо отмечает, однако, что по ту сторону Ламанша драма сохранила большую свободу, так как была теснее связана с народными

⁴ Guizot (F.). Shakespeare et son temps: Etude littéraire. Nouvelle édition. Paris, 1852.

традициями, чем во Франции, где двор и аристократия больше сковали условностями и этикетом и драму и театр.

Связь с традициями народного театра средних веков обусловила некоторые важные особенности драматургического метода Шекспира. Сочетание трагического и комического, серьезного и смешного, столь характерное для Шекспира, было не следствием прихоти драматурга или проявлением дурного вкуса, а продолжением многовековой традиции народных зрелищ. Это сочетание укоренилось в давние времена, и ко времени появления Шекспира было совершенно естественным для зрителей. Ужасы, непосредственно изображаемые на сцене, также никого не шокировали, ибо давно бытовали на сцене, и народ любил, чтобы все изображалось натурально. Своеобразие английских комедий с их праздничным весельем также может быть понято только в связи с духом народных развлечений и обрядов.

Самые названия видов ранней английской драмы свидетельствуют об отсутствии каких бы то ни было правил в этом отношении. «Игра», «интерлюдия», «история», даже «баллада» — таковы жанровые определения старинных английских пьес. Когда затем были введены названия «трагедия» и «комедия», то различались они между собой главным образом типом развязки. Когда Шекспир начал драматургическую деятельность, «природа и судьба человека, составляющие содержание драматической поэзии, не были разделены, не расклассифицированы. Искусство, стремившееся перенести их на сцену, принимало их в единстве, со всем разнообразием и контрастами, присущими им, и вкус публики был таков, что она на это не жаловалась» (84).

В трагедиях Шекспира преобладают реальные мотивы, тогда как в комедиях, наряду с совершенно жизненными происшествиями, есть смелая фантастика. Шекспир часто порывает в своих комедиях с мрачной реальностью, отказывается от изображения нравов, не создает четко очерченных характеров с целью осмеяния их; его комедия — произведение романтическое и фантастическое, полное забавных несуразностей, не требующих — и не допускающих — рассудочного обоснования. В некоторых комедиях, однако, поэтическая фантазия уступает место серьезным мотивам. В «Буре» магические заклинания предваряют вполне серьезные конфликты. «Виндзорские насмешницы» изображают повседневную жизнь. Серьезные мотивы значительны в «Троиле и Крессиде», а «Венецианский купец» вообще находится у самой границы трагического.

Гизо считает, что произведения Шекспира не следует делить по признанным градациям комедии и трагедии. Подлинной основой для их деления являются фантастическое и реальное, царство романтики и реальный мир.

В серьезном жанре Шекспир начал с хроник, перейдя затем к трагедиям, жанру, наиболее соответствовавшему его духу.

В хрониках и трагедиях «Шекспира интересуют не события сами по себе, а люди, которые их творят. Его сфера не историческая правда, а правда драматическая (<...> Он брал факты, какими находил их в повествованиях и, пользуясь ими как руководящей нитью, погружался в глубины человеческой души. Он стремился представить живого человека и вопрошал его о тайнах его переживаний, о его склонностях, мыслях, намерениях. Он не спрашивал его: «Что ты делаешь?», а задавал вопрос: «Как ты это делаешь? Чем обусловлено твое участие в событиях, где я встретил тебя? Чего ты добиваешься? Что можешь? Кто ты? И если я узнаю все, то это и есть то, что меня интересует в твоей истории» (101).

Построение пьес-хроник не является строго драматичным: они не сведены к единству интереса, концентрирующемуся вокруг одного героя. Его характер не определяет событий, которые представляют цель происшествий, почерпнутых из истории, как они там описаны. В трагедиях же раскрывается противоборство человека с судьбой. «Взгляд философа озаряет и направляет воображение поэта; человек появляется у Шекспира со всем тем, что составляет его природу. Перед глазами поэта всегда стоит истина; он пишет, повинувшись ей» (108).

Истинность изображений Шекспира не определяется наблюдательностью по отношению к внешним явлениям. Истина в нем самом. Без внутреннего чувства правды, присущего ему, его образы были бы холодны и не вызывали бы к себе определенного отношения. Беспристрастная наблюдательность сочетается у Шекспира с глубоким чувством. Мы не испытывали бы негодования по отношению к его злодеям, если бы сам Шекспир не испытывал его; точно так же чувства жалости, нежности, любви возбуждаются в нас потому, что сам художник испытывал их. Эмоциональная общность завоевывает Шекспиру наше доверие. Мы полностью подчиняемся ему, он владеет нашими душами.

Гизо отлично сознает, что природа творчества Шекспира — не частная историческая проблема, а проблема, имеющая прямое отношение к современности. В условиях литературного потрясения, переживаемого Европой, пишет Гизо, все взоры обращаются к Шекспиру. Это происходит не только на родине поэта. В Германии давно уже поняли его значение и взяли его себе за образец. Только Италия и Франция, родоначальницы неоклассицизма, держатся за старые каноны и удивляются нападкам на их необыкновенно строгие законы поэзии, смысл которых уже утрачен, но им продолжают упорно верить. Гизо призывает серьезно отнестись к тому новому, что есть в искусстве других народов.

У Шекспира есть чему поучиться. Вопреки распространенному мнению, его искусство отнюдь не хаотично; оно имеет свои законы, отличающиеся от тех, к которым привыкли фран-

цузы. Так, отсутствие у Шекспира единств времени и места не препятствует художественному эффекту его драм. В его пьесах подлинным местом действия является не внешнее пространство, а человеческая душа. Когда человек стремится к своей цели, он не станет рассчитывать время. Разве важно, сколько времени проходит от сговора Клавдия и Лаэрта до поединка между Лаэртом и Гамлетом? Может быть, два часа, может быть, неделя. Важно, чтобы цепь впечатлений зрителя не прерывалась, а это достигается умелым ведением драматического действия, и это заставляет зрителя забыть, какой срок занимают те или иные события. В хрониках Шекспир так строит действие, что сжимает годы в краткие эпизоды, следующие друг за другом с необыкновенной быстротой. В трагедиях же он и вовсе не обращает внимания на длительность событий.

Цель драматурга — единство интереса и единство впечатления. Этому служат все составные части драмы. Пока армия, идущая против Макбета, совершает поход, Шекспир сосредоточивает внимание зрителей на том, что происходит в душе Макбета; мы как бы вместе с ним ожидаем прибытия его врагов и совсем не подсчитываем, сколько времени им надо, чтобы подойти к замку Макбета.

Нарушая единства места и времени, Шекспир компенсирует это, создавая единство впечатления.

Что касается единства действия, то его Шекспир соблюдает, хотя и понимает его более расширительно, чем это диктуется теорией драмы классицистов. Гизо утверждает, что эпизоды являющиеся, по мнению классицистов, отклонениями от единства действия, на самом деле способствуют единству впечатления, которое гораздо важнее, чем узко и формально понимаемое единство действия. В качестве примера Гизо приводит сцену похорон Офелии. Даже грубые шутки могильщиков существенны для пьесы, ибо связаны с ее общей идеей. В глазах классицистов, — заметим, что Гизо пишет после буржуазной революции в условиях феодально-монархической реставрации, — недопустимым нарушением декорума является введение Шекспиром в трагедии лиц «низшего» звания. Гизо оправдывает Шекспира как с исторической, так и с художественной точки зрения. Начало «Юлия Цезаря», считает он, — великолепный пример изображения сложной политической ситуации, суть которой состоит в том, что диктатор стремится обольстить массу римлян, а республиканцы встревожены опасностью, угрожающей свободе.

У каждого времени свое понимание драмы. Жизнь греков отличалась простотой и немногосложностью, поэтому драматургу было достаточно нескольких четких общих черт для воплощения ее в пьесу. Французы последовали их примеру и, как выражается Гизо, оказались вынужденными втиснуть жизнь в узкий угол. Они исследовали жизнь до самых глубин,

но не во всю ее широту. Драматическая система Шекспира открывает большие возможности для изображения действительности во всей ее широте и многообразии. Однако так же, как и Сталь, Гизо отнюдь не призывает сменить один безусловный образец на другой и предупреждает, что существо дела отнюдь не в слепом подражании внешней манере Шекспира.

Задача современной поэзии, считает Гизо, та же, что и задача идеального современного строя правления: удовлетворять интересы всех — и нужды масс, и потребности возвышенных умов. Классицизм отжил свой век, оставив по себе память в прекрасных творениях драмы, но пора перестать подражать этим образцам. Возникает новое искусство. Его контуры уже начинают обрисовываться. Очевидно, оно не будет повторением искусства Корнеля и Расина, ни даже повторением Шекспира, хотя английский драматург создал искусство, во многом помогающее понять, каким должно быть драматическое искусство нового времени. Художественная система Шекспира обладает широтой, позволяющей охватить все общественные состояния и чувства, характерные для современной жизни. Опыт революционных перемен последних тридцати лет, пишет Гизо, не может вместиться в узкий круг событий, происходящих в одной семье или в сфере чисто личных страстей. Необходимо новое искусство, способное воплотить в художественные образы и ситуации то, чем живет современный человек.

Труды Гизо были бы невозможны, если бы им не предшествовали работы А. В. Шлегеля и Жермены де Сталь. С соотечественницей Гизо связывала и общность буржуазно-либеральных взглядов, тогда как у Шлегеля Гизо решительно отвергал его реакционно-романтическую апологию феодального средневековья. Не согласен он со Шлегелем и в полном отрицании художественного значения французского неоклассицизма. Наконец, как уже сказано, механическое перенесение методов Шекспира также представляется Гизо неверным в условиях современной французской жизни.

Несомненно, что Пушкин был знаком с предисловием Гизо к переводу пьес Шекспира, как знал он и сочинения Жермены Сталь. Русские писатели и критики эпохи романтизма следили за развитием литературной мысли Франции и использовали то, что помогало им в их творчестве и теоретическом осмыслении проблем драмы.

СТЕНДАЛЬ

ДРАМА И ОБЩЕСТВО

Как писатель, Стендаль принадлежит к реалистическому направлению в европейской литературе первой половины XIX в. Он один из ее основателей и крупнейших представителей. Прежде чем создать свои шедевры, он прошел большую жизненную и литературную школу, глубоко изучал изобразительные искусства и музыку. Он не сразу стал тем художником, которого мы знаем теперь по его романам. Исследование эволюции его взглядов не входит в нашу задачу, тем более что она уже выполнена¹.

Интересующий нас аспект — теория драмы — получил у Стендаля разработку и освещение в четко определенный период — в первую половину 1820-х годов, когда он, вернувшись из Италии в Париж, попал в обстановку литературной полемики, предшествовавшей конфликту между классицистами и романтиками.

Стендаль выступил как противник ограничений, налагаемых на драму поэтикой классицизма. Это сделало его естественным союзником романтиков, хотя сам он по своим художественным стремлениям романтиком не был. В сложившейся ситуации он тем не менее оказался в романтическом лагере и сыграл видную роль в установлении романтической теории драмы.

Интерес Стендаля к драме возник очень рано. Совсем молодым человеком он пробовал свои силы в трагедии и комедии, следуя канонам классицизма, учась у Корнеля и Расина.

Через несколько лет Стендаль изменил отношение к ним. Республиканские взгляды заставили Стендаля остро почувствовать придворный характер искусства Расина. Сыграло роль и то, что Стендаль уже в конце 1790-х годов познакомился с пьесами Шекспира.

На рубеже XVIII—XIX вв. уже не Расин, а Шекспир становится его кумиром. «Мое восхищение Шекспиром растет с каждым днем. Он никогда не надоедает и являет совершеннейшие изображения природы. Его примером я могу руководствоваться. Он ничего не знал: значит, не стоит и мне изучать греческий. Нужно чувствовать, а не изучать...»². Два слова в этой заметке 1811 г. со всей ясностью свидетельствуют о повороте Стендаля от классицизма к предромантизму — «природа» и «чувствовать».

¹ Рейзов Б. Г. Стендаль: Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974.

² Стендаль. Собр. соч.: Л., 1938, т. 9, с. 9. Далее соч. Стендаля цитируются по изд. 1959 г.

Живя после реставрации Бурбонов в Италии, Стендаль собирался принять участие в возникшей тогда литературной полемике по вопросам драматургии и написал статью «Что такое романтизм? — спрашивает г-н Лондонно». Она должна была послужить ответом одному из упорных литературных староверов. Но появление в печати ответа тому же Лондонно, написанного итальянским критиком-романтиком Д. ди Бреме, вынудило Стендаля воздержаться от публикации своей работы. Написанная в 1818 г., она уже содержала многие положения, которые Стендаль потом высказал по возвращении во Францию.

Это произошло в 1823 г., когда, оказавшись в Париже, Стендаль увидел, что и там происходит все более разгорающаяся борьба между классицистами и романтиками. Еще раньше он познакомился со взглядами А. В. Шлегеля, Ж. де Сталь и Ф. Гизо. Многие эстетические понятия немецкого теоретика и историка драмы были в известной мере усвоены Стендалем. В силу их либеральных взглядов Сталь и Гизо были, естественно, близки Стендалю. Их сочинения, как и лекции Сисмонди, оказали влияние на формирование взглядов Стендаля, но он воспринимал чужие теории потому, что был подготовлен к ним собственным изучением драмы и размышлениями об искусстве вообще.

Литературная ситуация начала двадцатых годов побудила Стендаля написать статьи «Чтобы писать трагедии, которые могли бы заинтересовать публику 1822 года, нужно ли следовать заблуждениям Расина или заблуждениям Шекспира?», «О смехе», «Что такое романтизм». Собранные вместе, они составили брошюру «Расин и Шекспир» (1823). В 1824 г. противники романтизма заметно активизировались, и это побудило Стендаля написать вторую брошюру с таким же названием (1825). Ее главное содержание — ответ на речь неперменного секретаря Французской академии Оже, выступившего с защитой классицизма и нападками на романтиков.

Главными печатными публикациями Стендаля о романтизме в драме были две брошюры «Расин и Шекспир» (1823, 1825). Они содержат основные положения поэтики и теории драмы Стендаля. В его литературном наследии впоследствии были обнаружены многочисленные записи, вполне обработанные для печати, но по разным причинам не увидевшие света в то время. Излагая взгляды Стендаля, мы опираемся в первую очередь на сочинения, ставшие фактом литературной борьбы 1820-х годов, но иногда сочли нужным использовать и не опубликованные при жизни писателя материалы³.

Предисловие к брошюре 1823 г. сразу ставит вопрос о драме в связь с состоянием общества: «Мы совсем не похожи на

³ Цитаты из неопубликованного сопровождаются после указания страницы буквой Н.

тех маркизов в расшитых камзолах и больших черных париках стоимостью в тысячу эку, которые около 1670 года обсуждали пьесы Расина и Мольера.

Эти великие люди хотели угодить маркизам и работали для них.

Я утверждаю, что отныне нужно писать трагедии для нас, рассуждающих, серьезных и немного завистливых молодых людей года от воплощения божия 1823. Эти трагедии должны писаться прозой. В наши дни александрийский стих большей частью есть лишь покров для глупости» (5) ⁴.

Стендаль хорошо усвоил социологию искусства своих предшественников и видел в драме прежде всего продукт определенных общественных отношений. «Шекспир <...> показал англичанам 1590 года сперва кровавые события гражданских войн, а затем, чтобы дать отдых от этого печального зрелища, множество тонких картин сердечных волнений и нежнейших моментов страсти. Сто лет гражданских войн и почти непрерывавшихся смут, измен, казней и великодушного самопожертвования подготовили подданных Елизаветы к трагедии такого рода, которая почти совершенно не воспроизводит *искусственности* придворной жизни и цивилизации живущих в спокойствии и мире народов. Англичане 1590 года, к счастью, весьма невежественные, любили видеть на сцене изображение бедствий, от которых они недавно были избавлены в действительной жизни благодаря твердому характеру их королевы» (27).

В манифестах 1823 и 1825 г. Стендаль охарактеризовал полную противоположность между обществом, на почве которого вырос Шекспир, и придворной средой, определившей характер творчества Расина. Однако в условиях Реставрации Стендаль не мог сказать все, что думал об этом. Гораздо красочнее и выразительнее сказано о социальной основе французской трагедии XVII в. в ненапечатанной статье «Романтизм в Италии». Стендаль пишет там, что с прогрессом культуры изменились нравы и «люди устыдились неприкрытого неистовства своих первобытных вожделений. Чудеса этого нового рода жизни вызвали величайшее восхищение. Образовались *дворы*, которым стало казаться грубым всякое проявление глубоких чувств. Вначале при дворе Людовика XIV привились церемонные манеры испанцев <...> Вскоре после этого, при Людовике XV, манеры, еще более веселые и свободные от какого-либо чувства, окончательно подавили и уничтожили всякий энтузиазм и всякую энергию» (110 Н). Но такова лишь одна сторона дела. Другой фактор, обусловивший своеобразие французской трагедии XVII в., — государственная политика. Развивая мысли и суждения Гизо (в книге «Корнель и его время»), Стендаль

⁴ Стендаль. Собр. соч.: В 15-ти т. Т. 7. М., 1959. Перевод и комментарии Б. Г. Рейзова. Ссылки на это издание далее даны в скобках после цитаты.

показывает влияние политического деспотизма на искусство: «Расин писал для этого народа, почти обезличенного уже при Людовике XIII благодаря деспотизму Ришелье. Все просвещенные люди знают, какой вред принес Ришелье литературе основанием Французской академии. Этот величайший из деспотов изобрел десяток других еще столь же сильных средств, чтобы лишить французов древней галльской энергии и скрыть под цветами цепи, которые он на них наложил. Было запрещено изображать в трагедии великие события и великие страсти; и Расина, поэта изнеженного двора, раба, обожающего свои цепи, педанта, хотят навязать всем народам...» (110—111 Н).

Революция и Империя имели в глазах Стендаля то достоинство, что содействовали возрождению мужества и энергии в народе. В период борьбы за романтическую драму Стендаль возлагал большие надежды на то, что эта энергия сломит и ненавистный ему режим Реставрации. Он возлагал на искусство задачу возбуждать энергию.

Что Расин не подходил для создания новой драмы, драмы, учащей гражданственности, явствует из той характеристики, которую Стендаль дал мастеру французской трагедии XVII в. Но и Шекспир не удовлетворяет его требованиям вполне. «Романтики никому не советуют непосредственно подражать драмам Шекспира,— пишет Стендаль.— То, в чем нужно подражать этому великому человеку,— это способ изучения мира, в котором мы живем, и искусство давать своим современникам именно тот жанр трагедии, который им нужен, но требовать которого у них не хватает смелости, так как они загнипнотизированы славой великого Расина» (31).

КАКОЮ ДОЛЖНА БЫТЬ НОВАЯ ТРАГЕДИЯ

Стендаль предвидел в ближайшем будущем социально-политической жизни Франции большие перемены. «По воле случая новая французская трагедия будет очень походить на трагедию Шекспира,— писал он в 1823 г.— Но так будет только потому, что обстоятельства нашей жизни те же, что и в Англии 1590 г. И у нас также есть партии, казни, заговоры. Кто-нибудь из тех, кто, сидя в салоне, смеется, читая эту брошюру, через неделю будет в тюрьме. А тот, кто шутит вместе с ним, назначит присяжных, которые его осудят» (31). Интуиция не обманула Стендаля: во Франции действительно назревала новая революция, но осуществила капиталистическая верхушка свою политику иначе; она не допустила повторения эксцессов 1793 г. Обманув народные массы, снова поднявшиеся против Бурбонов, она создала более либеральную монархию Луи-Филиппа, служившую ее интересам.

Стендаль писал свое рассуждение, когда французская литературная мысль стремилась освоить художественные достиже-

ния других европейских народов. Он предупреждал, однако, против слепого увлечения как Шекспиром, так и Шиллером. Отношение к первому обусловлено двумя факторами — дистанцией времени и художественным вкусом: «Так как в умственном отношении мы бесконечно выше англичан той эпохи, то наша *новая трагедия* будет более простой. Шекспир ежеминутно впадает в риторику, потому что ему нужно было растолковать то или иное положение своей драмы неотесанному зрителю, у которого было больше мужества, чем тонкости» (31—32).

Шиллер повторил ошибку Шекспира, увлекшись риторикой. Он, по мнению Стендаля, не был ни достаточно современным, ни в полной мере национальным: «У него не хватило ума дать своим соотечественникам трагедию, которой требовали их нравы» (32).

Для читателя нашего времени несколько загадочно звучит утверждение Стендаля: «Наша новая трагедия будет очень похожа на «Пинто», шедевр г-на Лемерсье» (32). Это основательно забытое произведение одного из предшественников романтизма, поставленное в 1800 г. и тут же запрещенное первым консулом, нравилось Стендалю своей гражданственностью и критикой деспотизма власти. В формальном отношении пьеса была вполне ортодоксальной и не нарушала пресловутых правил драмы.

Стендаль занял очень четкую позицию. «Весь спор между Расином и Шекспиром — писал он, — заключается в вопросе, можно ли, соблюдая два единства: *места и времени*, — писать пьесы, которые глубоко заинтересовали бы зрителей XIX века, пьесы, которые заставили бы их плакать и трепетать, — другими словами, доставили бы им *драматическое* удовольствие вместо удовольствия эпического (...) Я утверждаю, что соблюдение этих двух единств: *места и времени* — привычка французская, *привычка, глубоко укоренившаяся*, — привычка, от которой нам трудно отделаться (...), но я утверждаю также, что эти единства отнюдь не обязательны для того, чтобы вызвать глубокое волнение и создать подлинно драматическое действие» (8—9).

В этом суждении Стендаль выдвигает на первый план существенный принцип. Определенный эмоциональный эффект, производимый драмой, гораздо важнее любых формальных установлений. Пьеса должна трогать, волновать, вызывать эмоции, и суть в этом, а не в том, соблюдены или не соблюдены пресловутые единства. Стендаль уже знал научное открытие своего времени о том, что правила единства созданы совсем не древними греками. «Единства, по поводу которых подняли такой шум, основаны только на неправильном толковании одного места из Аристотеля (...) Всякий раз, когда представлялся к этому случай, греки нарушали единства. В «Аяксе» место действия меняется один раз, если не два. В «Евменидах», — об

этом опасно упоминать, так как это может послужить оправданием варвару Шекспиру,— в «Евменидах» герой прибывает из Дельфы в Афины» (Собр. соч., 1938, с. 163 Н).

Единства места и времени мешают широкому изображению событий. Романтическая трагедия — «это трагедия в прозе, события которой длются в течение многих месяцев и происходят в разных местах. Однако возможна и такая романтическая трагедия, события которой благодаря случаю заключены в стенах дворца и в пределах тридцати шести часов» (60). Дело не в единствах: «Если различные происшествия этой трагедии похожи на те, которые раскрывает нам история, если язык, вместо того чтобы быть эпическим и официальным, прост, жив, блещет естественностью, лишен тирад» (60), то такая трагедия будет романтической.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИЛЛЮЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Из этих слов Стендаля явствует, что трагедия нового типа должна приблизиться к действительности: и ход событий, и речи персонажей должны быть такими, чтобы зритель почувствовал их подлинность. Именно это является предпосылкой эмоционального воздействия драмы. Расин не отвечает духу нового времени не из-за того, что в его пьесах соблюдаются три единства.

Современная драма должна приблизиться к действительности, создавать ощущение реальности происходящего на сцене. Основу иллюзии, вызывающей чувство подлинности, следует искать не во внешних правилах, а в природе драматизма — в эмоциональной взволнованности, возникающей от заинтересованности зрителей судьбами персонажей. «Эти чудные и столь редкие мгновения *полной иллюзии* могут случиться лишь в разгаре оживленной сцены, когда реплики актеров мгновенно следуют одна за другой <...> Однако эти мгновения *полной иллюзии* не наступят ни тогда, когда на сцене совершается убийство, ни тогда, когда стража арестует героя и уводит его в тюрьму. Мы не можем поверить в реальность таких сцен, и они никогда не производят иллюзии. Эти места лишь готовят те сцены, во время которых зрители находят эти дивные полсекунды <...>

Все удовольствие от трагического зрелища зависит от того, насколько часты эти краткие мгновения иллюзии, и *от волнения, в котором они оставляют душу зрителя в промежутках между ними*» (14).

Препятствием для такой иллюзии может быть только нечувствительность. Сценическая иллюзия не есть явление одностороннее. Дело не только в том, чтобы писатель создал в своем произведении впечатляющие сцены. Зритель (или чита-

тель) должен быть душевно предрасположен к восприятию их. Французскому зрителю надо, конечно, порвать с привычками, привитыми длительной литературной и театральной традицией, но главное «нужно еще иметь душу, способную к сильным ощущениям, нужно иметь меньше сорока лет за плечами» (16—17). Стендаль написал эти строки, когда ему самому было уже около сорока лет, но он мог не причислять себя к числу нечувствительных к иллюзии. Писатель имел в виду не возрастную признак сам по себе, а то, что сорокалетние принадлежали к поколению, воспитанному в традициях классицизма. Им несомненно было труднее отказаться от старых привычек и понятий. Но для Стендаля важно было и другое, молодость — время формирования душевных качеств человека, время стремлений и надежд. Недаром как писателя его интересовали именно герои, вступающие в жизнь. Приверженность правилам классицизма отнюдь не заложена в человека от природы: «Молодые люди еще могут отказаться от этого заблуждения самолюбия. Наслаждение может заставить их забыть о тщеславии, так как душа их способна к сильным ощущениям; но этого невозможно требовать от человека старше сорока лет» (17).

У Стендаля был еще один аргумент против того, будто иллюзия зависит от внешних условий театрального представления. Он заслуживает внимания, ибо здесь еще раз выявляется, в чем истинная сущность драматизма. «Драма в чтении, — пишет Стендаль, — поражает душу так же, как драма, представленная на сцене. Отсюда очевидно (в той мере, в какой явления духовные могут быть очевидными), что зритель не верит в *реальность* действия. Из этого вытекает возможность предположить, что между антрактами протекает более или менее долгий промежуток времени; отсюда же вытекает, что зритель драмы, если он не получил воспитания в каком-нибудь *collegio antiquato* (старомодном колледже. — А. А.), думает о месте или продолжительности действия не больше, чем читатель повести, который за два часа легко прочитывает любое жизнеописание Плутарха» (105—106 Н).

СВОБОДА И ЭНЕРГИЯ

Итак, для нового отношения к драме нужны иные душевные качества, чем те, которыми обладают современные французы или по меньшей мере часть их. Эти качества воспитываются соответствующими общественными условиями. Стендаль нашел у одного английского автора, Эльфинстона, рассуждение, отвечавшее его собственным взглядам. Оно имеет прямое отношение к литературным законам, но, как увидит читатель, не только к ним. «Ничтожество литературы есть симптом состояния цивилизации.

У народов, пользующихся гражданской свободой, каждый индивидуум стеснен законом по крайней мере в той степени, в какой это стеснение необходимо для поддержания права всех.

При деспотизме люди неравномерно и недостаточно гарантированы от насилия и подчинения несправедливому тирану и его слугам.

В независимом состоянии закон не стесняет и не защищает индивидуумов, и характер человека свободно развивается во всей своей энергии. Повсюду появляются отвага и талант, так как и то и другое *необходимо* для существования.

Дикарь с большими достоинствами, совершающий преступление, лучше раба, который не способен ни на какую добродетель» (116—117 Н)^{4а}.

Заметим, что Стендаль был первым среди наследников идеи свободы, подметившим противоречие в просветительской и республиканской теории свободы как необходимой предпосылки творчества. Правда, он выразил эту мысль иронически, вложив ее в уста цензора: «...Если у нас будет полная свобода, кто станет писать шедевры? Все будут работать, никто не будет читать ничего, кроме больших газет in-folio, где все истины будут изложены в самых прямых и ясных выражениях» (77). Ирония Стендаля двойственна, она направлена не только против «охранителей», но и против тех, кто предполагает возможность идеального состояния. Человек с его страстями всегда останется достойным предметом искусства, и трудно предположить, что исчезнут противоречия и конфликты, составляющие сюжеты драм.

В противовес классицистским трагедиям на греческие сюжеты надо, считает Стендаль, создавать национальные трагедии в прозе, основанные на исторических сюжетах. В конце первого трактата «Расин и Шекспир» он не только называет некоторые сюжеты, но намечает схему их драматической разработки. «Для «Генриха III» совершенно необходимы, с одной стороны, Париж, герцогиня Монпансье, монастырь яковинцев; с другой — Сен-Клу, нерешительность, слабость, сладострастие и внезапная смерть, которая всему кладет конец.

Расинова трагедия может охватить лишь последние тридцать шесть часов действия, следовательно, изобразить развитие страстей она совершенно не в состоянии. Какой заговор успеет составить, какое народное движение сможет созреть в течение тридцати шести часов?» (32—33).

Сопоставление двух драматических систем здесь выразительно демонстрирует ограниченность классицизма и возможности, открываемые новой драмой. Одним из важнейших новых ху-

^{4а} Из неопубликованной работы «Романтизм в Италии», Стендаль включил эти афоризмы также в «Историю живописи в Италии» (кн. VI, гл. XV).

дожественных требований является изображение событий в их развитии, в движении, в переходах из одного состояния в другое, иногда совершенно противоположное. Искусство Шекспира дает примеры именно такого развития драматического действия:

«Интересно, *прекрасно* видеть Отелло, влюбленного в первом акте и убивающего свою жену в пятом. Если эта перемена произошла за тридцать шесть часов, она нелепа, и я презираю Отелло.

Макбет, достойный человек в первом действии, соблазненный своей женой, убивает своего благодетеля и короля и становится кроважидным чудовищем. Или я очень ошибаюсь, или эти смены страстей в человеческом сердце — самое великолепное, что поэзия может открыть взорам людей, которых она в одно и то же время трогает и поучает» (33).

Таким образом, свобода, как ее понимает Стендаль, не есть идеальное состояние, когда все общественные и личные проблемы раз и навсегда решены наилучшим образом. Общество, витающее перед мысленным взором Стендаля, всегда сложно и противоречиво. Речь идет не об идеальной анархии, а о строе с минимумом ограничений личной свободы, что открывает возможность развития личности, ее энергии и страстей. Совершим ли мы ошибку, предположив, что Стендаль представлял себе, что известная степень несвободы будет существовать всегда? А человеческие страсти, если энергии будет предоставлена свобода, конечно, породят драматические конфликты.

Есть в первом трактате одно место, стоящее несколько особняком от основного хода рассуждений, но представляющее несомненный интерес. «Романтическим в современной трагедии является то, что поэт всегда дает выигрышную роль дьяволу. Нечистый говорит красноречиво, и публика очень любит его. Всем нравится оппозиция» (28). Это очень остроумно подмечено. Под влиянием «Потерянного рая» Мильтона, «Фауста» Гете, «Каина» Байрона в двадцатые годы во французской литературе возрождается интерес к образу дьявола как герою художественного произведения. Демонические герои романтиков служили для выражения критики существующего строя.

СМЕХ, СМЕШНОЕ, КОМЕДИЯ

Полемика между классицизмом и романтизмом протекала преимущественно вокруг вопроса о принципах трагедии. Стендаль, как показал Б. Г. Реизов, развил в своих трактатах также и цельную теорию комедии. Как и его теория трагедии, она не представляет собой свода правил. Это скорее социология комического, исследование о том, над чем смеялись в разные периоды общественной жизни.

Как всегда, исходным пунктом рассуждений и главным объектом критики является, конечно, комедиография эпохи Людовика XIV, и в первую очередь Мольер. Если Сталь делила комедии Мольера на два рода,— такие, которые были связаны с особенностями его времени, и такие, которые изображали вечные черты человеческой природы,— то Стендаль такого разграничения не проводит. Он признает Мольера гениальным, но заявляет, что теперь он уже не смешит.

В определении комического Стендаль исходит из Гоббса, видевшего в смехе физиологическую реакцию, когда мы неожиданно замечаем наше превосходство над другим. Неожиданное падение в грязь разодетого щеголя вызывает смех, когда это происходит в действительности. В комедии же для создания подобного эффекта требуется особое умение, и Стендаль намечает такую программу: «Комическое должно быть изложено с ясностью, мы должны отчетливо увидеть наше превосходство над другим.

Но это превосходство над другим столь ничтожно и так легко разрушается малейшим размышлением, что оно должно быть показано неожиданным для нас образом» (18).

Во втором трактате, продолжая отстаивать принципы новой трагедии, Стендаль мельком касается очень важного вопроса. Говоря о необходимости отказа от единств и о переходе к прозаическому языку, он добавляет: «...наши трагедии были бы более трогательны, в них было бы обработано множество больших народных сюжетов, от которых вынуждены были отказаться Вольтер и Расин» (63). Стендаль имеет здесь в виду изображение таких событий, в которых участвуют не только представители высшего сословия, но и персонажи из «низших» слоев общества.

← Романтизм не есть у Стендаля свод новых правил, предлагаемых взамен старой литературной теории. Романтизм для него тождествен творческому принципу как таковому, это — художественная деятельность, отвечающая на запросы времени. Он так прямо и пишет: «Романтизм — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение.

Классицизм, наоборот, предлагает им литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение их прадедам» (26).

Стендаль требует, чтобы художник был сыном своего времени, выражал его передовые общественные и нравственные стремления.

Смеяться можно только тогда, когда такое неожиданное происшествие не таит в себе никакой реальной опасности. Появление последней «уже не вызывает смеха; мы содрогаемся, думая об ужасном несчастье...» (19).

Исследуя различные случаи комического, Стендаль все более уточняет исходные положения. Так, теория превосходства не всегда объясняет причины смеха. «*Безумный смех*, который вызывает Фальстаф Шекспира, когда в своем рассказе принцу Генри (...) он, путаясь, говорит о двадцати мошенниках, получившихся из четырех мошенников в платке из лощеного холста, — этот смех доставляет удовольствие только потому, что Фальстаф — человек чрезвычайно умный и очень веселый» (20).

Следуя А. В. Шлегелю, Стендаль различает два вида смеха: сатирический и веселый. «Комедия Мольера слишком насыщена сатирой, чтобы часто вызывать у меня чувство *веселого смеха*» (22). Это тоже явно из Шлегеля, и у нас нет причин сомневаться, что, делая выбор между двумя видами смешного, Стендаль просто следовал чужой теории. Вероятно, он был искренен, говоря: «Когда я иду развлечься в театр, я хотел бы найти там безудержную фантазию, которая смешила бы меня, как ребенка» (22).

Сатирический смех имеет ясную социальную основу. Так было, например, в XVII в. «Все подданные Людовика XIV, стремясь обладать изяществом и хорошим тоном, старались подражать одному образцу, богом этой религии был сам Людовик XIV. Видя, как сосед ошибается, подражая образцу, смеялись *горьким смехом*» (22). И далее: «Пышный и благовоспитанный двор, а следовательно, и монархическое правление в духе Людовика XV очень благоприятствуют смеху, такой двор — великий и неисчерпаемый источник определенного рода смеха — смеха сатирического»⁵.

В пылу борьбы против классицизма Стендаль объявляет: «*Мольер безнравствен*» (135 Н). Доказательство этого тезиса скорее остроумно, чем убедительно. В «хорошем обществе» XVII в. все было регламентировано. Все формы поведения были подчинены определенному образцу. Тот, кто нарушал установленные нормы, вызывал смех и считался глупым. Возник страх прослыть смешным. «Мольер внушает именно этот страх быть непохожим на других: вот в чем его безнравственность» (137 Н). «Послушайте, что говорит Арист, резонерствующий брат из „Урока мужьям“, Сганарелю, другому оригинальничавшему брату, о модном костюме. Послушайте, что Филинт говорит мизантропу Альцесту об искусстве жить счастливо. Правило все то же: „быть таким, как все“» (137—138 Н). Отождествлять Мольера с кем-либо из его персонажей неправомерно. Но мы можем понять оценку Стендаля в свете его этических взглядов. Борец за индивидуальность, энергию и равенство, критикуя Мольера, обличал конформизм своей эпохи.

В соответствии с принятой им концепцией двух видов комического Стендаль делает парадоксальный на первый взгляд

⁵ Стендаль. Собр. соч. Л., 1938, т. 9 с. 179 Н.

вывод: «Реньяр гораздо менее талантлив, чем Мольер; но, осмелюсь сказать, он шел по пути истинной комедии» (25). Причина этого суждения раскрывается просто: Мольер — сатирик, Реньяр — создатель комедий, вызывающих легкий и веселый смех, порожденный забавными ситуациями, но никак не стремлением обличать. Социология Стендаля в рассуждениях о Мольере доходит до крайностей: «...мне нет дела до того, насколько удачно изображал он (Мольер.— А. А.) хороший тон двора и наглость маркизов» (26).

Комедии Мольера не смешны. «Его пьесы полны *убедительных*, если можно так выразиться, сцен — сцен, которые *доказывают* характеры или страсти людей, в них участвующих» (131 Н). Но в этом нет ничего комического. «Глаз внезапно проникает в недра сердца человеческого, но недра эти вызывают скорее любопытство, чем смех» (131 Н). Стендаль не отказывает Мольеру в том, что он «верно разглядел глубины человеческого сердца» (132 Н); «эти сцены, острые, но не смешные, доставляют очень большое философское удовольствие» (132 Н), однако не вызывают смеха, который, в глазах Стендаля, есть необходимое условие комедии. Отсюда его решительный приговор: «Комедия «Мизантроп» подобна великолепному сверкающему дворцу, сооруженному с огромными издержками, но мне скучно в нем, и время в нем тянется медленно» (132 Н). Кстати сказать, этот шедевр Мольера очень своеобразно толковался в то время. Стоит вспомнить хотя бы приведенный выше отзыв Сталь (см. с. 165). Стендаль тоже считает, что у Альцеста «одни только смешные стороны», по всем правилам он должен был бы веселить публику, а Мольер свою комедию «кончает трагически» (146 Н).

Сопоставляя Реньяра с Мольером, Стендаль видит преимущество первого в безудержном и безоблачном веселье. Пример этого — «Комедия «Плутни» — хорошенький загородный дом (Стендаль сравнивает его с «дворцом» «Мизантропа». — А. А.), очаровательный коттедж, где сердце мое радуется, где я не думаю ни о чем серьезном» (133 Н).

Свою теорию комического Стендаль не разработал до конца. В его суждениях встречаются явные противоречия. Так, в 1811 г., по-видимому, до знакомства с теорией Шлегеля или недостаточно освоив ее, Стендаль еще допускает комедию сатирическую. Об этом говорит заметка «Полезна ли комедия?». Здесь еще утверждается, что «нужно *показать каждому обществу в смешном виде дурную привычку, которая препятствует его счастью*»⁶. Но мотивировка этого положения, можно сказать, антимольеровская и находится в логической связи с мировоззрением Стендаля. По его мнению, «Мольер стремился укрепить социальное чувство, что ему удалось. Это чувство в наше время

⁶ Стендаль. Собр. соч., т. 9, с. 246 Н.

слишком сильно и мешает французу быть счастливым; нужно было бы его ослабить, побудить французов искать счастья в самих себе, а затем в их отношениях к собственному дому, к близким родным»⁷. Стендаль имеет в виду освобождение личности от социальных оков, накладываемых условностями, — теперь уже не аристократического, а буржуазного общества, ибо далее прямо говорится: «...убеждая этого оксерского буржуа в том, что такой-то поступок помешает его счастью, ему нужно показать несчастье, в которое повергли героя комедии привычки, подобные его собственным»⁸. Назидание, таким образом, мыслится как борьба против тех самых социальных чувств, которые прививал своим зрителям Мольер. Вместе с тем уже в этом цитируемом рассуждении отмечается, что такого рода «зрелище не доставит его сердцу никакого удовольствия»⁹.

При всех издержках социологизма Стендаля в его размышлениях о природе смеха встречаются значительные идеи, смысл которых раскрывается в контексте философской традиции и опыта социально-политической борьбы его времени. Еще до буржуазной революции Дидро высказал парадокс: комедия — порождение монархии, трагедия — соответствует духу республики¹⁰. Стендаль в своей теории смеха исходил именно из мысли Дидро и прямо повторял ее, раскрывая то, что было у Дидро зашифровано: «Смех — черта наших испорченных монархических нравов (...)» (147 Н). Мы знаем, что конкретно подразумевает под этим Стендаль. Послушаем теперь, какова судьба смеха после свержения монархии. «Республика враждебна смеху (...) Республиканцы постоянно и с чрезмерной серьезностью занимаются своими делами. Всегда найдется какой-нибудь Уилк¹¹ и будет пугать их грозной опасностью, от которой через три месяца должна погибнуть их родина» (147 Н). Насколько точен Стендаль, легко убедиться, вспомнив, что говорилось об этом в годы буржуазной революции (см. выше, первую главу данного раздела). Любовь к смеху была чужда не только аскетичным республиканцам, о которых Стендаль мог судить по собственным воспоминаниям, но также и некоторым современникам. Сколько иронии в его замечании: «всякий человек, не то что страстно заинтересованный, но просто *серьезно думающий* о каком-нибудь предмете или предприятии, не может смеяться: у него есть дела посерьезнее, чем праздно сравнивать себя с соседом» (147—148 Н). Подразуме-

⁷ Стендаль. Собр. соч., Л., 1938, т. 9, с. 254 Н.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ См. об этом: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 336. Дидро Д. Собр. соч. М., 1936, т. 5, с. 441.

¹¹ Примечание Стендаля: «Один из борцов за политическую свободу в Англии. Родился в Лондоне в 1727 году, умер в 1797 году».

ваается ли здесь конкретно делец-коммерсант или политик, трудно сказать, но ясно, что речь идет о человеке буржуазного общества, занятого исключительно своими эгоистическими интересами. Сам Стендаль не принадлежит к их числу.

Характеристике буржуазной деловитости предшествует внутренне противоречивое признание: «Смех — черта наших испорченных монархических нравов, но мне было бы жаль лишиться его. Я чувствую, что это не очень логично, но что поделаешь, — я прирожденный француз и предпочитаю перенести какую-нибудь несправедливость, чем зевать в продолжение полугода; а когда я встречаюсь с грубыми людьми, я не знаю, о чем говорить» (147 Н). Стендаль-человек и Стендаль-теоретик сталкивается с противоречием и находит из него выход в утверждении беспечного смеха. Б. Г. Реизов извлек из маргиналий Стендаля ряд записей, с абсолютной ясностью раскрывающих тот вид смеха, который нравился писателю. «Беспричинная и прелестная веселость молодых девушек — совсем не то, что Смех (т. е. осуждающий, сатирический смех. — А. А.). Для беззаботной юной девицы каждое впечатление — удовольствие, оно вызывает приятное удивление и затем улыбку (...) Шекспир показывает нам персонажи, оживленные весельем счастья, таков Грациано, такова Джессика. Мы не смеемся над ними, мы заражаемся их чудесным смехом». И далее: «Я хочу, чтобы автор был человеком счастливым благодаря своему веселому воображению, которое находится в сладостном бреду (...) В таком случае этот род веселья, оторвавшегося от земли и забот, кажется мне отличным жанром, неизвестным Жофруа и французским критикам. Навел меня на эту мысль Шлегель»¹². Б. Г. Реизов считает, что «в Италии Стендаль нашел комический жанр, который вполне его удовлетворял, — это опера-буфф. Препятствием для комизма, пишет Стендаль, является то, что персонажи, вызывающие смех, кажутся нам несимпатичными и огорчают нежную сторону нашей души. Вот почему опера-буфф чарует нас гораздо сильнее, чем хорошая комедия: в ней удивительно сочетаются все удовольствия»¹³.

Фактически, однако, комедийный театр, больше всего пришедшийся по вкусу Стендалю, был совсем не столь оторван «от земли и забот», как он это декларировал в своей теории. Но, прежде чем сказать об этом, необходимо привести мнение писателя о современной французской комедиографии, которое является во Франции, не что иное, как ряд многословных монологов. Они часто бывают хорошо написаны и иногда остроумны, но они абсолютно лишены искусной и правдоподобной интриги; к тому же они полны показной сентиментальности, фаль-

¹² Реизов Б. Г. Стендаль: Философия истории. Политика. Эстетика, с. 349—350.

¹³ Там же, с. 350.

шивой и слезливой, совершенно чуждой подлинной природе комедии» (216). Здесь кратко и точно перечислены немногочисленные достоинства и распространенные недостатки французской комедии первой четверти XIX в.

Всем эти произведениям Стендаль противопоставил появившийся в 1825 г. «Театр Клары Гасуль» П. Мериме, вышедший тогда как произведение испанской актрисы Гасуль. Для большей убедительности к книге был приложен ее портрет, который был не чем иным, как портретом самого Мериме в женском наряде с испанской шалью.

Помня только что перечисленные дефекты тогдашней французской комедии, тем легче понять похвальные слова Стендаля о пьесах молодого автора. «Вместо натянутых и неправдоподобных интриг, вместо надуманных и фальшиво обрисованных персонажей, вместо плохой сентиментальности (...) мы находим в пьесах этого сборника, особенно в главной из них — «Испанцы в Дании», простую, хорошо развитую и действительно интересную интригу, живой, оригинальный, естественный и энергичный диалог, а главное — подлинное и мастерское изображение французского общества при Наполеоне» (217). Такого эффекта автор добился потому, что «следовал только голосу природы и побуждениям своего сердца» (219). Стендаль хвалит его героев, созданных из плоти и крови, правдивых и полных жизни» (219). Вместе с тем в этих комедиях нет «любезных ответов, острог и игривых словечек, которыми искрятся маленькие комедии г-на Скриба и г-на Леклера...» (221). Единственный недостаток «Театра Клары Гасуль» — отсутствие фраз, рисующих характер человека, одновременно пикантных и эпиграмматичных.

Стендаль, которого популярное мнение считает приверженцем Наполеона, хвалит Мериме за то, что в пьесе «Испанцы в Дании» «жестокие, достойные средних веков нравы, возродить которые хотел Наполеон, до некоторой степени сумевший это сделать, нашли своего столь же точного, сколь и беспощадного живописца. Эта комедия воздаст должное Наполеону, так же как Тацит воздал должное Тиберию» (217). Парижская публика, по словам Стендаля, узнавала лиц, послуживших прототипами персонажей «Испанцев в Дании». «Автор, однако, хотел изобразить только пороки времени, но он сделал это с *таким тактом* и с таким глубоким проникновением, что герои его оказались поразительно похожи на всех известных лиц» (219). Иначе говоря, Мериме удалось сочетать типичное с индивидуальным, историческое с злободневным.

Если «Театр Клары Гасуль» Стендаль разобрал достаточно подробно и связал характеристику произведения с общими проблемами современной драматургии, то в статье, посвященной им другой его любимой пьесе — «Генрих III и его двор» Александра Дюма-отца, пьеса рассмотрена Стендалем только с

точки зрения сюжета. Излагая его, Стендаль подчеркивает острые драматические моменты. Его описание невольно напоминает итальянские хроники Стендаля, тоже изобилующие интригами, ревностью, мстостью. Пьеса Дюма-отца нравится Стендалю своей исторической достоверностью: «Автор «Генриха III» изображает высшее общество, каким оно было около 1580 года» (276). Пусть произведение Дюма — не шедевр; «публика найдет в «Генрихе III» гораздо меньше, бесконечно меньше таланта (чем у Корнеля и Расина.— А. А.) и гораздо больше, бесконечно больше интереса и драматического наслаждения» (65). Даже в этих беглых замечаниях достаточно ясно проглядывают черты новой поэтики драмы, за которую борется Стендаль.

ВИКТОР ГЮГО

РАННИЕ СУЖДЕНИЯ О ДРАМЕ

Признанный глава французского романтизма, Виктор Гюго (1802—1885) создал ряд драм, особенно полно воплотивших принципы нового литературного направления. Проблемами драматургии он начал интересоваться рано. Уже в его «Дневнике юного якобита 1819 года» есть раздел, посвященный театру, в котором семнадцатилетний юноша рассматривает некоторые вопросы теории драмы. К тому времени он уже был знаком с сочинениями Жермены Сталь, не говоря уже о трактатах, выражавших традиционную точку зрения на драматическое искусство.

Молодой Гюго интересуется прежде всего сущностью драматизма. Что делает пьесу увлекательной, чем захватывает она зрителя? На это начинающий писатель дает ответ, свидетельствующий о том, что он глубоко понял природу драмы. Ее сердцевину составляет конфликт: «Действием называется в театре борьба двух противоположных сил. Чем больше эти силы уравновешены, тем менее ясен исход борьбы, тем труднее выбрать между страхом и надеждой,— тем интереснее пьеса» (10)¹.

В драматическом произведении есть и другие элементы, возбуждающие интерес,— личность героя, возбуждаемое им сочувствие или, наоборот, чувство ужаса; трогательность положения, в которое он попал. Сама по себе страшная ситуация еще не будет драматичной. Только борьба, конфликт, столкновение сил

¹ Гюго Виктор. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1956, т. 14, с. 10. Высказывания Гюго цитируются по этому изданию, страницы указаны в скобках.

придают пьесе подлинный драматизм. Этому принципу Гюго неуклонно следовал на протяжении своей драматургической деятельности. Более того, драматизм такого рода составляет основу и его романов.

Гюго различает два рода трагедий: одни основаны на чувствах, другие — на событиях. «В первых — интерес вызывается развитием одного из тех великих чувств, которым подвластен человек, именно вследствие того, что он — человек; это чувства любви, дружбы, сыновней или отеческой привязанности; во вторых — всегда предстает политическая воля, устремленная на защиту или на ниспровержение существующих установлений (14).

Из этого определения вытекают два последствия. Одно из них касается характера героя: в трагедии чувства он преимущественно пассивен, подвергается влияниям извне. Интерес зрителей определяется здесь тем, что ими непрерывно владеет то страх, то надежда. В политической трагедии герой всегда активен и его воля проявляется в действии.

Из различия между двумя родами трагедий вытекает и второе последствие — особенности построения действия. «Трагедии сердца едва ли нуждаются в каких-либо заранее составленных планах»; «трагедиям разума (они же — трагедии воли. — А. А.) необходимо быть крепко отлитыми» (14). Логического объяснения этой закономерности Гюго не дает; взамен он прибегает к поэтическому сравнению: «Одну из этих трагедий можно сравнить со статуей, высекаемой из единой каменной глыбы, другую — со статуей, отлитой из металла. В первом случае глыба уже существует и, чтобы стать статуей, ей достаточно быть подвергнутой воздействию извне; во втором — самому металлу должно быть свойственно разливаться по форме, которую ему надлежит заполнить собой» (14). В качестве образца трагедии воли Гюго называет «Магомета» Вольтера, а примером трагедии сердца служит «Сид» Корнеля.

Трагедию Вольтера молодой Гюго подвергает анализу с точки зрения этой концепции. Он сравнивает «Магомета» с «Британником» Расина по сходству ситуаций: «И здесь и там — тиран, теряющий свою возлюбленную в ту самую минуту, когда он уже совершенно уверен, что добился ее. Трагедия Расина оставляет грустное впечатление, не лишенное, однако, некоторого утешения, ибо мы знаем, что Британник отмщен, а Нерон несчастлив не менее, чем его жертвы. Казалось бы, пьеса Вольтера должна возбудить подобное же чувство; однако сердце не обманешь, — оно остается подавленным; да и в самом деле, Магомет никак не наказан. Его любовь к Пальмире — лишь незначительная черта его характера и играет в действии до смешного малую роль» (12). Нерон и Магомет различны по своему складу: «Нерону пристало быть влюбленным, Магомету — нет. Нерон — это фаллос, Магомет — это мозг» (12).

Гюго — сторонник определенности в обрисовке героев. Если характеры неопределенны, т. е. подобны обыкновенным людям, то они, по его мнению, недраматичны. «...В театре нужны ангелы или титаны» (11). Здесь выражена сущность того способа создания характеров, которого Гюго придерживался всю жизнь.

Соответственно титанизму характеров их страсти тоже должны быть грандиозными. Чувство Магомета к Пальмире не равно его честолюбию, которое безгранично. «Когда зритель присутствует при том, как этот человек думает о собственном величии, когда его возлюбленная пронзает себя кинжалом, — он хорошо понимает, что Магомет никогда не любил Пальмиру и что не пройдет и двух часов, как он позабудет об этой утрате» (12). В драме любовь должна «возвышаться над всеми суетными побуждениями» (11), должна становиться «самой великой».

Чтение книги Сталь «О Германии» вызвало у молодого Гюго размышления о сравнительных достоинствах немецкой и французской трагедии. Совершенство произведений французских авторов обусловлено в значительной мере тем, что на протяжении длительного времени обрабатывался один и тот же круг сюжетов, благодаря чему и смогли возникнуть шедевры. Но, заявляет Гюго, «несправедливо отвергать во имя этих шедевров оригинальные творения новых авторов» (13).

Немецкие и английские трагедии «имеют недостатки в части положений и характеров» (13), но драматурги старались разными способами скрыть эти недостатки, дополняя и приукрашивая театральное зрелище внешними эффектами. При перенесении этих пьес и сюжетов на французскую сцену обнаруживались именно недостатки.

Молодой Гюго соглашался с Жерменой Сталь в том, что французские трагедии в художественном отношении превосходили немецкие, в частности, потому что французские писатели имели единый национальный центр, являвшийся средоточием наук и искусств, тогда как у немцев, из-за раздробленности страны, такого центра не было.

Таким образом, в общих вопросах поэтики драмы молодой Гюго уже намечает основные принципы своего драматургического творчества. Но его литературные вкусы еще не освободились от влияния традиций. В этих ранних заметках лишь мимоходом упоминаются английские пьесы, но ни разу не назван Шекспир. Образцовыми авторами трагедий для Гюго еще остаются Расин, Корнель и Вольтер. Хотя, как мы увидим, Гюго вскоре ринется на борьбу против классицизма, но тщательный анализ обнаружит, что и в годы расцвета драматургического творчества, отвергая своих великих предшественников во французской драме, он останется многим им обязан. Если отвлечься от колорита места и времени, от нарушения единств, то стержень драм Гюго не так уж далек от структуры классических

трагедий XVII—XVIII вв. Это не только естественно, но и закономерно, ибо при всех стилевых сдвигах национальные традиции дают знать о себе даже у самых смелых и решительных новаторов.

Ранние суждения Гюго о драме не имели значения для литературного процесса и интересны преимущественно для характеристики эволюции взглядов писателя. Гюго — глашатай новой романтической драмы — думал во многом иначе, чем автор «Дневника юного якобита 1819 года», кругозор его стал неизмеримо шире и накопился некоторый собственный драматургический опыт. Главное же было в том, что в общественных настроениях и в литературе усилились новые веяния. Началась борьба против классицизма за новую романтическую драму.

Автор «Дневника юного якобита 1819 года» был еще роялистом, создатель драмы «Эрнани» значительно полевел в политических взглядах.

Если премьера «Эрнани» (25 февраля 1830 г.) предшествовала революции 1830 г., то издание пьесы, осуществленное уже после свержения Бурбонов, сопровождалось предисловием весьма откровенного характера. «Романтизм, так неверно понимаемый, — писал Гюго, — (...) является либерализмом в литературе. (...) Свобода искусства, свобода общества — вот та двойная цель, к которой должны единодушно стремиться все последовательные и логически мыслящие умы. (...) Литературная свобода — дочь свободы политической, — заявлял Гюго, повторяя идею Жермены де Сталь, и продолжал:

«Сколько бы ни объединялись разные ультраконсерваторы, — классики и монархисты, — в своем стремлении целиком восстановить старый режим, как в обществе, так и в литературе, — всякий прогресс в стране, каждый успех в развитии умов, каждый шаг свободы будут опрокидывать все их сооружения. (...) После стольких подвигов, совершенных нашими отцами на наших глазах, мы освободились от старой социальной формы; как же нам не освободиться и от старой поэтической формы? Новому народу нужно новое искусство»².

Свобода в искусстве отнюдь не равнозначна анархии. Искусство имеет свои законы, но у них нет ничего общего с «этикетом», со строгой регламентацией. Обратимся к документу, в котором Гюго начертил эти законы романтической драмы.

² Виктор Гюго. Избранные драмы: В 2-х т. Л., 1937, т. 1, с. 227—228.

Как известно, главным манифестом романтической школы во Франции явилось предисловие В. Гюго к его драме «Кромвель» (1827). Это самый знаменитый из всех манифестов романтического направления в европейской литературе. Гюго отлично знал теоретические сочинения Шатобриана, г-жи Сталь и Стендаля, читал книгу А. В. Шлегеля, вышедшую во французском переводе; он обобщил положения, выдвинутые его предшественниками и озарил их огнем своего поэтического темперамента.

Принципы романтической драмы Гюго стремится построить на историческом основании. Он набрасывает широкими мазками картину развития искусства, деля его на три эпохи: первобытную, античную, или классическую, и романтическую. По мнению Гюго, эти три последовательные стадии развития искусства находились в теснейшей связи с духовной эволюцией человечества в целом. По утверждению Гюго, на каждой данной стадии развития общественный строй рождает определенные мироощущения, которые в свою очередь характеризуют главную особенность искусства данной эпохи. Первобытному обществу наиболее соответствует жанр эпоса, потому что «в этом обществе все просто, все эпично» (77)^{2а}. Даже античная трагедия, как считает Гюго, тоже является эпической по своему духу. Эпопея «поднимается на греческую сцену, как бы совсем не теряя своих грандиозных, гигантских размеров. Ее персонажи — все те же герои, полубоги, боги; силы, движущие ее действие, — это сновидения, прорицания, судьба; ее картины — перечисления народов, погребения, битвы. То, что пели рапсоды, теперь декламируют актеры, — вот и вся разница» (78).

Вторая эпоха цивилизации приходится на средневековье, и характернейшей чертой умонастроения людей в эпоху господства христианства становится меланхолия. Гений меланхолии и размышления определяет господство лирики в эту эпоху. Наконец, в третью эпоху цивилизации, в новое время, которое Гюго датирует начиная с эпохи Возрождения, самой жизнью предопределяется то, что господствующим жанром становится драма.

Пытаясь исторически обосновать новую поэтику драмы, Гюго оказался совершенно в разладе с историей. Его исторический экскурс представляет собой скорее лирическое вступление к теории новой драмы, чем действительную картину развития поэзии.

Для нас важно, что Гюго правильно уловил дух эпохи, ознаменовавшейся переворотом во всех областях жизни, вызван-

^{2а} Гюго Виктор. Собр. соч., т. 14.

ным буржуазной революцией. Когда он пишет: «Новое время драматично» (91), то для нас это суждение важно не как пункт в его ложной схеме развития искусства, а как констатация художником жизненного факта.

ГРОТЕСК

Гюго остро чувствует противоречия действительности и именно поэтому объявляет драму тем видом искусства, который наиболее соответствует духу времени. Отсюда центральное положение его поэтики драмы и ее важнейший исходный пункт: «Что такое драма, как не это ежедневное противоречие, ежеминутная борьба двух враждующих начал, которые всегда противостоят друг другу в жизни и спорят за человека от колыбели его до его могилы?» (95).

Такого подчеркивания роли и значения конфликтов в драме мы не найдем у других теоретиков романтизма, даже и у Шлегеля. Для Гюго противоречие — альфа и омега его теории драмы, ибо ему это необходимо не только для обоснования содержания драматического произведения, но и для установления особенностей его формы.

Гюго пишет: «...особенность драмы — это ее реальность» (95). Но мы поторопились бы, если бы решили, что Гюго идет к обоснованию реализма в драме. Это видно из того, как он определяет реальность: «Реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм — возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме, как они сочетаются в жизни и в творении...» (95).

Реальность для Гюго распадается на две противоположные крайности. Он не признает никаких средних промежуточных явлений. В его теоретических рассуждениях, так же как и в художественных произведениях, мы видим всегда противопоставление противоположностей: красоты и безобразия, добра и зла, истины и лжи и т. д. Если для реалиста существенные стороны действительности концентрируются в типах, воплощающих в обобщенной форме подлинные явления жизни, то для романтика Гюго существуют только полярные концепции жизненных явлений. Это очень важно иметь в виду как при рассмотрении теоретических высказываний писателя, так и при ознакомлении с его художественными произведениями.

Особенно значительное место в теории драмы Гюго занимает обоснование гротеска. Гротеск Гюго определяет следующим образом. Это все то, что связано с материальным миром и животной природой человека, все то, что тяготеет к плоди, к земле, в отличие от духовного и возвышенного в жизни. Приводя изречение Наполеона: «От великого до смешного один шаг», Гюго заявляет, что в этом и есть суть жизни.

Гротеск составляет одну из величайших красот драмы, — пишет Гюго, — и приводит характеры, являющиеся, по его мнению, примерами гротеска: Жорж Данден, кормилица Джульетты, Тартюф, Ричард III, Мефистофель. Гротеск может быть комическим, как в первых из названных образов, либо ужасающе трагическим тогда, когда перед нами изображение злодейства. Он может быть «смягчен грацией и изяществом» — Фигаро, Меркуцио, Дон-Жуан.

Таким образом, гротеск выступает в поэтике Гюго как выражение всего уродливого, безобразного, морально отрицательного, как выражение скепсиса, иронии, ужаса, трагизма. Надо сказать, что концепция гротеска у Гюго так широка, что в сущности лишается определенности. Поэтому данная художественная категория, как и многие другие определения Гюго, является скорее лирически описательной, чем точным определением.

Гюго пишет, что гротеск «встречается повсюду; с одной стороны, он создает уродливое и ужасное; с другой — комическое и шутовское. Вокруг религии он порождает тысячу своеобразных суеверий, вокруг поэзии — тысячу живописных образов. Это он разбрасывает полными пригоршнями — в воздухе, в воде, на земле, в огне — мириады промежуточных существ, которые так живучи в средневековых народных преданиях; это он во мраке ночи кружит страшный хоровод шабаша, он дает сатане вместе с крыльями нетопыря козлиные рога и копыта, и это он ввергает в христианский ад уродливые фигуры, которые оживит затем суровый гений Данте и Мильтона, или населяет его теми смешными существами, которыми будет забавляться впоследствии Калло, этот Микеланджело бурлеска. Переходя от идеального мира к миру действительности, он создает неиссякаемые пародии на человечество. Это его фантазия сотворила всех этих Скарамушей, Криспинов, Арлекинов, гримасничающие тени человека, образы совершенно неизвестные суровой античности и все же ведущие свое происхождение из классической Италии» (86).

Гюго считает гротеск средством обогащения искусства. Гротескная фигура, поставленная рядом с возвышенной, придает произведению новую своеобразную красоту: «соседство с безобразным в наше время сделало возвышенное более чистым, более величественным, словом — более возвышенным, чем античная красота» (88).

Вместе с тем современная драма, по мнению Гюго, должна быть поэтической не только по форме, но и по духу. Драма включает в себя как эпические, так и лирические элементы, но в особенности ей должен быть присущ лиризм.

Введение гротеска разрушает классицистское деление драмы на жанры, так как комический гротеск имеет полное право соседствовать с возвышенным героическим характером.

Заимствуя у А. В. Шлегеля понятие о живописности романтической драмы, Гюго считает, что последовательное применение этого принципа требует разрушения двух единств — единства места и единства времени. Он указывает на совершенную неправдоподобность драмы, в которой все действие происходит в одном и том же месте. Это обесценивает действие. «Место, где произошла катастрофа, становится страшным и неразлучным ее свидетелем; и отсутствие такого персонажа обеднило бы в драме картины исторических событий» (31). Место действия, таким образом, само является живописным элементом драмы: «Где посмел бы поэт убить Риччо, если не в комнате Марии Стюарт, заколоть Генриха IV, если не на улице Ферроннери, запруженной телегами и повозками, сжечь Жанну д'Арк, если не на площади Старого рынка...» (100).

Точно так же единство времени не отвечает правдоподобию и лишает драматурга возможности создать живое действие.

Как и Мандзони, Гюго оговаривает, что, признавая единство действия, он отнюдь не отрицает при этом введения побочных линий сюжета. «Нужно только, чтобы эти части, искусно подчиненные общему, постоянно тяготели к центральному действию и группировались вокруг него разными этажами, или, вернее, в разных планах драмы» (101).

В сочетании многосложного сюжета и колорита места художник и достигает той живописности, которая составляет характерную черту романтической драмы.

«Природа и истина» — вот к чему стремится романтик. Но при этом Гюго оговаривает, что «правда в искусстве никогда не может быть, как это некоторые утверждали, полным воспроизведением действительности» (108). Искусство допускает условности (например, поэтическую речь персонажей). Но главное в том, что, хотя драма и является зеркалом природы, она не должна давать плоского отражения или бесцветного изображения. Гюго заявляет: «...драма должна быть концентрирующим зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет — в пламя» (109).

Уже введение гротеска разрушает поэтику драмы классицизма, ибо тем самым признается право безобразного на место в искусстве. Гюго вообще не считает, что прекрасное должно определять художественный замысел поэта и драматурга. Если драматург выбирает в мире явлений, а он должен делать это, «то он выберет не прекрасное, а характерное» (110). Эта характерность в особенности проявляется в местном колорите, который должен заключаться не во внешних признаках, а в том, чтобы весь дух произведения определялся условиями места и времени, где и когда происходит действие.

Принципы романтического искусства — не теоретическая абстракция; они неоднократно встречались в искусстве прежних эпох. Наиболее полное воплощение они получили в драмах Шекспира. «Шекспир — это драма; а драма, сплавливающая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию, — такая драма является созданием, типичным для третьей эпохи поэзии, для современной литературы» (91). Шекспир — величайший художник нового времени, потому что «новое время драматично» (91).

Гюго приходит в голову простая, но верная мысль, кажется, никем до него не высказанная, а именно, что искусство Шекспира объединяет все элементы поэзии. Его хроники эпичны, а в целом его драмам присущ глубочайший лиризм, принимающий разнообразнейшие формы — то возвышенную в Ариэле, то гротескную в Калибане. Лиризм новой драмы нередко окрашен меланхолией. Новое время противоречиво, и противоречие составляет душу драмы. Вместе с тем особенностью драмы является ее реальность, которую Гюго опять-таки видит все в том же соединении возвышенного и гротескного.

У Шекспира Гюго особенно привлекают образы, являющиеся в его понимании гротескными: Ричард III, Осрик; в особенности же хороши сцены, когда в трагедию вносятся то смех, то ужас: «Он заставляет Ромео встретиться с аптекарем, Макбета — с тремя ведьмами, Гамлета — с могильщиками» (98).

Опираясь на Шекспира, Гюго подвергает критике пресловутые единства и доказывает большую близость к истине широкого, ничем не стесняемого драматического действия. Шекспир служит ему постоянным примером, и его он подразумевает даже тогда, когда, не называя имени, исходит из тех форм драмы, образцы которых дал Шекспир.

Битва, которую Гюго вел за романтическую драму, длилась несколько лет. Но и после того, как романтики одержали победу, Гюго сохранял прежнее отношение к Шекспиру. Более чем тридцать лет спустя он вернется к Шекспиру и напишет о нем целую книгу.

«Уильям Шекспир» Виктора Гюго вышел в 1864 г. Эта книга относится, таким образом, к следующему периоду художественного развития. Однако принадлежность ее второй половине XIX в. чисто хронологическая. Хотя в ней не мог не сказаться опыт Гюго-драматурга, поэта и романиста, а также политического деятеля, пережившего две революции, по своим эстетическим особенностям она тесно связана с эпохой романтизма. Зная, что это нарушает хронологию, мы остановимся тем не менее на данной книге здесь для того, чтобы завершить характеристику взглядов Гюго на драму и Шекспира.

Масштаб книги Гюго колоссальный. Шекспир рассматривается в ней как один из величайших гениев, к числу которых автор причисляет поэтов, библейские персонажи и историков — Гомера, Иова, Эсхила, Исайю, Иезекиеля, Лукреция, Ювенала, Тацита, святого Павла и святого Иоанна, Данте, Рабле и Сервантеса. Они выражают и определенное время и дух своего народа, но вместе с тем являются титанами, стоящими выше всех ограничений, принадлежащими всему человечеству. Было бы бессмысленно отдать предпочтение одному из них, ибо они как бы образуют единую династию титанов рода человеческого.

Среди шекспироведов существует ироническое прозвище для обозначения критики, представляющей собой в первую очередь изливание восторга по поводу гения Шекспира. Такую критику называют «восклицательной». Пожалуй, во всей истории шекспироведения не было книги, в которой это определение можно было бы применить с большим основанием, чем к книге Гюго. Ее стиль — патетическая декламация, полная поэтических гипербола. Однако риторика Гюго полна мыслей, и они представляют несомненный интерес.

Шекспир-поэт неотделим от Шекспира-историка и философа. Драма Шекспира всеобъемлюща, она включает трагедию, комедию, феерию, гимн, фарс, смех, устрашающее и отталкивающее. По мнению Гюго, «Шекспир устремлен к ужасному» (263). Развивая мысль, высказанную еще в предисловии к «Кромвелю», Гюго считает скорбь характернейшей чертой драмы Шекспира. Хотя и Шекспиру присуща способность создавать очарование, оно не является главным в его творчестве. Свое понимание существа Шекспира Гюго выражает ссылкой на образы героев его драм: «Гамлет, сомнение, стоит в центре его созданий, а у противоположных пределов — любовь, Ромео и Отелло» (264). Важнейшей чертой Шекспира является развитое воображение. Поэтому у Шекспира столь большую роль играет прихоть, но «сама эта прихоть — тоже разновидность истины» (265), ибо, как пишет Гюго: «На что похожа судьба, как не на плод воображения?» (265—266). В реальной истории тоже много прихоти: «Зачем возлагать корону на голову этого чудовища — Иоанна? Зачем убивать этого ребенка — Артура? Зачем сожжена Жанна д'Арк? Почему торжествует Монк? Почему счастлив Людовик XV? Почему наказан Людовик XVI?» (266). За образами поэта Гюго ищет мысль философа, и его вывод противоположен тому, какой даст немецкая идеалистическая философия. Эта последняя, как известно, считала трагическую гибель человека неизбежным следствием его вины и внешних обстоятельств. Гюго противопоставляет этой фаталистической, в сущности, точке зрения свой взгляд на трагическое, согласно которому гибель оказывается отнюдь не неизбежностью, а страшным капризом, прихотью жизни. Своим отрицанием неизбежности трагической гибели героя, отказом видеть

в ней некую необходимость Гюго смыкается со взглядом Н. Г. Чернышевского³.

Концепция трагического у Гюго противостоит классицистской доктрине. Его понимание комедии также противоположно эстетическому идеалу этого жанра в поэтике классицизма, который и сюда вносил принцип железной логики действия и закономерности его развития. «Буря», «Троил и Крессида», «Два веронца», «Виндзорские кумушки», «Сон в летнюю ночь», «Зимняя сказка», по определению Гюго, — фантазии, арабески. «И в просветах арабеска перед вами возникает вся философия; растительность оживает, человек сливается с природой, из сочетания конечного образуется бесконечность, и перед этим созданием, где невозможное совмещается с истинным, человеческая душа содрогается в каком-то смутном и возвышенном волнении» (266).

Как и в предисловии к «Кромвелю», Гюго подчеркивает, что искусство Шекспира строится на контрастах. Сама природа двулика: «антитеза, вместе с вытекающей из нее антифразой, присутствует во всем, что привычно человеку; она и в вымысле, она и в истории, она и в философии, она и в языке <...> Антитеза Шекспира — это мировая антитеза, которую вы найдете всегда и повсюду; вездесущность противоречия — это жизнь и смерть, жар и холод, праведник и нечестивец, ангел и демон, небо и земля, цветок и молния, мелодия и гармония, дух и плоть, великое и малое, океан и зависть, пена и слюна, ураган и свисток, «я» и «не я», объективное и субъективное, чудо природы и сверхъестественное чудо, идеальное и уродливое, душа и мрак <...> Прежде чем отнять антитезу у искусства, нужно отнять ее у природы» (269). Шекспир сочетает изобилие и простоту, опять-таки повторяя и в этом природу. Простоту поэзии Гюго уподобляет ветвистому дубу. Изобилие Шекспира, вольность и смелость языка пугают ханжей и трусов. «У Шекспира нет сдержанности, умеренности, нет границ, нет умолчаний <...> Он не останавливается, он не устает, он не щадит эти бедные маленькие желудки — кандидаты в Академию. Он не страдает тем несварением, что зовется «хорошим вкусом». Он могуч» (276—277).

Каждый гений создает образец человека. Воплощение этого в искусстве — типический образ. «Типический образ, — по определению Гюго, — не воспроизводит никакого человека в частности; он не подходит точно ни к какому индивидууму, он обобщает и концентрирует в одном лице целую семью характеров и умов» (282). Примером типического у Шекспира может служить Шайлок, и таких образов у драматурга много. Между тем у каждого художника есть образ, воплощающий квинтэссенцию

³ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 2, с. 30, 91; Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972, с. 196—205.

его представления о человеке. Два величайших человеческих образа, созданных поэтами,— Прометей Эсхила и Гамлет Шекспира. «Прометей — это действие. Гамлет — это колебание. У Прометея препятствие внешнее, у Гамлета — внутреннее. В Прометее воля пригвождена медными гвоздями и не может пошевелиться; кроме того, рядом с ней два стража — Сила и Власть. У Гамлета воля поработана еще больше, она накрепко связана размышлением...» (285).

Гамлет — образ, в котором есть нечто общее всем людям. «Тот странный мир, в котором он живет,— в конце концов наш мир. Он — тот мрачный человек, каким мы все можем стать при определенном стечении обстоятельств (...). Он воплощает неудовлетворенность души жизнью, где нет необходимой ей гармонии» (293).

Признав некоторую искусственность сведения всего Шекспира к одному из созданных им образов, Гюго дает затем характеристики Макбета, Отелло и Лира, афористически определяя трагедию каждого из этих характеров. Отметим, однако, что в «Короле Лире» главным героем Гюго считает не самого Лира, а Корделию, которая воплощает «материнскую любовь к отцу» (296).

Внимание Гюго привлекает важная композиционная особенность драм Шекспира — наличие в них сюжетной линии, которая является параллельной по отношению к главной (Гамлет — Лазрт, Лир — Глостер).

Гюго отказывается от какой бы то ни было критики Шекспира. «Гений целостен, как природа, принимать его нужно так же, как и ее, с чистым сердцем, без мудрствований» (302). В век критики Гюго хочет «восхищаться», «быть энтузиастом» (304).

Вместе с тем, как и в начале XIX в., Гюго повторяет, что восхищение не требует подражания, ибо Шекспир, как все истинно великое, неповторим. «Драма Шекспира изображает человека в определенный момент. Человек уходит, а драма остается, потому что вечная ее основа — жизнь, сердце, мир, а шестнадцатый век — это лишь внешние формы. Их не нужно ни продолжать, ни повторять. Другой век — другое искусство» (307).

НАРОДНОСТЬ ДРАМЫ

Гюго высоко ценит демократичность искусства Шекспира. Он противопоставляет искусство, нужное господствующим классам, искусству, предназначенному для народа, или, как тогда было принято выражаться, для «черни» или «толпы». Существует и в искусстве «официальная школа» — «это некое составляющее часть общественного порядка затверждение, образовавшееся из наук, преподаваемых педагогами, истории, написанной историо-

графами, поэзии лауреатов, философии софистов, критики магистров, строгого надзора невежд, религии святош, стыдливости ханжей, метафизики депутатов-монархистов, признавших республику, справедливости состоящих на жалованье судей, старости юношей, подвергшихся осклопению, лести придворных, памфлетов в клубах фимиама, независимости челяди, безнаказанности низких намерений и низких душ. Официальная школа ненавидит Шекспира. Она застаёт его с поличным: он общается с народом, бродит по перекресткам, он «тривиален», он всем понятен, он говорит на народном языке, издает человеческие крики, точно первый встречный, он признан теми, кого признает он, ему аплодируют руки, черные от смолы, его вызывают на сцену резкие голоса людей, охрипших от работы и усталости. Драма Шекспира — это народ <...> В «свободной» поэзии есть демагогия; автор «Гамлета» всем жертвует для черни» (311). Развивая идею о необходимости демократизации литературы, Гюго завершает свои рассуждения выводом: «необходима литература, цель которой — народ» (322).

Таким образом, трактат Гюго о Шекспире перерастает в трактат о народности искусства.

Между тем в том, что писал Гюго о Шекспире в 1827 и 1864 г., есть несомненные различия. Поздний Гюго прямо ставит вопрос о социальном значении искусства Шекспира. Ранний Гюго об этом не говорил, но и в те годы литературная борьба имела несомненный политический смысл. Поэтому Гюго имел право написать, что «Тысяча восемьсот тридцатый год открыл прения, внешне по вопросам литературы, по существу же по вопросам социальным и общечеловеческим» (321). Гюго имеет здесь в виду как споры о Шекспире, так и «бои» вокруг постановки «Эрнани».

А. ДЕ ВИНЬИ

Выдающийся поэт, романист и драматург, Альфред де Виньи внес значительный вклад в утверждение поэтики романтической драмы. А. де Виньи вспоминал, что в 1829 г. атмосфера была такова: «То было время, когда, казалось, политика присмирела, умеренное министерство устроило перемирие, оставив возможность воинственных споров только в литературе. Их вели с подлинным неистовством. Интеллектуальные бои, литературные бунты, театральные стычки, — все это оказалось репетициями последующих битв» (VIII) ¹.

¹ *Vigny de Alfred. Oeuvres complètes: Théâtre. Paris, 1926 t. 1, p. VIII.*

Сам А. де Виньи также принял активное участие в этих сражениях, переведа «Отелло» Шекспира. Трагедия была поставлена на сцене 24 октября 1829 г. Издавая ее, Виньи приложил к переводу предисловие, написанное в форме письма некоему английскому лорду².

В этом письме-предисловии Виньи определяет значение творчества Шекспира для современности. Для него, как и для большинства других романтиков, Шекспир не просто гений, а великий художник, чье творчество содержит определенную эстетическую систему (XI—X).

Бесспорно, пишет А. де Виньи, что существует система классицизма в драме. Единства привели к необходимости строить действие трагедии так, чтобы оно укладывалось в короткий срок. С точки зрения композиции, французская драма является, в сущности, развязкой действия, развивавшегося еще до того, как поднялся занавес. Создание трагедии такого рода требовало особого мастерства, надо было прибегать к разным хитрым уловкам, чтобы построить трагедию по этой системе.

Шекспир открывает путь иной системе. Современный поэт охватит действием драмы значительный отрезок времени с тем, чтобы показать в этих широких пределах течение жизни. Изменится и характер героев. Они будут не типами, а индивидуальностями (Виньи возвращается здесь к мнению Попа, считавшего, что герои Шекспира индивидуальны, тогда как С. Джонсон видел в них типы). Искусство уподобится действительности, а в ней, как известно, главное событие влечет за собой вихрь частных происшествий, связанных с ним.

Французские писатели не могут удержаться от сопоставлений с революцией, на десятилетия потрясшей все умы и сердца. И мы слышим от Виньи: «Я хочу быть справедливым. В бывшей системе трагедии существовала прекрасная гармония, но и в системе феодализма и теократии все было упорядочено, однако она пала» (XXII). И так же должна пасть система классицизма в трагедии.

Светскость, присущая трагедии классицизма, таит в себе нечто уравнительное. Это противоречит жизни и поэзии. Нужны не герои, а люди, чьи действия будут естественны и понятны всем.

Виньи смеется над напыщенностью слога французской трагедии, в которой простейшие понятия выражались искусственным языком. Так, вместо слова «шпион» употреблялось целое выражение: «Смертные, которых государство обязывает быть бдительными!». Виньи предлагает читателю представить себе, что Наполеон вместо фразы: «Фуше, пошлите завтра сотню шпионов на площадь Карусель в то время, когда я буду про-

² Lettres à lord *** sur la soirée du 24 Octobre 1829 et sur un système dramatique.— Ibid.

водить смотр!» — должен был бы приказать: «Фуше, пошлите завтра сто смертных, которых государство обязывает быть бдительными!». И Виньи заключает: «Вот что называется благородным, отделанным и гармоничным стилем!».

В новой, романтической драме действующие лица должны говорить, а не вещать. У каждого будет свой стиль речи. Англичанам трудно поверить, что Муза французской трагедии, или Мельпомена, девяносто восемь лет не решалась произнести слово «платок». Виньи иронизирует по поводу того, что одной «турецкой даме» по имени Заира (как догадывается читатель, речь идет о трагедии Вольтера), у которой было, как он выражается, кое-какое фамильное сходство с Дездемоной, понадобился платок, но Мельпомена не посмела вытащить его тогда из своих огромных карманов и вместо платка употребила записку. Затем шла переделка «Отелло» Дюси, назвавшего трагедию и героиню «Эдельмоной». Здесь вместо платка фигурировала бриллиантовая подвязка. В переделке шиллеровой «Марии Стюарт» Лебрен дает в руки шотландской королевы платок, но говорит она о нем не как о платке, а как о некоей «ткани и подарке». Виньи гордится тем, что в своем переводе «Отелло» он вставил простое слово «платок», и оно наконец было произнесено на сцене.

Виньи уделил столько места такому, казалось бы, мелкому вопросу потому, что речь шла о сломе декорума французской трагедии, без чего невозможно было добиться приближения драмы к жизни.

Система Шекспира тоже не вечна и не неизменна, утверждает Виньи. Собственно говоря, сущность каждой системы искусства — человек, а он в свою очередь зависит от времени, ибо меняется философия, дух общества, а вместе с этим и содержание искусства. Поэтому, как и его предшественники, Виньи не призывает к прямому подражанию Шекспиру, а предлагает учиться у него «системе», т. е., как мы сказали бы теперь, художественному методу. Виньи гордится тем, что своим переводом «Отелло» первый показал французам, каков в театре подлинный Шекспир.

ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК

ЛИТЕРАТУРА ОБРАЗОВ, ЛИТЕРАТУРА ИДЕЙ И СИНТЕЗ ИХ

Современник Гюго и Виньи, Оноре де Бальзак (1799—1850) начал литературную деятельность в пору расцвета романтизма и сам отдал значительную дань излюбленным мотивам этого литературного направления — могучим страстям, необыкновенным происшествиям, случайному стечению роковых обстоятельств. Но если созданная им великая эпопея современной Франции содержала изображение героев, родственных персонажам романтиков, и событий, находивших место и в романтической литературе, то в целом он противопоставил субъективизму романтиков задачу объективного изображения действительности, и это дало ему право сказать: «...историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем»¹ (7). Он осуществил в романах «Человеческой комедии» поставленную себе задачу и составил «опись пороков и добродетелей», собрал «важнейшие случаи проявления страстей», создал «типы, путем соединения отдельных черт многочисленных однородных характеров» (7).

Бальзак был мыслящим «секретарем» современного ему общества, он искал движущие пружины человеческих поступков, стремился найти «основы или одну общую основу этих социальных явлений, охватить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий» (8). Будучи достаточно знаком с противоборствовавшими философскими учениями его времени, Бальзак на основании своих наблюдений над жизнью пришел к выводу, составившему стержень его великой эпопеи о буржуазном обществе первой половины XIX в.: «Человек ни добр, ни зол, он рождается с инстинктами и склонностями; общество, далекое от того, чтобы его портить, как предполагал Руссо, совершенствует его, делает лучшим; но стремление к выгоде в свою очередь развивает его дурные склонности» (9). Умерить, укротить эти хищнические стремления способны, по мнению Бальзака, только две силы: католическая церковь и монархия.

Бальзак-художник не скрывал своих взглядов, он выразил свои социальные идеи в ряде произведений, но верность жизненной правде побеждала его убеждения и предрассудки; он не подчинял художественное изображение какой-нибудь идеологической схеме. Если же ему случалось увлечься и изобразить

¹ Высказывания Бальзака цит. по: Бальзак об искусстве / Сост. В. Р. Гриб. М.; Л., 1941.

носителей его социально-нравственных идеалов, то отнюдь не в ущерб изображению действительности. Однако в тех случаях, когда субъективные взгляды писателя, отличавшегося темпераментом не менее сильным, чем у любого романтика, выходили на первый план, как, например, в «Сельском священнике», этой апологии христианства, то утопизм в какой-то мере сближал Бальзака с романтиками, также находившими свои утопические решения социальных проблем.

Бальзак был писателем, утверждавшим реализм в эпоху, когда господствовала романтическая школа; как и Стендаль, он вместе с романтиками боролся против препоны, которые старая литературная доктрина ставила изображению действительности. Но эстетику и поэтику романтизма он не принимал. У него была своя позиция, и он активно утверждал ее, выступая с критическими статьями.

В «Этюде о Бейле» (1840), посвященном тщательному разбору романа Стендаля «Пармская обитель», Бальзак разделил всю литературу на три направления, определив особенности художественного метода каждого из этих направлений.

«Во всех поколениях,— писал Бальзак,— и у всех народов есть элегические, вдумчивые созерцательные умы, которые особенно пленяются величественным зрелищем природы, возвышенными образами и жадно впитывают их. Отсюда выросла школа, которую я охотно назвал бы литературой образов и к которой принадлежит лирика, эпопея и все, что порождается таким взглядом на вещи» (18).

Романтики принадлежат к представителям литературы образов, которой присущ субъективизм. К ней Бальзак причисляет Шатобриана, О. Барбье, Т. Готье, А. де Виньи, Сент-Бева и Сенанкура. Гюго, по мнению Бальзака, «величайший талант литературы образов (...)». И Бальзак поясняет свою мысль характеристикой, раскрывающей односторонность, присущую творческому методу романтиков. «У г-на Гюго диалог слишком похож на его собственные слова, поэт недостаточно перевоплощается, он вкладывает себя в персонаж, вместо того чтобы самому становиться персонажем».

Великие умы, считал Бальзак, «всегда достаточно крепко скроены, чтобы уметь рассматривать каждую вещь в ее двойном виде. (...) В литературе всякая мысль имеет свою лицевую и оборотную сторону; никто не может утверждать с уверенностью, что такая-то сторона — оборотная. Все двусторонне в области мысли. Идеи двулики. Янус — олицетворение критики и символа гения (...) Мольер и Корнель являются из ряда вон выходящими людьми, не потому ли, что у них Альцест говорит «да», а Филит, Октавий и Цинна — «нет». Руссо в «Новой Элоизе» написал одно письмо за, а другое против дуэли» (352). В посвящении «Кузины Бетты» Бальзак развивает ту же мысль: «Все двойственно, даже добродетель. Поэтому Мольер

всегда касается обеих сторон человеческой проблемы (<...> Большинство споров людских возникает оттого, что существуют одновременно и знающие и невежды, устроенные так, что видят всегда лишь одну сторону фактов и идей; и каждый утверждает, что та сторона, которую он увидел, есть единственная истинная, единственная правильная» (159—160).

Объективность, которой лишены представители литературы образов, составляет принадлежность другой литературной школы, противоположной первому направлению как по облику ее творцов, так и по художественному методу. Писателям литературы образов противостоят создатели литературы идей, как ее называет Бальзак,— «натуры активные, которым нравится стремительность, движение, краткость, столкновения, действие, драматизм, которые чуждаются словопрений, не любят мечтательности и стремятся к осязательным результатам» (18—19). К этому направлению Бальзак причисляет Стендаля, Мериэ, Беранже, А. де Мюссе, Ш. Нодье и некоторых других; их вместе с двумя последними более принято числить среди романтиков, т. е. представителей литературы образов, пользуясь термином Бальзака.

Литература идей, как ее понимает Бальзак, «отличается обилием фактов, достоверностью образов, сжатостью, ясностью, короткой вольтеровской фразой, умением рассказывать, которым обладал XVIII век, и особенно чувством юмора» (20). Мы не погрешим против истины, сказав, что литературой идей Бальзак называет направление, стремящееся к объективному изображению действительности без авторского вмешательства, но при этом писатели вскрывают и сущность характеров, и влияние на них обстоятельств, т. е. освещают жизнь так, что читателю становится ясным смысл происходящего.

Историю французской литературы Бальзак рисует как борьбу этих направлений. Литература идей — отнюдь не новое явление. Она царила на протяжении двух столетий — семнадцатого и восемнадцатого. Для Бальзака это не преходящее направление, а искусство в подлинном смысле слова. Более того, это литература национальная. «Литература идей, сжатая, насыщенная фактами, присуща гению Франции» (21). «Кандид», «Манон Леско», «Жиль Блас» — ближе французскому духу, чем произведения литературы образов. Но последней мы обязаны поэзией, о которой и не подозревали два предшествующие века...» (21).

Третья школа, или направление, стремится к синтезу литературы образов и литературы идей. «...Иные цельные люди, иные двусторонние умы объемлют все, ищут и лирики и действия, драмы и оды, полагая, что совершенство требует полного обзора явлений. Эта школа, которую я назвал бы литературным эклектизмом, требует изображения мира таким, каков он есть: образы и идеи, идея в образе или образ в идее, движение

и мечтательность» (19). Примером писателя такого направления является в глазах Бальзака Вальтер Скотт, который «высид до степени философии истории роман (...) Он внес в него дух прошлого, соединил в нем драму, диалог, портрет, пейзаж, описание; включил туда чудесное и повседневное, эти элементы эпоса, и подкрепил поэзию непринужденностью самых простых говоров» (7).

Бальзак объявляет себя последователем именно этого эклектического направления. Он сознает, что у этой школы «меньше шансов, чем у первых двух, воодушевить массы, которые недолюбливают *glezzotermine* * и произведения составные; они видят в эклектизме сделку, противоречащую их страстям...» (20). Бальзак считает, что общество, возникшее после революции, невозможно изобразить при помощи старых методов. Не говоря уже о том, что так называемая литература образов со своей лиричностью и субъективностью не в состоянии изобразить современный мир, даже методы литературы идей, как они применялись классиками XVII—XVIII вв., не дают возможности «живописать современное общество». «Введение драматического элемента, образа, картины, описания, диалога мне кажется необходимым в современной литературе» (22). XVII век оставил образец широкого описания всего общества — роман Лесажа «Жиль Блас». Но он «утомителен по форме: в нагромождении событий и идей есть что-то бесплодное. Идея, ставшая персонажем, это — искусство более высокое» (22).

Один из персонажей «Утраченных иллюзий», Блонде, набрасывает характеристику истинно современной литературы, соответствующей принципам «эклектического направления». «Наша молодая литература творит картины, объединяющие все жанры, комедию и драму, описания, характеристики, диалог, связуя их блистательными узлами захватывающей интриги. Роман, требующий чувства, стиля, образов, является самым крупным завоеванием современности. Он схватывает события и идеи в своих построениях, которые требуют и остроумия Лабрюйера, и его язвительной морали, трактовки характеров, как ее понимал Мольер, гигантских механизмов Шекспира, и живописания тончайших оттенков страсти, единственного сокровища, завещанного нам предшественниками». Заключало эту формулировку метода автора «Человеческой комедии» опять указание на превосходство современной литературы над прошлой, ибо первая «значительно превосходит холодное и математическое рассуждение, сухой анализ восемнадцатого столетия» (355).

Для Бальзака не существовало дилеммы «Расин или Шекспир». Он стремится к синтезу анализа и свободного сочетания всех элементов действительности, не сковывает себя правилами, но высоко ценит национальную традицию, воплощенную в твор-

* половинчатость (итал.)

честве классиков XVII в. Корнель, Расин и Мольер — непревзойденные авторитеты в трагедии и комедии. Если Бальзак упоминает их, то лишь в качестве положительных примеров. Они сохраняют для него значение непреходящих образцов трагического и комического. Он не противопоставляет их ни Шекспиру, ни Шиллеру, находя у каждого свои достоинства.

«Драма — это выражение человеческой страсти, индивидуальности или крупного события; «Федра» — пример драмы, выражающей страсти; «Генри IV», «Генри V» или «Ричард III» — примеры драмы, выражающей индивидуальность. И в первом и во втором случае оба поэта оригинально изображают человеческую жизнь, хотя Расин идеализирует ее, а Шекспир передает все ее оттенки. Шиллер в «Вильгельме Телле» представил событие с его аксессуарами: людьми, страстями, интересами. Все трое достигли цели, которую должно ставить себе искусство» (416).

Если Бальзак видит задачу современного романа во всестороннем отражении действительности, то не будет излишней смелостью предположить, что и в драме он желает видеть такую же полноту жизни, т. е. сочетание тех черт, которые он находит по отдельности у каждого из великих драматургов. Тем более что современность дает для этого достаточный материал. Тот же Блонде в «Утраченных иллюзиях», явно выражая мысль самого Бальзака, говорит: «Эпоха требует драмы. Драма является потребностью века, в котором политика представляет собою вечную мимическую драму. Разве не прошли перед нашими глазами, — скажешь ты, — за двадцать лет четыре драмы — Революция, Директория, Империя и Реставрация» (355).

КРИТИКА «ЭРННИ» ГЮГО

Современная Бальзаку французская драма брала сюжеты из отдаленного прошлого. Она не удовлетворяла Бальзака ни выбором, ни трактовкой сюжетов. В этом отношении большое принципиальное значение имеет рецензия Бальзака на «Эрнани». Необходимо отметить, что великий романист высоко ценил дарование своего современника и называл его «величайшим поэтом XIX века» (103), именно поэтом. «Он первый наш лирик» (105), — заявляет Бальзак, отмечая в стихах Гюго яркость, тонкость, законченность, величие и простоту, утверждая, что в некоторых стихотворениях он превзошел в поэтической силе даже хоры из «Эсфири» и «Аталии» Расина, считавшиеся непревзойденными образцами лиризма.

Бальзак отнюдь не критиковал общие принципы драматургии, изложенные Гюго в предисловии к «Кромвелю», но отметил, что между «Эрнани» и теорией Гюго мало общего. Теоретически Гюго развивал принципы драматизма. На практике он

не осуществил их. Бальзак показывает в своем разборе трагедии Гюго, что именно драматизм в ней отсутствует. Вот пример: «В первом акте Эрнани входит к донье Соль. Любовник сообщает своей возлюбленной множество вещей, которые ей и без того известны. Эрнани произносит своего рода пролог. Он, очевидно, обращается к зрителю. Мы были вправе думать, что по крайней мере Виктор Гюго, столь суровый к классикам, позаимствует у них только красоты, но не станет заимствовать недостатки. Мы рассчитывали увидеть, как всюду *действие заменяет слова*. Позволено было надеяться, нас посвятят в любовь Эрнани и что, *переходя от оттенка к оттенку*, мы постигнем испанскую страсть. Ничуть не бывало» (417). Выделенные мной слова показывают, что Бальзак требует от драмы действительности, а не лирики и не риторики, чем грешил Гюго.

Страсть Эрнани не показана, а констатирована. Уже это является существенным отступлением от принципов драматизма. «Но, по крайней мере,— продолжает Бальзак,— если это алгебраическое равенство поставлено во главу драмы, следовало *идти вперед, от ситуации к ситуации!* Ничуть не бывало» (417, курсив мой.— А. А.). Вместо изображения любви Эрнани и доньи Соль, «вместо того, чтобы действовать, как Мериме, Виктор Гюго уныло побрел по классической борозде» (417),— замечание тонкое и верное, если вспомнить, что Гюго, при всех нарушениях классических единств, наполнил драму лиризмом и не пользовался возможностями драматического развертывания событий.

Примером многоречивости, заменяющей действие, является изображение доня Рюи. «Страсть доня Рюи к поэзии,— иронизирует Бальзак,— поистине курьезна. Можно подумать, что этот старик все время, проводимое им за сценой, хотя он должен был бы присутствовать на ней, посвящает сочинению идиллий и элегий. Он говорит параболлами, когда остальные персонажи предпочитают грубую речь» (418). Другой пример: сцена между Эрнани и доньей Соль. «Эрнани, взявший с собой для защиты шестьдесят разбойников, боится, что ему не удастся убежать. Он видит перед собой эшафот и не хочет предлагать его возлюбленной (...). Эрнани в этот момент может легко спастись и похитить донью Соль. Но нет, они усаживаются на камне и баюкают друг друга, совершенно не к месту, сладкими словами» (418). Бальзак отвергает попытку Гюго оправдать себя в предисловии к пьесе ссылкой на то, что Мольер и Корнель тоже были многоречивыми. «Но оба эти великих человека, хотя и совершали порой грех замены действий словами, все же никогда *не заставляли своих персонажей рассуждать о чем-нибудь другом, кроме интересов, страстей или событий*, и рассуждать так глубоко, что единым словом своим они рисовали страсти и скрывали недостаток действия покровом гения» (418, курсив мой.— А. А.). Мы видим, что Бальзак упрекает Гюго за отступление и такого

правила драмы, как неременная связь речей персонажей с тем, что дано в самой пьесе, без выхода за рамки сюжета.

Драма требует элементарной правдоподобности. Между тем в «Эрнани» она неоднократно нарушена. Бальзак шутит по поводу «акустических феноменов», имеющих место в пьесе. Дон Карлос прячется в шкаф, чтобы подслушать разговор доньи Соль с Эрнани, но шкаф устроен так, что король ничего не слышит. К тому же могущественному королю вообще незачем было прибегать к подслушиванию, достаточно было поручить шпионам выследить, с кем встречается донья Соль. Дон Рюи тоже не слышит, когда под его окнами происходит суматоха, хотя события, развертывающиеся в пьесе, не таковы, чтобы он мог безмятежно спать.

Отметив и другие неправдоподобные моменты пьесы, Бальзак высмеивает нелепость ее сюжета, который «сосредоточен на договоре, заключенном между Эрнани и стариком. „Без меня ты был бы мертв; следовательно, твоя кровь принадлежит мне!“ — говорит старик» (419). «Величие *кастильской чести* оказывается в том, что Эрнани будет подчиняться старику, которому продал свою кровь... *Plaudite, galli* *. Единственное, что есть в пьесе кастильского, — это редкое сочетание нелепостей и глубокого презрение к разуму, что делает ее похожей на детские драмы Кальдерона и Лопе де Вега» (419).

Ни один из образов пьесы не наделен подлинной жизненностью, считает Бальзак. В доне Карлосе нет ничего от великого короля Испании, впоследствии ставшего императором; у Гюго он «продает спокойствие Испании за удовольствие получить в наложницы донью Соль. Великий политик, правящий Европой, показан тут во весь рост» (417), — иронизирует Бальзак. «Где Виктор Гюго изучал историю? Что в его топорной работе указывает на глубокое знание этой царственной души?» (416).

Показав непоследовательность в изображении характера дона Рюи, Бальзак задается вопросом: «Где же тот персонаж, чья судьба может заинтересовать нас? Быть может донья Соль? В ее характере нет ничего выдающегося. Она любит Эрнани, но ее любовь похожа на всякую любовь. Она повторяет с первой сцены до последней, что стремится к своему милому разбойнику, но ничего не делает, чтобы соединить с ним свою судьбу. Эрнани? Человек без характера, надевающий и снимающий свою ненависть, как одежду? Дон Рюи? Старик, который спит, когда надо бодрствовать, продает свои услуги, покупает человеческую кровь ценой своей любви, снова меняет ее на удар кинжала и низко мстит за отнятое у него счастье?» (420)

И наконец, вопрос, который является основным: «Какова главная идея пьесы? В чем она заключается?» (420). Ответа на

* Рукоплещите, галлы (*лат.*)

этот вопрос нет, если не считать плоской истины, что «нужно добросовестно выполнять свои обещания».

Ко всем этим недостаткам добавляется еще и то, что вся пьеса состоит из эффектов, заимствованных у разных драматургов и романистов.

Вывод Бальзака является уничтожающим: «все пружины этой пьесы изношены; сюжет неприемлем, даже если бы он опирался на подлинное событие, ибо ни одно приключение не поддается драматизации; характеры фальшивы; поведение персонажей противоречит здравому смыслу» (421).

Недопустимой считает Бальзак и модернизацию, сказавшуюся в том, что Эрнани в монологе, завершающем первый акт, рассуждает как молодой человек XIX в.

Сюжет, выбранный Гюго, по мнению Бальзака, подходил бы для баллады, но не для драмы, иначе говоря, в нем сильны лирические мотивы, но нет подлинного драматизма.

Некоторые дальнейшие произведения Гюго Бальзак оценил столь же сурово. «Рюи Блас», — писал он Ганской (15 ноября 1838 г.) — «это невероятная глупость, гнусность в стихах. Никогда уродство и нелепость не плясали более бесстыдной сарабанды» (422).

ДРАМА И БУРЖУАЗНОЕ ОБЩЕСТВО

Самого Бальзака лишь в начале творчества привлекала историческая тематика. В зрелые годы он пробовал свои силы в драме, стремясь достичь в этом жанре того же, что ему удалось осуществить в романе. Однако тут перед писателем возникли трудности.

Суть их заключалась в том, что «современное общество, уравнивая все общественные положения, разъясня все, уничтожило комическое и трагическое» (280). Одно дело, когда сюжет является отдаленным во времени, другое — когда он современный. Тогда писателю приходится вести борьбу против трудностей, обусловленных тем, что современные сюжеты «не столь удобны для поэзии, как сюжеты старинные (<...> Наши государственные деятели все одинаковы; дипломатические преступления мало что дают театру» (279).

Как известно, Бальзак пытался создать драмы, отражающие современную жизнь. Исследователь драматургии Бальзака А. Гербстман пришел к выводу: «...Проза Бальзака несравненно сильнее и ценнее его драматургии. Бальзак сумел в «Человеческой комедии» показать, как развивается классовый человек, различные типические персонажи буржуазного общества в зависимости от среды, от условий, в которых они существуют, от людей, влиянию которых они подвергаются. <...> Вот почему он так подробно описывал среду, обстановку, интерьер, внеш-

ность и обусловленные ею внутренние свойства героя, вот почему он столь охотно прибегал к отступлениям — лирическим, историческим, философским. В драматической форме все это стало невысказанным. Появились длинноты, задержки действия, эпизодические персонажи»². И далее, объясняя, почему Бальзак не достиг успеха в новом направлении, исследователь пишет: «В своих пьесах Бальзак, по сравнению с «Человеческой комедией», допускает известные уступки требованиям и традициям современного ему театра. Идя на это, он прибегает к театрализации, к некоторому прикрашиванию реальных отношений, к тенденциозному смягчению жизненной правды»³.

Стремясь к созданию драматургии о современном ему буржуазном обществе, Бальзак отнюдь не имел в виду создать буржуазную драму в узком смысле слова. Показательно в этом отношении рассуждение Бальзака о новелле забытого теперь писателя Урлика «Колине», в которой изображен процветающий великий актер. «Буржуазная развязка хороша для партера, который смотрит «Кина» в Варьете, но не соответствует ни действительности, ни психологии» (149), — пишет Бальзак.

Естественно, что Бальзак не мог пройти мимо такого явления, как драматургия Скриба, в которой господствует именно буржуазный взгляд на мир. В письме Ганской (14 мая 1837 г.) Бальзак так отозвался о его шедевре «Лестница славы»: «...Пьеса мне кажется необычайно ловкой. Скриб знает свое ремесло, но не знает искусства; он талантлив, но никогда не будет гениален...» (440). Ей же он писал (3 июня 1837 г.): «Пьеса — это либо немецкая игрушка (т. е. ловко сделанный механизм. — А. А.), либо бессмертная статуя, полишинель или Венера, „Мизантроп“ и „Фигаро“ или „Лестница славы“ и „Нельская башня“» (422).

Заодно со Скрибом, как мы видим, нашлось и определение для тех пьес Дюма-отца, которые были написаны в духе, угодном буржуазной публике («Кин, или Гений и беспутство», упомянутый выше, также расценивается Бальзаком как приспособление к понятиям светской черни о художниках).

Бальзак не создал новой теории драмы, не дал и образцов ее, но, будучи современником эпохи, когда господствовал романтизм, он выступил как критик этого направления в драме; он искал путей к созданию драматического искусства нового типа.

² Гербстман А. Театр Бальзака, Л., М., 1938, с. 133.

³ Там же, с. 136.

АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА В ПЕРИОД РОМАНТИЗМА

Эпоха романтизма отмечена в Англии возрождением поэтической драмы. Правда, самая ранняя из драм, написанных романтиками,— «Падение Робеспьера» С. Т. Колриджа и Саути (1794) — еще была полна риторики. Но уже «Разбойники порубежья» (1795—1796) Уильяма Вордсворта и «Осорио» (1798, поставлен в 1813 г. под названием «Раскаianie») С. Т. Колриджа уже были подлинно романтическими драмами. Как романтические драмы были восприняты «Гец фон Берлихинген» Гете, переведенный Вальтером Скоттом (1799), и «Валленштейн» Шиллера (без пролога «Лагерь Валленштейна»), переведенный С. Т. Колриджем (1799—1800). Впоследствии Колридж создал еще трагедию «Заполия» (1817), по его собственному определению, «скромное подражание» «Зимней сказке». Одновременно с ней появился «Манфред» (1817) Байрона, знаменовавший начало нового периода в английской романтической драме. С феерической быстротой последовали за этим итальянские трагедии Байрона «Марино Фальеро» (1820), «Двое Фоскари» (1821), его мистерии «Каин» (1821), «Небо и земля» (1822), «германские драмы» «Вернер, или Наследство» (1822) и «Преображенный урод» (не закончено). Следом за Байроном выступает Шелли со своей трагедией «Ченчи» (1819) и лирическими драмами «Освобожденный Прометей» (1820), «Эллада». Стихотворные пьесы создали также Чарлз Лэм, Уолтер Севедж Лэндор, Барри Корнуолл, Джон Китс, Джон Вилсон.

Поэтические трагедии романтиков резко отличались как от трагедий в стиле просветительского классицизма, так и от буржуазных сентиментальных драм XVIII в. В драмах английских романтиков получили яркое выражение типичные для этого литературного направления мотивы: острое чувство драматизма жизни, признание трагизма неотвратимым элементом действительности, могучая сила страстей, исключающих компромиссы со скрывающимися нормами морали, решительный протест против уз, налагаемых цивилизацией на человека, трагизм любви, пре-

зрение к обывательской повседневности. Наиболее полное выражение получили типичные мотивы романтизма в драматургии Байрона, поэта «мировой скорби», возвысившего свой протест до полного отрицания божественности космического миропорядка. Романтическая драматургия возродила образы героев, наделенных роковыми титаническими страстями. Она подняла конфликты над уровнем обыденной жизни, придав им не только героический, но подчас и символический характер.

Драматургия романтизма проникнута отрицанием буржуазной морали, у революционных романтиков отвергается религия: Байрон выступает как богоборец, Шелли — как пантеист.

Космически масштабная философия драматургии романтиков была облечена в высокопоэтическую форму. Эпоха романтизма вообще была в Англии вторым поэтическим ренессансом. Драма была не просто стихотворной, но поэтической по самому отношению к миру. Вместе с тем новаторство поэтов-романтиков в драме сказалось в том, что, имея такой высокий образец, как Шекспир, они шли иным путем. Знаменательно, что английские романтики многое восприняли от Гете и Шиллера. Поэзия чувства сочеталась у них с поэзией мысли, нередко в ущерб действенности драмы.

Это обстоятельство сыграло важную роль в сценической судьбе драматургии английского романтизма. Она была, попросту говоря, плачевной. Хотя отдельные пьесы и появлялись на подмостках театров, драмы английских романтиков на сцене не утвердились. Драма оставалась в руках ремесленников, поставивших в большом количестве мелодрамы и фарсы. Драматургия выдающихся поэтов английского романтизма стала в основном явлением книжной литературы. Если сценические качества не удовлетворяли, может быть, требованиям зрелищности, то это отнюдь не означало отсутствия драматизма в пьесах английских романтиков. XVIII век в Англии не был отмечен появлением значительных трагедий. Он остался веком сатирической нравоучительной комедии и сентиментальных пьес. В эпоху романтизма возродилась высокая трагедия. В области комедии романтики ничего сколько-нибудь значительного не создали, хотя попытки творить в этом жанре у них были.

Эпоха романтизма была также порой замечательного расцвета театральной критики. Ей отдал дань Байрон, ею систематически занимались Чарлз Лэм и Хэзлит. Последних интересовало в первую очередь замечательное актерское искусство того времени, в особенности мастерство величайшего английского актера-романтика Эдмунда Кина.

Проблемы драматургии занимали немалое место в интересах романтиков. Особенно много внимания уделил им С. Т. Колридж. Его можно считать основоположником романтической теории драмы в Англии. Наряду с ним вопросами драматургии занимались и другие выдающиеся поэты и критики.

Обсуждение проблем драматургии было связано либо с вопросами поэтического творчества вообще, либо с конкретной драматической и театральной критикой. Если систематического свода теории драмы английские романтики и не создали, то даже их эмпирические суждения представляют несомненный интерес.

С. Т. КОЛРИДЖ

Семюэл Тэйлор Колридж (1772—1834) вместе с Уильямом Вордсвортом был родоначальником романтизма в английской поэзии. В конце 1790-х годов оба поэта пришли к выводу, что стихотворство XVIII в. ничего общего с подлинной поэзией не имело. Поэзия может рождаться только на почве миропонимания, свободного от сухого рационализма. Основу мировоззрения Колриджа, как и Вордсворта, составил пантеизм, во многом вдохновленный учением Б. Спинозы. Колридж к тому же прожил некоторое время в Германии, где напитался философскими и эстетическими идеями конца XVIII в. Он был знаком с трудами Лессинга, Шиллера, Канта, Шеллинга, А. В. Шлегеля и Жан-Поля. Некоторые из их идей он просто перенес на английскую почву, другие переосмыслил в духе своих взглядов.

Как известно, эстетическим манифестом английской романтической поэзии было предисловие Вордсворта ко второму изданию «Лирических баллад» (1800) его и Колриджа. Но там речь шла о поэзии в целом, тогда как Колридж, также много занимавшийся вопросами поэзии, явился первым теоретиком драмы в эпоху романтизма в Англии.

Количество теоретических сочинений Колриджа значительно. Важнейшими из его сочинений о литературе были «Литературная биография» (1817) и «Лекции о Шекспире», читанные в разные годы, начиная с 1808 г. Лекции остались необработанными. Их текст был составлен по рукописям редакторами, издавшими их посмертно в 1843 г. Им была придана литературная форма. В нашем столетии Т. М. Рейзор вернулся к рукописям Колриджа и восстановил их в первоизданном виде, сохранив лишь группировку по темам. В своем первоначальном виде материалы, послужившие для лекций Колриджа о Шекспире, — это разного рода заметки и наброски, планы и конспекты, а также отдельные частные замечания.

Колридж читал публичные лекции о Шекспире неоднократно. Его чтения явились важным литературным фактом эпохи романтизма. Отчеты о лекциях публиковались в печати, сохра-

нились записи слушателей. Поэтому хотя изданные материалы к лекциям носят фрагментарный характер, все же взгляды Колриджа на Шекспира и драматическое искусство в целом получили ясное выражение. Своими лекциями Колридж, пожалуй, больше, чем другие романтические интерпретаторы Шекспира, способствовал утверждению нового понимания великого английского драматурга.

Каковы бы ни были влияния, испытанные Колриджем, он был настолько оригинальной творческой личностью, что высказанные им взгляды представляют собой несомненно органичное для него понимание проблем поэзии и драмы.

С самого начала надо, однако, сказать, что комплекс суждений Колриджа не представляет собой строго разработанной системы — этого нет ни у одного из английских романтиков, — но можно безусловно говорить о четкой направленности всех высказываний поэта. Поэтика Колриджа отвергает рационалистическое понимание поэзии как продукта разума. «Поэт, если попытаться дать идеальное представление о его совершенстве, оказывает воздействие на всю человеческую душу, подчиняя ее отдельные способности друг другу в соответствии с их относительной ценностью и достоинством» — такова основа, на которой Колридж возводит все здание своей поэтической теории¹. Воздействие, оказываемое поэтом, обусловлено присущей ему способностью, объединяющей все духовные силы художника, и эту способность Колридж определяет термином «воображение». Воображение отнюдь не является плодом чистой интуиции или безудержной фантазии. Воображение имеет в своей основе «волю и понимание», сохраняющие свое значение на протяжении всего творческого процесса, хотя влияние их внешне и незаметно. Влияние разума проявляется в том, что поэт стремится к равновесию и примирению противоположностей: «сходства и различия; общего и частного; идеи с образом; индивидуального с типичным; чувства новизны и свежести со старыми и знакомыми предметами; возвышающуюся над обычной эмоцию и возвышающийся над обычным порядком; бодрствующий рассудок и твердое самообладание с энтузиазмом и глубоким или бурным чувством...»².

Таким образом, отвергая чистую рассудочность, Колридж не отвергает разума как неперемennого элемента творчества. В его концепции поэт и художник выступают как целостная личность, обладающая всеми интеллектуальными способностями, органически синтезирующая разум и чувство. Образцом такого поэта для Колриджа является Шекспир. Исходя из очер-

¹ Coleridge Samuel Taylor. *Biographia Literaria. Saturnyne's Letters*. London, 1908, p. 166.

² *Ibid.*

ченного им представления об идеальном поэте, Колридж впервые в английской критике с особой силой подчеркивает интеллектуальные способности великого драматурга. Начиная с XVII в. в Шекспире видели интуитивного гения, не подчинявшегося никаким правилам, следовавшего природе, а не требованиям искусства. Всем этим оценкам Шекспира Колридж противопоставляет свою: «Еще до создания своих драм он доказал, что обладает глубочайшим, энергичным и философским умом»³. Способность суждения, т. е. разум, у Шекспира, по утверждению Колриджа, была равна его поэтическому дарованию.

Означает ли это, что Колридж пошел на компромисс с рационалистической теорией поэзии? Ни в коей мере. Определяя сущность поэзии, Колридж утверждает, что ее противоположностью является не проза, а наука. Задача науки — установление и распространение истины, тогда как цель поэзии доставлять наслаждение. Это не значит, что поэзия ограничивается созданием приятных образов и картин. Истинно поэтический дух состоит в глубочайшей симпатии по отношению к предметам, эмоциям и событиям, что требует утонченного чувства, развитого воображения и склонности к фантазии. Иначе говоря, поэзия есть особая форма деятельности, требующая участия всех духовных способностей человека, в отличие от науки, ограничивающейся чисто мыслительными способностями и не требующей личного отношения к предмету.

Колридж различал два типа воображения: воображение, присущее всем нормальным людям, и развитое воображение, которым обладают поэты. Будучи особенно заинтересован в проблемах творчества, Колридж, естественно, придавал главное значение разработке форм мышления, свойственных поэту. Наряду с воображением, он подчеркивал, как уже было показано, значение всего сложного, противоречивого, двойственного и считал, что задача поэзии состоит в примирении противоречий. Интерес к этой проблеме делал само собой разумеющимся обращение Колриджа к драме.

Ни в чем антипросветительский и антирационалистический характер поэтики Колриджа не сказался так сильно, как в вопросе о соотношении художественного изображения и действительности. Как известно, эстетика XVII—XVIII вв. утверждала принцип подражания природе. Колридж — решительный противник этого. Именно рассуждая о драме, он выступает против принципа непосредственного воспроизведения действительности. Он прямо заявляет: «Прежде всего она не копия природы, а имитация ее» (181). Что это так, подтверждается реакцией

³ Coleridge Samuel Taylor. Shakespearean Criticism / Ed. by T. M. Raysor, London, 1960, vol. I, p. 189—190. Далее страницы указаны в скобках в тексте.

зрителей любого произведения искусства. Когда восклицают: «Как это естественно!» — то уже самое «как» подразумевает, что восприятие состоит в осознании того, что перед нами результат искусства, творчества.

Два периода величайшего развития драмы — античность и Возрождение — не знали сцены, воспроизводящей обычную жизненную среду. «Оголенность сцены. Драма тогда нечто среднее между декламацией и представлением», — пишет Колридж в своих заметках (180). В какой мере поддается зритель иллюзии, будто на сцене перед ним подлинная действительность? Только люди эстетически неразвитые принимают происходящее на сцене за реальность; нормально же зрители всегда в большей или меньшей степени помнят, что происходящее на сцене есть лишь представление. Драма искусно соединяет противоречивые явления жизни, приводя их к равновесию.

Восставая против копирования природы в драме, Колридж боролся отнюдь не против отвлеченного принципа. Он имел в виду распространенную в его время бытовую семейную драму, в особенности пьесы Коцебу и его английских последователей. Мы находим в «Литературной биографии» прямую полемику с просветительскими принципами драмы. Колридж создает здесь диалог между Истцом и Ответчиком. Первый выражает точку зрения самого Колриджа, второй выступает защитником просветительской семейно-бытовой драмы. «Что общего имеет рядовой гражданин Лондона или Гамбурга с вашими королями и королевами и вашими языческими героями школьников?» — спрашивает Ответчик, повторяя аргументацию Джорджа Лилло и других теоретиков буржуазной драмы XVIII в.⁴ Истец возражает, что изображение персонажей с мещанскими интересами снижает драму до уровня развлекательного чтения, которому можно отдать внимание лишь один раз, тогда как трагедия старого типа содержит то, что всегда привлекательно для людей.

Ответчик также утверждает, что главный интерес в драме составляет сюжет, занятая история. Против этого Колридж также решительно возражает, указывая на классические образцы. Греки заранее знали содержание мифов, составлявших фабулу трагедий, Шекспир воспользовался для своих пьес известными историческими событиями и преданиями.

Интерес в драме сосредоточивается не на фабуле, а на глубиной раскрытия духовного мира человека. Ответчик желает видеть в драме «наших добрых друзей и соседей: честных коммерсантов, храбрых моряков, благородных офицеров на половинном жалованье, ростовщиков-филантропов, добродетельных куртизанок, чувствительных медников и сентиментальных крысо-

⁴ См.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 292—293.

ловов»⁵. Он перечисляет типичные для сентиментальной мелодрамы ситуации: эти герои «раздают много денег, находят богатое приданое для юношей и девиц, обладающих всеми другими достоинствами; они утирают нос лордам, баронам и мировым судьям (ибо храбры, как Гектор!) — они спасают дилижансы в тот самый миг, когда те готовы обрушиться в пропасть; перед лицом враждующих армий уносят младенцев» и т. д. и т. п.⁶ Колридж отнюдь не прибегает к пародии. В ней не было необходимости, ибо таковы действительно обычные мотивы мелодрам. Истец, т. е. сам Колридж, спрашивает, возможно ли сочетать с подобными героями и ситуациями «зависимость тысяч людей от одного, что придает такой возвышенный интерес трагедиям Шекспира и греческих трагиков? Как можно соединить с ними самое возвышенное из всех чувств — власть судьбы и правящую мощь небес, которые возвышают характеры, казалось бы, принижаемые их неотвратимыми ударами?»⁷.

Колридж отстаивает высокую трагедию, внося в понимание ее несомненный элемент мистического, и в этом сказывается присущий ему романтический идеализм. В его соображениях о драме ясно выражен также политический консерватизм, характерный для него после того, как он отрекся от юношеского радикализма и увлечения французской революцией. Колридж-консерватор обнаруживает себя со всей ясностью, когда Истец бросает в лицо Ответчику политическое обвинение: «Вся система вашей драмы является моральным и политическим якобинством самого опасного характера, и ваши выпренные изъявления патриотизма не лучше, чем лицемерие ваших драматургов, а ваша симпатия к ним — грубый самообман. Ведь весь секрет популярности вашей драматургии состоит в смещении и извращении естественного порядка вещей, причин и следствий; в возбуждении зрителей неожиданностями, в том, что вы придаете щедрость, тонкость чувств и высокие понятия о чести (точнее, тому, что вы понимаете под этим) лицам из тех слоев общества, где, как показывает опыт, их меньше всего можно встретить, и в том, что вы награждаете сочувствием, которое следует отдавать добродетели, таких преступников, которых закон, разум и религия лишают нашего уважения!»⁸.

Нельзя не увидеть, что Колридж противится воспеванию добродетелей буржуазии, но заодно он выступает и как решительный противник идеализации отверженных и угнетенных. Истинными героями являются для него возвышенные персонажи античных и шекспировских трагедий. Они воплощают истинные черты человека. Это подводит нас к тому, как понимает Колридж характер героя в драме.

⁵ Coleridge Samuel Taylor. Biographia Literaria. Saturnyne's Letters, p. 288.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 289.

⁸ Ibid., p. 290.

Уже в диалоге Истца и Ответчика Колридж высказывается со всей решительностью против морализаторства в драме. Сторонники мещанской драмы, как известно, всячески утверждали нравоучительность драматического искусства, причем исповедуемая ими мораль была буржуазной. Отвергая ее, Колридж вообще отказывается от морализирования и прямой поучительности. Характеризуя художественный метод Шекспира, Колридж пишет: «Прямая дорога нормальных человеческих чувств. Задачей поэта является не анализировать и не критиковать чувства и верования людей, а увериться в том, что именно таковы чувства и верования, коренящиеся в человеческой природе, а не такие, которые являются следствиями случая, невежества или болезни» (202). Шекспир поэтому в глазах Колриджа — «утренняя звезда философии», наставник и первооткрыватель природы человека. Как и для многих других деятелей романтизма, Шекспир для Колриджа — писатель, в чьем творчестве воплощены принципы новой драмы, драмы неклассицистской и не мещанской, а столь же общечеловеческой, какую была и античная драма, с тем отличием, что она соответствует духу нового времени.

В одном из своих эссе Колридж дал следующее определение шекспировского метода характеристики персонажей: «Особое совершенство Шекспира состоит в том, что во всей созданной им галерее портретов (...) мы повсюду находим индивидуальность и нигде не видим просто портретов. Как бы разнообразны ни были его характеры, мы всегда ощущаем, что общаемся с единой человеческой природой, присутствующей во всем, подобно растительному соку в ветвях, отростках, листьях, почках, цветах и плодах, в их формах, вкусе и запахе. Говоря о результате, т. е. о его произведениях, мы можем определить, что совершенство его метода состоит в точной пропорции, в сочетании и взаимопроникновении общего и частного, которые должны пронизывать все творения подлинного гения...»⁹. Это положение было раскрыто Колриджем в многочисленных заметках о характерах Шекспира, вошедших в его лекции о великом драматурге. Мы не останавливаемся на них, так как они относятся скорее к вопросам шекспировской критики, чем к теории драмы. Для наших целей достаточно тех определений драматургического метода, которые дает Колридж.

Наконец, важнейшей особенностью драматургии Шекспира, — а он, как мы помним, является для Колриджа образцом драматического поэта, — является лиризм его драм. Высокая трагедия поэтична в своей основе. Романтическая драма, как она мыслится Колриджу, должна быть не только стихотворной, но и поэтической в самом глубоком смысле слова.

До Колриджа никто не понимал в такой степени значения

⁹ Coleridge Samuel Taylor. The Friend. A Series of Essays. London, 1867, p. 304.

поэтической стороны драм Шекспира. Колридж даже утверждал, что Шекспир сначала проявил себя как поэт и лишь затем как драматург. Для такого утверждения нет фактических данных, хотя не исключено, что интуитивно Колридж сказал истину. Важно, однако, не то, насколько он точен биографически, сколько само положение, выдвинутое Колриджем: «Шекспир обладал если не всеми, то главными качествами поэта, а именно — глубоким и тонким чувством красоты, — как той, которая открывается зрению в виде сочетания форм, так и той, которая постигается слухом в приятной и правильной мелодичности...» (I, 187). К этим качествам Шекспира Колридж добавляет его любовь к природе и различным ее проявлениям. Он верно и с глубоким чувством воспроизводил все явления внешней природы. Отдав должное воображению Шекспира, Колридж отмечает такую его черту, которая, по его мнению, присуща только подлинно великим поэтам: «способность так направлять взгляд читателя, что тот перестает сознать слова; он (Шекспир.— А. А.) заставляет *видеть* все, — и это достигается без мучительного старания, без *анатомических* описаний (черта нередкая в описательной поэзии), как бы воспроизводя приятное и легкое движение в явлениях природы» (189).

Вместе с тем Колридж отмечал также глубокое понимание человеческих характеров, свойственное Шекспиру. В этом отношении Колридж следовал за английскими критиками второй половины XVIII в., уже до него выдвигавшими это положение. Не выдумывая новых сюжетов, заимствуя из истории и литературы, Шекспир «прежде всего стремится, чтобы мы познакомились с характером» (200). При этом Шекспир не описывает характер персонажа, а предоставляет нам понять, каков он по его словам и поступкам, по отзывам окружающих, наконец, по комическим комментариям шутов.

«Фактически Шекспир обозрел все главные силы и импульсы человеческой природы» (206), он показал различные сочетания психических качеств, создавая индивидуальные характеры. Как особое достоинство отмечает Колридж шекспировское умение создавать женские характеры.

Колриджа интересовал не один Шекспир. Он вставил английского драматурга в историческую перспективу развития драмы вообще, высказав соображения о происхождении драмы и ее развитии в античности, средние века и в Возрождение. Здесь он менее оригинален, ибо в своем очерке истории драмы следовал в основном за А. В. Шлегелем, но, переходя к английской драме, был в меру самостоятелен и опирался на английские источники, в частности на очерк английской драмы шекспироведа Э. Мэллона, с которым, однако, полемизировал по некоторым вопросам трактовки средневекового театра.

Большое принципиальное значение имело рассуждение Колриджа о различии между классической и романтической драмой.

Исследователи относят его примерно к 1810 г., отмечая несомненное влияние А. В. Шлегеля на концепцию Колриджа. Тем не менее мысли английского поэта — важный этап в формировании английской романтической теории.

Нисколько не отрицая философского и художественного значения античной поэзии, Колридж возражает против превращения ее в абсолютный идеал прекрасного, которому обязаны подражать все поэты во все времена. Каждая эпоха создает свой эстетический идеал. Искусство нового времени является романтическим. Оно отличается богатством и разнообразием, сочетает разные эмоциональные стихии в одном произведении, в частности не боится соединения трагического с комическим. Образцом романтического поэта в драме является также Шекспир.

Колридж видит различие между классикой и романтикой не в формальных правилах поэтики, а в психическом настрое поэзии. Классики создавали драмы, воплощавшие «скорее некое идеальное состояние, нежели существующую действительность», тогда как романтическая драма, в частности шекспировская, «исследует внутреннюю природу, действие страстей в самых глубоких уголках души» (175—176). И то и другое искусство выражает вечные истины, но в различной художественной форме. Античному классицизму свойственно разделение жанров, романтическому — смешение их.

Минувя весьма глубокие наблюдения Колриджа над характеристиками и поэтическим стилем пьес Шекспира, отметим, что в целом Колридж, рассуждая о прошлом мировой драмы, содействовал формированию понятий о том, какую должна быть драма современная. Колриджа почти не интересовали частности и формальные вопросы композиции драмы, например правила единств. Сущность романтизма он видел не в этих деталях формы, а в связи творчества с духовными способностями человека, в отношении искусства к действительности и в эстетическом идеале, сочетающем духовную глубину с развитым чувством природы. Поэтическое творчество, считал Колридж, должно подниматься над уровнем действительности. Вечные истины о жизни могут и должны воплощаться в поэзии и драме посредством смелой игры поэтического воображения.

Хотя, как отмечалось, взгляды Колриджа на драму были выражены в устной форме, они стали достоянием английской литературы уже при его жизни. Влияние Колриджа на формирование эстетики английского романтизма и понятия о драме было очень значительно, хотя его собственное драматургическое творчество не сыграло роли в развитии английской драмы. Колридж-теоретик оказался более влиятелен, чем Колридж-драматург.

ЧАРЛЗ ЛЭМ

КОМЕДИЯ НЕ ТРЕБУЕТ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИЛЛЮЗИИ ПРАВДЫ

Хотя Чарлз Лэм (1775—1834) писал стихи и пробовал силы в стихотворной драме, в английской литературе он занял место как один из остроумнейших эссеистов и автор (в сотрудничестве с сестрой Мери) пересказа пьес Шекспира для детей. Лэм был в вопросах эстетики и поэтики прямым последователем Колриджа, с которым он дружил. Он проявил себя как талантливый театральный критик и автор нескольких эссе о драме, имевших теоретическое значение.

Лэм — мастер парадокса и человек тонкого остроумия. Уже одни названия некоторых из его эссе характеризуют его манеру: «О неудобствах, связанных с повешением», «Об обычае шикать в театре», «Исповедь пьяницы», «Меланхолия у портных», «Диссертация о жареном поросенке», «Похвала трубочистам» и т. д. Лэм продолжатель лучших традиций английской юмористики, что отнюдь не было следствием легкомыслия его характера, ибо известные обстоятельства его жизни, казалось бы, должны были скорее сделать его мрачным. (Он всю жизнь опекал старшую сестру, в припадке безумия убившую мать.)

В то время как большинство европейских и английских романтиков интересовались преимущественно трагедией, а комическим лишь в той мере, в какой оно входило в состав трагедий, Лэма глубоко интересовала комедия и комическое. Его подход к этой проблеме был не отвлеченно теоретическим. Лэм связывал вопрос о комедии с ее театральным воплощением.

Характерным образцом его теоретической эссеистики является коротенькое рассуждение «Сценическая иллюзия» (1825). Для иллюстрации манеры Лэма приведем это эссе в извлечениях.

Успех или неуспех сценического исполнения, пишет Лэм, принято измерять степенью сценической иллюзии правды, достигаемой актерами. В трагедии актер и в самом деле не должен замечать публику и действовать на сцене с наибольшей жизненной убедительностью. Но в комедии дело обстоит иначе. Изображая экстравагантные или неприятные характеры, комик достигает наибольшего эффекта тогда, когда как бы обращается к зрителям, приглашая их участвовать в игре. Для этого требуется особая тонкость исполнения, доступная лишь выдающимся актерам.

Комедия отнюдь не копия действительности, утверждает Лэм, и, говоря так, он развивает принцип, выраженный Колриджем по отношению к трагедии. «Самая отвратительная слабость человеческой природы, наблюдаемая как в нас самих,

так и в других,— это, пожалуй, трусость. Зрелище труса на сцене, показанное со всей правдоподобностью, способно вызвать что угодно, но не веселье. Многие из нас помнят трусов в исполнении Джека Баннистера. Можно ли представить себе что-нибудь более веселое и приятное? Нам нравились эти негодники. Чем же это достигалось, как не изысканным искусством актера, умевшим создавать в нас, зрителях, даже тогда, когда мы тряслись от смеха, впечатление, что он и вполнину не настолько труслив, как нам кажется. Мы видели в нем все признаки трусости: дрожащие губы, подгибающиеся колени, стучащие зубы; можно было поклясться, что «этот тип струсил». Но мы забыли тем временем — или хранили это в тайне для самих себя,— что он ни на миг не потерял своего самообладания; что все бесконечные комичные взгляды и жесты, предназначенные для нас, но невидимые его партнерам на сцене, свидетельствовали о том, что уверенное владение своими актерскими средствами никогда не покидало его. Что это было: портрет подлинного труса? Или скорее подобие, которое умный художник ловко подставил вместо подлинника. <...>

Почему скупцы так ненавистны в реальной жизни и так терпимы на сцене, как не потому, что умелый актер какими-то невидимыми средствами скорее, чем прямым обращением к нам, лишает характер большей доли его однозности, как бы завоевывая *наше* сочувствие ему в силу непрочности его обладания денежным мешком и документами. Благодаря этому тонкому ходу исчезает половина той отвратительности, которая присуща этому характеру, чья замкнутость отвращает от него симпатии людей в реальной жизни. Скупой становится симпатичным, т. е. перестает быть подлинным скупцом. Здесь так же развлекательное подобие подменяет весьма неприятную действительность»¹.

Комедия, считает Лэм, не требует той же иллюзии правдоподобия, какая необходима для серьезных произведений. «Степень достоверности, необходимая для этих двух видов, может быть проиллюстрирована разной степенью правдивости, ожидаемой от человека, рассказывающего печальную или веселую историю. Если рассказчик первой проявит хоть каплю неискренности, мы не поверим ему. Если мы заподозрим обман, то наши слезы не потекут. Но рассказчику веселой истории позволена некоторая свобода. От него не требуется абсолютной правдивости. Так же обстоит дело с драматической иллюзией. Мы признаемся, что нам нравится, когда во время представления комедии зрители чувствуют себя естественно, как бы за кулисами, будучи заинтересованы в драме, но принимая ее как стоя-

¹ Сочинения Лэма цитируются по оксфордскому изданию: *The Works in prose and verse of Charles and Mary Lamb* / Ed. by Thomas Hutchinson. Vol. I [s. a.], p. 674—675. Далее страницы указаны в скобках.

щие рядом наблюдатели. Есть нечто неприветливое в комическом актере, который держится отчужденно и не проявляет интереса к тем, кто пришел получить от него развлечение. Макбет должен видеть кинжал, он не может рассказать об этом никому, кроме как самому себе; но если глупому старику в фарсе покажется, будто он *видит нечто*, он может это выразить ясными словами и показать это всем своим видом партеру, ломам и галерке. Когда какой-нибудь несносный тип, например вроде Осрика, вторгается в сцену серьезной беседы, мы одобряем, что его встречают презрением. Но когда в комедии, предназначенной доставлять чистое удовольствие и возбуждать веселье посредством забавных осложнений, такой несносный мешает серьезному человеку, вторгаясь в его досуг или ведя себя в его доме как в своем собственном, подобное же презрение (как бы оно ни было *естественно*) помешает приятному настроению зрителей. Чтобы сделать такое вторжение комическим, актер, играющий того, кому досаждают, должен несколько отдалиться от природы: коротко говоря, ему следует помнить о зрителях и выразить недовольство и раздражение лишь в той мере, которая соответствует духу комедии. Другими словами, его недовольство должно выглядеть наполовину показным» (676).

Лэм заключает рассуждение общим выводом, что комедия не может игнорировать публику. Вместе с тем прямая игра на нее тоже представляется ему ошибкой. Умный актер должен найти меру правдоподобия и игры на зрителях.

Эссе Лэма — отнюдь не ограничивается суждением о том, как следует исполнять трагедию и комедию. Критик считает, что комедия вообще не стремится к правдоподобию. Мысль о связи между комическим актером и публикой имеет принципиальное значение. Ее основанием является убеждение в том, что комедия есть в широком смысле игра, в которой участвуют не только актеры, но и зрители.

Это положение направлено против буржуазной нравоучительной комедии с присущей ей серьезностью. Трудно сказать, в какой мере Лэм был знаком с концепцией комического у А. В. Шлегеля. Во всяком случае, он тоже придерживается мнения, что комедия должна быть проникнута духом веселья, и не польза, а удовольствие составляет ее цель. Образец такой комедии он нашел в английской драматургии периода Реставрации.

Известно, что комедия Реставрации была сурово осуждена как пуританскими моралистами, так даже и просветителями, считавшими ее выражением аристократической безнравственности; таким оставалось отношение к ней на протяжении всего XVIII в. Несмотря на общеизвестную распущенность двора и английской знати начала XIX в., официальная мораль продолжала ханжески осуждать комедиографов Реставрации как апологетов моральной безответственности.

Лэм выступил в защиту комедии Реставрации в статье «Об искусственной комедии прошлого века» (1822). С не меньшей решительностью, чем Колридж, обрушивается Лэм на буржуазную нравоучительную комедию. Она испортила театр, принизив его до уровня повседневности. В бытовой комедии зритель узнает себя, своих братьев, тетушек, родственников, друзей, покровителей, врагов, точно подобных тем, которые встречаются в жизни. Эти персонажи предстают в таких ситуациях, что зритель не может оценивать происходящее иначе, как со строжайшей моральной точки зрения. Происходящее на сцене соответствует всем известным жизненным положениям, и люди сталкиваются в театре с теми же проблемами, которые возможны в их повседневной жизни. «Мы ходим в театр не как наши предки, чтобы убежать от гнета действительности, а для того, чтобы получить подтверждение нашему повседневному опыту: вдвойне удостовериться в нем и в нашей судьбе. Мы вынуждены дважды переживать нашу тягостную жизнь, подобно тому как Одиссею пришлось дважды спускаться в ад» (649).

Такой театр, считает Лэм, ничем не отличается от жизни. Соответственно и к персонажам на сцене относятся так же, как если бы они были реальными людьми. А это означает, что к ним и к их поведению применяются нравственные правила, бытующие в жизни. При подобном подходе герои английских комедий периода Реставрации выглядят безнравственными, а комические ситуации как противоречащие морали, и вся эта драматургия оказывается за пределами дозволенного, ибо оскорбляет нравственное чувство буржуазной публики. «Мы являемся зрителями сюжета или интриги (не сводимых в жизни к правилам строгой морали) и принимаем их за подлинные. Мы подменяем драматический персонаж реальной личностью и соответственно судим его» (648—649). Обычно столь иронически сдержанный, Лэм не может удержаться от сарказма, когда отмечает непонимание различия между сценой и жизнью. Театр лишился своей привилегии свободно показывать людей и обстоятельства. «Мы не смеем показывать и даже называть что-либо дурное. Подобно глупым собакам, мы лаем на тени. Мы опасаемся заразы от изображения плохого на сцене и боимся нарисованного прыща. Беспокоясь о том, чтобы наша мораль не простудилась, мы укутываем ее в большое шерстяное одеяло, предохраняющее от солнечных лучей» (649).

Между тем человеку приятно хоть ненадолго выйти из привычного круга. Лэм признается, что ему нравится подышать подчас свежим воздухом, освободившись от строгого контроля морали, пожить хоть немного вне юрисдикции суда, помечтать о мире, в котором нет никаких ограничений. После таких недолгих эскапад человек возвращается освеженным в свой при-

вычный мир: «Я с ббольшим удовольствием ношу мои кандалы после того, как вдохнул воображаемую свободу» (650). Именно так чувствует себя Лэм после прочтения комедий Конгрива и даже — он говорит это с ироническим удивлением — Уичерли, которого считали чудовищем безнравственности. Лэм считает, что общество, изображенное в этих комедиях, нельзя считать реальным. Для него все происходящее в пьесах комедиографов Реставрации — «игра остроумной фантазии» (650). «Это самостоятельный мир, подобный сказочному» (650). Если перенести персонажи комедий Реставрации в современную пьесу, то, считает Лэм, их придется судить по законам реального мира, и тогда герои и героини не выживут, шутит Лэм. «Но так ли уж они плохи в своем мире?» — спрашивает он и отвечает: «Все эти Фейноллы и Мирабелы, Дориманты и леди Тачвуд в своей сфере ничуть не оскорбляют мое моральное чувство. Они находятся в своей стихии. Они не нарушают никаких законов и принятых ограничений. Они их не знают. Они покинули христианский мир, чтобы переселиться в страну — как бы ее назвать? — адюльтера, в Утопию галантности, где наслаждение есть долг, а нравы отличаются полной свободой. Это чисто вымышленный мир, не имеющий никакого отношения к настоящему. Никакой добродетельный человек не может быть оскорблен как зритель, ибо добродетельные люди на этой сцене не страдают. С нравственной точки зрения все персонажи этих пьес пусты и ничтожны, а немногие исключения попали туда по *ошибке*. Великое мастерство Конгрива в особенности проявилось в том, что он полностью исключил из своих пьес, — если не считать некоторых добрых поступков Анжелики, — не только всякое подобие безупречных характеров, но вообще какую бы то ни было претензию на доброту или хорошие чувства» (651).

Введение положительных образов только исказило бы картину, вынудив соотносить происходящее в этом фантастическом мире с реальной жизнью. Критерии морали не подходят для оценки мира, изображенного в комедиях Реставрации, в силу природы этого мира. «Никакие уважаемые установления не оскорбляются их поступками, ибо у них таких установлений нет. Семейного покоя они не нарушают, ибо семейных связей там не существует. Никакое брачное ложе там не оскверняется, ибо святости брака там и в помине нет. <...> Там нет ни хорошего, ни дурного, благодарности или неблагодарности, обязанностей или долга, родительских чувств или сыновних. Какое значение имеет для добродетели и вообще какое отношение она имеет к тому, кто похитил мисс Марту — сэр Саймон или Депперуит; или — кто отец лорда Фроф, либо кто дети сэра Пола Плайанта.

Все представляет собой преходящее зрелище, которое мы должны наблюдать, равнодушные к тому, что произойдет, безразличные к жизни и смерти как во время битвы мышей и ля-

гушек. Вместо этого мы, подобно Дон Кихоту, бросаемся на защиту кукол (...) У нас не хватает смелости представить себе порядок вещей, при котором нет ни награды, ни наказания. Мы цепляемся за мучительную необходимость стыда и осуждения. Мы готовы осудить даже наши сны» (651—652).

Приведенные нами рассуждения показывают, что Лэм решительно отгораживает сцену комического театра от реальной жизни. Он отвергает морализаторство и выводит комедию за пределы нравственного суждения. Это совершенно новая точка зрения по сравнению с просветительской. Показательно в этом смысле отношение Лэма к лучшей из комедий Шеридана «Школа злословия». Она представляется ему смесью традиций Конгрива и Уичерли с элементами сентиментальной комедии, пришедшей на смену их комедиографии. По мнению Лэма, эта смесь не органична. «Спасти» комедию Шеридана может только умелое сценическое воплощение. В частности, Лэм вовсе не считает, что нужно изображать Джозефа Сэрфейса злодеем. Актер Палмер, по мнению Лэма, верно представил этот образ, «лицемерно лицемеря», т. е., по-видимому, играя именно то ироническое отношение к образу, которое Лэм считает необходимым для комедии.

Романтическая теория комедии, вырастающая из рассуждений Лэма, имеет в своей основе освобождение от повседневности, обращение в мир веселых и приятных вымыслов, к которым не применимы моральные критерии. Мы не входим в обсуждение того, насколько прав Лэм, считая, что комедия Реставрации не имела отношения к действительности своего времени. Сам Лэм старательно обходит этот вопрос. Но для понимания взглядов Лэма несущественно, насколько он исторически точен. Взгляды Лэма формировались в условиях его времени и адресовались современникам. Его понимание комедии вполне в духе эстетики романтизма. Отрывая комедию от реальной действительности, Лэм возносит ее в сферу воображения, где не действуют законы морали. Будучи явно антимещанской, концепция Лэма имеет, однако, несомненный индивидуалистический и субъективистский характер.

ОТРИЦАНИЕ СЦЕНИЧНОСТИ ШЕКСПИРА

Традиционный взгляд на трагедию Лэм не подверг столь решительному пересмотру. Но и в этой области он проявил несомненную оригинальность суждений, особенно четко проявившуюся в статье «О трагедиях Шекспира, рассмотренных с точки зрения возможности их сценического воплощения» (1811). Как и другие романтики, Лэм преклонялся перед гением Шекспира. Он для него образец глубочайшего проникновения в трагизм жизни. Как мы видели, Лэм в этом отношении отличал

трагедию от комедии. Если комедия, по его мнению, не должна иметь ничего общего с действительностью, то в трагедии он, наоборот, видел поэтическое воплощение мучительнейших переживаний человека. Впрочем, как и Колридж, Лэм отвергал натуралистическую трактовку трагедий.

В названной статье английский критик выдвигает парадоксальный тезис: «Пьесы Шекспира менее рассчитаны для постановки на сцене, чем пьесы почти всех других драматургов. Причина этого в их исключительных достоинствах. В них очень многое не может быть передано актерской игрой и выражено взглядами, тоном или жестами» (127). Лэм не отрицает того, что представления трагедий Шекспира, впервые увиденные им на сцене, произвели на него глубокое впечатление. Помнит он и о глубоком волнении, испытанном от игры Сары Сиддонс и Эдмунда Кина. Но даже эти актеры, считает Лэм, не были в состоянии передать во всей полноте содержание трагедий Шекспира.

Причина этого, по мнению Лэма, в природе драматургии Шекспира, которая отнюдь не была натуралистически правдоподобной.

Главным достоинством театра является умение выразить страсти. Чем они сильнее и грубее, чем проще и нагляднее, тем легче их воплотить актерам. Поэтому наибольшим успехом пользуются сцены бурных споров и перебранок, когда противники доходят до иступления. Тут важны не слова, а сила страсти и волевой напор. Такого рода диалоги Лэм уподобляет борьбе на ринге, а зрители при этом превращаются в наблюдателей спортивного соревнования. «Между тем,— пишет Лэм,— в лучших драмах, и особенно у Шекспира, очевидно, что форма речи, будь то монолог или диалог, служит только средством, притом подчас чрезвычайно искусственным, для того, чтобы передать читателю или зрителю представление о внутреннем строе и движениях души персонажа, и это в *данном роде произведений* невозможно было бы постигнуть иначе, как посредством интуиции» (127).

В драме каждый персонаж, будь то какой-нибудь крикливый Баязет или скромная героиня, может выразить себя только речами, подобно оратору. Любовные объяснения Ромео и Джульетты, интимные переживания ревнивого Отелло — все это и многое другое, что таится в человеческих душах или предназначается только для одного человека, выносятся на подмостки для того, чтобы об этом узнали толпы. Все это делается для зрителя. «Девять десятых того, что происходит с Гамлетом, это счеты между ним и его моральным чувством, изливания его одиноких раздумий, для выражения которых он удаляется в самые потаенные уголки дворца; еще точнее, это лишь молчаливые размышления, теснящие его грудь, воплощенные в слова, чтобы читатель не остался в неведении о том, что происходит с ге-

роем. И эта глубокая скорбь, эти боящиеся света и слуха размышления, которые язык опасается произнести даже в окружении глухих стен покоев,— как может передать это жестикулирующий актер, громогласно изъясняющийся перед публикой, делая своими поверенными одновременно четыреста человек?» (128).

Лэму несомненна и польза того, что благодаря театру многие впервые знакомятся с Шекспиром. «Я не требую того, чтобы Гамлета не играли; я говорю лишь о том, во что превращается Гамлет, когда его играют» (129). Актер создает внешний облик героя, воспроизводит его жесты, добиваясь внимания к тому, что он говорит. Эффект представления заключается «не в том, что такое данный характер, а в том, как он выглядит, не в том, что он говорит, а в том, как он говорит» (129). Поэтому, если бы какой-нибудь второстепенный драматург (Лэм называет Бэнкса и Лилло) написал пьесу на тот же сюжет, сохранив фабулу, поступки персонажей, но совершенно исключив поэзию Шекспира, то театральное представление производило бы такое же впечатление, как и пьеса Шекспира. Иначе говоря, следуя Колриджу, Лэм считает поэзию важнейшим компонентом трагедий Шекспира. Именно это качество его драматургии, считает критик, театр не способен воплотить достойным образом.

Лэм не спорит против распространенного мнения о естественности, присущей пьесам Шекспира, ибо они основаны на глубоком понимании человеческой природы. Беря в качестве примера образ Отелло, Лэм отмечает, что Шекспир раскрывает самые глубины этого характера, показывая сильные и слабые стороны его личности, героизм и способность заблуждаться, мучительную ревность, проистекающую из силы его любви. Все это, по мнению Лэма, невозможно показать в театре. Зрители видят лишь нечто туманное, неясное, понимают, что актер изображает страсть, но все, что происходит на сцене, лишь внешний символ, не дающий полного представления о том, что действительно происходит в душе героя.

Лэм справедливо замечает, что «характеры Шекспира больше предмет для размышления, чем для интереса и любопытства относительно того, как они поступят; читая о любом из его больших злодеев — Макбете, Ричарде и даже Яго,— мы думаем не столько о совершенных ими преступлениях, сколько о гордости, властолюбии, интеллектуальной активности, побуждающих преступить моральные границы» (135). У других драматургов пьесы построены так, что интерес вызывается преступлением, которое совершает герой, тогда как у Шекспира злодейские поступки производят меньшее впечатление, чем изображение побуждений человеческих душ во всем их извращенном величии,— вот что на самом деле реально в пьесах Шекспира. И снова критик задается вопросом — как можно все это выразить внешними средствами актерской игры?!

Из всех приводимых в статье примеров наибольшую известность приобрел разбор трагедии «Король Лир». «Ли́ра в сущности невозможно изобразить на сцене», — таков категорический вывод Лэма (137). Внешний облик старца противоречит мощи его душевных сил. «Величие Ли́ра не в его телесном облике, а в интеллекте: взрывы его страсти ужасны, как извержения вулкана; это бури, вздымающие волны и обнажающие море до дна; такова его душа со всеми ее глубинами. Эта оболочка из мяса и крови слишком незначительна, чтобы на нее стоило обращать внимание; он и сам пренебрегает ею. На сцене нам видны только телесная хилость и слабость, бессилие гнева; когда мы читаем, мы не видим Ли́ра, но мы сами — Лир, мы проникаем в его душу, мы ощущаем величие, преодолевающее злобу дочерей и бури; в его упомощении мы обнаруживаем необыкновенную силу суждения, непригодную для обычной жизни, но проявляющую свою мощь, когда она, подобно вихрю, обрушивается на извращения и злоупотребления людей» (136—137). Никакие сценические средства не способны передать все это.

Речь здесь идет не только о соотношении поэзии и театра в драматическом произведении, хотя и это существенно, но и о природе поэтической драмы вообще. Конечно, как неоднократно указывали критики, концепция Лэма во многом была обусловлена условиями театра его времени. Пустую сцену шекспировского театра сменили декорации, но они были чрезвычайно несовершенны. Вместе с тем, по-видимому, если не считать корифеев, актерское искусство носило слишком ремесленный характер и не могло удовлетворить высоким художественным требованиям. Все это, несомненно, сыграло роль в том, что возникла идея несоответствия сценического воплощения глубокому содержанию трагедий Шекспира.

Но главное не в этом, а в том, что внешнему, поверхностному пониманию драмы и характеров романтик Лэм противопоставляет идею глубокого внутреннего содержания творений искусства, требующего очень интимного отношения к себе. Недаром у Лэма так часто речь идет о душе. Начиная с первого эстетического манифеста английского романтизма — предисловия Вордсворта к «Лирическим балладам», — все более утверждается понимание искусства как выражения глубинных движений человеческого сознания и подсознания, не поддающихся рациональному анализу. Оттеснение внешнего и выдвигание на первый план внутреннего смысла искусства, столь характерное для романтической эстетики, получает у Лэма очень четкое выражение. Добавим, что, по его собственным словам, это относится не только к шекспировским трагедиям, но и к его комедиям; о последних, однако, Лэм не говорит подробно, ограничиваясь лишь неразвернутым и немотивированным утверждением, что и комедии Шекспира не получают в сценическом

воплощении должной выразительности, ибо их глубинный смысл также не поддается раскрытию внешними средствами сцены.

Любопытно отметить круговорот идей в художественной мысли начала XIX в. Немецкая эстетическая мысль, в первую очередь Гете, создает концепцию органической формы. Через Колриджа она проникает в Англию и воспринимается романтиками. От Колриджа эту идею усваивает Лэм. Она и лежит в основе этюда о Шекспире. Гете, обращаясь в начале XIX в. к Шекспиру, в статье «Шекспир и несть ему конца» усваивает взгляд Лэма и выдвигает положение о том, что «произведения Шекспира не для телесных очей <...> Шекспир вызывает к нашему внутреннему чувству»². Таким образом, новое понимание Шекспира у английских романтиков имеет глубокое эстетическое обоснование. Заметим, что в этом отношении английские романтики несомненно ближе к немецким, чем французские, ибо во Франции борьба вокруг Шекспира касалась в большей степени внешних сторон драмы.

УИЛЬЯМ ХЭЗЛИТ

ДРАМА И ОБЩЕСТВО

В отличие от романтиков первого поколения, в частности Колриджа, которые, пережив недолгий энтузиазм по поводу французской революции, затем отвернулись от нее и стали на консервативные позиции, Уильям Хэзлит (1778—1830) оставался последовательным приверженцем революции и занимал весьма радикальную позицию по отношению к современному ему английскому обществу. В молодости он лично общался с Колриджем и получил от него творческий стимул, но политические расхождения поставили их в разные лагеря. Тем не менее в вопросах эстетики между Хэзлитом и остальными романтиками принципиальных расхождений не было.

Это видно уже из того общего определения, какое Хэзлит дает поэзии. Она для него выражение впечатления от объекта или события, возбуждающего воображение и чувство. Поэзия проникает в глубину человеческой души. «Поэзия — это всеобщий язык, посредством которого сердце говорит с природой

² См.: Гете И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 409—423; Аникст А, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 426.

и самим собой»¹. Она не есть развлечение или отвлечение от главного в жизни, а самое ядро ее. Она не вид сочинительства, а «то, из чего состоит вся наша жизнь». «Человек — поэтическое существо, — говорит Хэзлит, перефразируя известное изречение Аристотеля, — те из нас, кто даже не изучают основ поэзии, все равно всю жизнь следуют ей, подобно мольеровскому «Мещанину во дворянстве», который всегда говорил прозой, хотя и не знал об этом». Люди живут в мире, созданном их воображением: «придворный, возлагающий свои надежды на улыбку монарха; дикарь, раскрашивающий идола кровью; раб, поклоняющийся тирану; тиран, воображающий себя божеством». Поэзия, конечно, подражает природе, но воображение и страсть — часть природы человека. «Ни простое описание явлений природы, ни описание естественных чувств не составляют конечной задачи и цели поэзии. Свет поэзии не только прямой, но и отражающий; показывая предмет, он окружает его сверкающим сиянием: пламя страсти, сообщенное воображению, обнажает перед нами, как при вспышке молнии, самые глубокие уголки мысли и пронизывает все существо». Воображение, фантазия, вдохновение, интуитивное прозрение — все компоненты романтической эстетики присутствуют у Хэзлита.

Поэзия и плод воображения, и возбудитель его в других, она движима чувством и зажигает им остальных людей. Она возвышает все, к чему прикасается.

Хэзлит применил романтическую концепцию поэзии ко многим ее видам, уделив при этом большое внимание вопросам драматургии как в отдельных эссе, театральных рецензиях, так и в книгах «Характеры в пьесах Шекспира» (1817—1818), «Лекции об английских комических писателях» (1819), «Лекции о драматической литературе в царствование королевы Елизаветы» (1820). Хэзлит был деятельным пропагандистом романтической поэтики драмы. Как и другие английские авторы, он не занимался ниспровержением классицистских теорий XVII—XVIII вв., поскольку в этом уже не было необходимости. В меньшей степени, чем Колридж, был он знаком с немецкой романтической эстетикой, но хорошо знал «Чтения» А. В. Шлегеля о драме и Шекспире.

Более чем другие романтики, соотносил Хэзлит поэзию и драму с действительностью, причем с действительностью социальной и исторической. Так, Хэзлит подчеркивает, что Шекспир «двигался в созвездии ярких светил»². Это очень важное замечание в пору необыкновенного культа Шекспира, которого многие романтики, например тот же Колридж, рассматривали в отрыве от драматургии его времени, как поэта вообще, а не

¹ *Hazlitt William. Essays* / Ed. by P. V. D. Shelly etc. New York, 1924, p. 235—238.

² *Hazlitt William. Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth*. London, 1840, 3rd ed., p. 12.

как драматурга определенного периода в истории сценического искусства. В этом отношении Хэзлит следовал за Шлегелем в его историзме.

Характеризуя английскую драму эпохи королевы Елизаветы, Хэзлит отмечает, что она возникла в определенных исторических и идеологических условиях. По его мнению, важнейшей предпосылкой расцвета английской драмы была реформация церкви. Она раскрепостила умы, открыла возможности личной свободы и дала стимул развитию сильных характеров. Для драмы имело также большое значение обращение к таким источникам, как античная мифология, романтическая поэзия Италии и Испании. Сыграли свою роль развитие наук и географические открытия, в частности Нового Света. Влияние заморских путешествий Хэзлит с полным основанием усматривает, например, в «Буре» Шекспира.

Рассуждая о комическом, Хэзлит также проявляет исторический подход к проблеме, показывая, что характер юмора меняется в зависимости от условий. «Грубому веку больше подходят сильные чувства (...), прогресс общества и знание мира весьма существенны...»³. И хотя социология Хэзлита еще примитивна, все же важна тенденция, свойственная его мысли, — видеть явления творчества в связи с условиями их возникновения. Она ясно выражена в характеристике английской драмы эпохи Шекспира и в рассмотрении эволюции английской комической литературы.

ТРАГЕДИЯ И СОПЕРЕЖИВАНИЕ СТРАДАНИЙ ГЕРОЕВ

Суждения о драме, имеющие принципиальный и теоретический характер, разбросаны в различных сочинениях Хэзлита. В «Лекциях об английских поэтах» (1818—1819) он следующим образом определяет различие между эпосом и драмой. Эпическая поэзия действует посредством воображения, показывая возвышенное и отдаленное от людей, подчеркивая вечное и всеобщее; она вызывает восхищение и доставляет удовольствие. Драма возбуждает сочувствие к изображаемому, приближает его к нам и вызывает чувства страха и сострадания. Читатель эпической поэмы созерцает величественное и прекрасное. Зритель драмы сопереживает страдания персонажей.

Понятие драмы Хэзлит отождествляет с трагедией, которую он определяет отчасти в соответствии с «Поэтикой» Аристотеля, отчасти в духе романтиков. От Аристотеля Хэзлит принимает положение, что трагедия производит очищение страха и сострадания. Трагедия доводит эти чувства до их крайнего воз-

³ *Hazlitt William. Lectures on the English comic writers. The World's Classics. London, 1907, p. 45—46.*

буждения. В трагедии страдание изображается в самой напряженной форме; она дает преувеличенное изображение страстей; изображает борьбу против неотвратимой судьбы; обращается к прошлому и будущему; обнажает каждое мгновение человеческого бытия; проводя героев через бури страсти и глубины страдания, она возбуждает мысли о самых важных вопросах человеческой жизни.

Хэзлит утверждает, что драматическое изображение страданий, возбуждая наше сочувствие, усиливает стремление к добру. Трагедия побуждает сознавать его значение, показывая всю мучительность потери жизненных благ и счастья. В буре страстей обнаруживается все богатство человеческой природы. «Поэзия возбужденных страстей — эманация моральной и интеллектуальной стороны человеческой природы, а также ее чувствительности, она движима силой чувства, желанием познать и действовать; соответственно она должна обращаться к этим различным сторонам нашей природы, для того чтобы достичь совершенства»⁴. Буржуазная бытовая трагедия обращается только к одной из сторон человеческой души — к чувствительности, поэтому ее воздействие ограничено по сравнению с возвышенной трагедией. «Трагедии Мура и Лилло по этой причине, несмотря на впечатление, которое они производили в свое время, угнетают и ложатся мертвым грузом на душу; трагедии Шекспира, принадлежащие к подлинной поэзии, возбуждают самые глубокие чувства, сочетая это с другими формами воображения, а также с глубочайшими движениями сердца; они пробуждают в нас всего человека»⁵. Воздействие трагедии является своего рода парадоксом. Чем страшнее трагические события, тем больше возбуждают они стремление к противоположному, т. е. к добру. В этом, а не в поучительных ситуациях или сентенциях состоит нравственное воздействие трагедии, естественная мораль, воспитываемая ею.

Трагедия для Хэзлита всегда возвышенное и обобщенное изображение ужасающих явлений жизни. Однако трагедия не копирует реальность. В одной из многочисленных похвал, воздаваемых Хэзлитом Шекспиру, говорится: «Если творчество по законам природы является подлинным признаком гения, то Шекспир обладал этим качеством больше, чем любой другой писатель. Про него можно сказать, что он сотрудник природы, создавший свой собственный воображаемый мир, имеющий видимость и полное соответствие действительности»⁶. В этом суть: мир, создаваемый художником, подобен реальному, но независим от него; в нем действуют те же законы природы, но он не копия действительности.

⁴ Hazlitt William. Essays, p. 243.

⁵ Ibid.

⁶ Hazlitt in Theatre / Ed. by W. Archer and R. Lowe. New York, 1957, p. 25.

Что же касается исторической драмы, то ее дефект состоит в близости к подлинной действительности. Разбирая шекспировского «Короля Джона», Хэзлит пишет: «Так как коварство Джона, смерть Артура, горе Констанции — историческая правда, это обостряет в нас чувство боли и ложится свинцовым грузом на душу. Что-то нашептывает нам, что мы не имеем права имитировать (в искусстве.— А. А.) несчастья, подобные этим, или превращать правду жизни в марионеток и обрушки нашего воображения»⁷. Это положение совершенно не обосновано; ведь другие сюжеты Шекспира тоже имели более или менее явную историческую основу. Суть здесь в другом, но Хэзлит ограничился чисто субъективным неприятием жанра исторической драмы, хотя в частности находил в произведениях этого жанра у Шекспира много интересного.

Еще один вопрос, касающийся трагедии, должен привлечь наше внимание. В шекспировской критике издавна возник спор о том, что представляют собой герои трагедий: типы или индивидуальности. Александр Поп утверждал, что каждый образ Шекспира — индивид, личность, настолько же неповторимая, как реальные люди. Против этого выступил Семюэл Джонсон, заявив, что герои Шекспира не индивиды, а типы. Хэзлит в начале книги о характерах Шекспира цитирует Попа, но в сущности стремится примирить обе точки зрения, синтезировать их. У Шекспира, пишет Хэзлит, «существенные отличия и главные основы человеческой природы представлены не в абстрактном виде, а в непосредственных и бесконечно различных проявлениях у разных лиц и в различных вещах. Местные подробности, частные происшествия сохраняют историческую верность, не утрачивая при этом общего значения»⁸.

Задача художественных произведений и состоит в том, чтобы «показывать общее через индивидуальное. Иначе не будет возможности применить силу воображения, без чего создание художника или поэта становится безжизненным, бесплотным и неинтересным»⁹. Сказанное о Шекспире становится законом изображения характера в драме. В своих очерках о персонажах Шекспира Хэзлит создал многочисленные иллюстрации этого положения. Если у теоретиков и критиков XVIII в. господствовало одностороннее понимание характера, то романтик Хэзлит выдвигает диалектическую концепцию его.

РАЗНОВИДНОСТИ КОМИЧЕСКОГО: ОСТРОУМИЕ И ЮМОР

Не меньшее, если не большее внимание уделил Хэзлит в своих работах комедии и комическому. Его вклад здесь, пожалуй, был большим, чем в разработке проблем трагедии.

⁷ Ibid., p. 25.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

Прежде всего Хэзлит установил четкое различие между понятиями «остроумие» и «юмор». Лекция, посвященная этому, открывает цикл об английских комических писателях. «Человек — единственное животное, которое смеется и плачет; он — единственное животное, которое поражается различием между тем, каковы вещи есть и каковыми они должны быть»¹⁰.

Хэзлит стремится дать психологическое объяснение комического. Печальное и смешное в жизни близки друг другу. Поэтому о смешном Хэзлит рассуждает в связи со скорбным. Там, где дело касается вещей серьезных, когда человек сталкивается с тем, что препятствует осуществлению его желаний или приносит ему несчастье, там естественной реакцией являются слезы. Но когда люди сталкиваются с разочарованием, касающимся пустяков, там возникает смех. Можно плакать, сочувствуя чужому несчастью, но смех свободен от сочувствия. Люди смеются над тем, что неразумно, нелепо, над всякой аффектацией.

Разница между остроумием и юмором, по Хэзлиту, состоит в следующем. Остроумие посредством контраста или сравнения показывает нелепость и комизм того или иного явления. Юмор же состоит в том, чтобы воспроизводить естественные или благоприобретенные смешные черты. Когда персонажи в произведении совершают смешные поступки, это — юмор; когда же писатель намеренно выставляет на вид нелепость речей или поведения тех или иных лиц, это — остроумие.

Сущность смешного, по Хэзлиту, состоит в нелепостях, в несоответствиях между мыслями, в столкновении несовместимых эмоций. Эти абстрактные определения, кажущиеся не слишком убедительными в своем общем виде, приобретают большую убедительность, когда Хэзлит приводит различные примеры смешного. Через его рассуждения проходит мысль о том, что надо различать смешное само по себе от того, что становится объектом осмеяния.

Не вдаваясь более подробно в отвлеченности, обратимся к тому, как трактует Хэзлит комическое в драме.

Изучив историю английской комедии, Хэзлит пришел к выводу, что она прошла в своем развитии три стадии. Первый период приходится на эпоху Шекспира, и сам он — величайший представитель комедии того времени. В начальной стадии общества нового времени, иначе говоря в шекспировское время, слабости и неразумие являются как бы следствием природы и коренятся именно в ней; ничего искусственного в нравах людей еще нет. Поэтому они не сознают своих недостатков или безразличны, если кто-нибудь их замечает, лишь бы им не мешали делать, что они хотят. Такую комедию Хэзлит называет комедией природы, или природной. Шекспир — ее главный творец.

¹⁰ *Hazlitt William*. Lectures on the English comic writers. The World's Classics. London, 1907, p. 1.

В этих комедиях зрители получают удовольствие, наблюдая смешное поведение персонажей, над ними смеются, но в этом смехе нет ничего обличительного или осуждающего.

Пример такой комедии — «Двенадцатая ночь», по определению Хэзлита, «одна из самых очаровательных комедий Шекспира. В ней много приятного и развлекательного. Она, пожалуй, слишком добродушна для комедии. (...) Она заставляет нас смеяться над человеческой глупостью, без презрения и без злобы. Комический гений Шекспира напоминает пчелу в том отношении, что он собирает мед со всех цветов, а не в том смысле, что она оставляет жало при укусе. Он показывает в смешном преувеличении слабости своих персонажей и делает это так, что они сами, не обижаясь, почти готовы принять участие в юмористическом смехе...»¹¹.

Но в развитии общества наступает такой период, когда оно само начинает сознавать странности и нелепости, присущие иным людям, сколько бы они ни пытались прикрыть их, выдавая себя не за тех, кем они являются на самом деле. «Это создает основу для возникновения комедии соответствующего стиля, задачей которой является совлечь покровы с себялюбия, осудить неумеренные претензии тщеславия, с предельной суровостью подчеркивая контраст между подлинным и мнимым характером, а у тех, кто хотел бы навязать нам представление о том, чем они не являются, не признавая даже действительных достоинств, которыми они обладают. Такова комедия искусственной жизни, остроумия и сатиры, какую мы видим у Конгрива, Уичерли, Ванбру и других»¹².

Здесь нельзя не заметить существенного различия между пониманием комедии у Лэма и Хэзлита. Первый, как помнит читатель, видел в ней игру фантазии в нереальном мире, «Утопию галантности»; для Хэзлита мир комедий Реставрации вполне реален, он ясно представляет себе аристократическое общество того времени. Комедия, считает он, вполне достоверно изобразила подлинные нравы дворянства в период Реставрации. Демократическое чутье Хэзлита проявилось здесь со всей определенностью.

Третий период развития комедии, как считает Хэзлит, возникает в условиях общества, которое изгнало аристократическую аффектацию и претензии в силу того, что выросло понимание действительности и пороки были разоблачены театром. Характеры персонажей приобрели более нейтральные черты, комическое покинуло сцену, и его место заняла сентиментальность, составившая основу пьес новейшего типа. Произошел упадок комедии. В лекциях о комических писателях Хэзлит возлагает вину за это на буржуа-пуритан, более конкретно — на

¹¹ *Hazlitt William*. Characters of Shakespear's Plays. Everyman ed. London, 1906, p. 195.

¹² *Ibid.*, p. 195—196.

Джереми Кольера, этого ханжеского обличителя театра в начале XVIII в. Как пишет Хэзлит, Кольер обрушился на театры, обвиняя пьесы в безнравственности и непристойности, вместо того чтобы критиковать эти пороки как явления реальной жизни. У него получалось, что театр насаждал это зло, тогда как на самом деле драматурги только отражали действительность, показывая безнравственность поведения своих персонажей. «Он полагает, что каждое нарушение десяти заповедей начинается и кончается там» (т. е. на сцене). «Он считает недостаточным, чтобы театры «показывали пороку его собственное обличие и злобе — присущие ей черты» (слова Гамлета.— А. А.), если при этом они тут же не осуждаются и, подобно Дон Жуану, не уносятся дьяволом в преисподнюю на глазах у зрителей. Похоже что автор (т. е. Кольер.— А. А.) удовлетворился бы, если бы мог сидеть на представлении комедии в качестве Отца Инквизитора и чтобы там было аутодафе для сожжения как актеров, так и драматурга по окончании представления. Этот недовольный самозванный критик испытывает ужасный страх и отвращение к бедной человеческой природе почти во всех ее проявлениях, о существовании которой он, по-видимому, узнал только благодаря театру; и борьбу против того, что является единственным нарушением благочестия, он считает главным долгом человека; он полностью убежден в том, что если это нарушение будет уничтожено, то весь мир будет вести себя согласно вере и катехизису. Какая слепота и какое заблуждение!»¹³

Ревнителю нравственности театра забывают о двух вещах. Во-первых, о том, что театр должен быть отражением подлинной действительности, что нравы, изображаемые на сцене, существуют также вне ее — в самой жизни. Второе, театр не может шокировать и считаться нарушающим приличия, если он изображает то, что реально существует. Если бы, иронизирует Хэзлит, проповедники уничтожили пороки, то не осталось бы дела ни для проповедников, ни для театра. Нападки Кольера, однако, сыграли свою роль; благодаря его осуждению непристойности в театре, появились слезливые сентиментальные пьесы, способные лишь усыпить публику. Самая большая вольность, допускаемая в таких комедиях, это подозрение, будто у героя есть любовница, а высшим проявлением его мужественности считается отказ принять вызов на дуэль.

Комедией в собственном смысле слова, по Хэзлиту, является комедия нравов периода Реставрации. Шекспир, правда, лучше, чем авторы сентиментальных пьес, но он слишком добродушен. Романтик Хэзлит, таким образом, оказывается сторонником сатирической комедии нравов. Решающую роль в этом сыграл антиаристократизм Хэзлита.

¹³ *Hazlitt William*. Lectures on the English comic writers, p. 114—115.

1. КРИТИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Байрон (1788—1824) — один из самых выдающихся представителей романтизма. Его драмы «Манфред» и «Каин» справедливо считаются особенно яркими выражениями романтического духа. Естественно было ожидать, что и взгляды Байрона на драму находятся в соответствии с поэтикой романтизма. В действительности, однако, теоретические взгляды Байрона не согласуются с романтическими понятиями о художественном творчестве.

Объясняется это противоречие тем, что Байрон вырос в традициях просветительства; он высоко чтит великих писателей XVIII в. — Попа, Свифта, Филдинга. Идеология XVIII в. всегда была для Байрона особенно близка антифеодалностью и демократизмом. Если Вордсворт и Колридж от просветительской философии решительно отреклись, то Байрон оставался ее приверженцем даже в пору наибольшего расцвета его романтического творчества. В третьей песне «Паломничества Чайльд Гарольда» (1816), написанной незадолго до «Манфреда», Байрон с великим почтением говорит о Вольтере и Руссо как провозвестниках передовых идеалов.

Ранний период творчества Байрона вообще проходит под влиянием различных образцов поэзии XVIII в. Даже «Паломничество Чайльд Гарольда» первоначально задумано было в манере описательных поэм о путешествиях, типичных для XVIII в. Непосредственным предшественником романтического паломника Байрона был «Путешественник» О. Голдсмита.

Неудивительно поэтому, что и в вопросах драмы Байрон выступает как наследник и продолжатель традиций XVIII в., что наглядно проявилось в сатирической поэме молодого Байрона «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809), представляющей собой весьма критически острый обзор литературы первого десятилетия XIX в. Здесь Байрон резко критикует зачинателей романтической поэзии — Вордсворта, Колриджа, Соути, Вальтера Скотта и Томаса Мура. Байрон осуждает их с позиций просветительского рационализма, отвергая романтические вымыслы, элементы мистики и иррационализма. Однако в предисловии ко второму изданию сатиры Байрон счел необходимым оговорить, что не отрицает «несомненной талантливости некоторых писателей», критикуемых в поэме ~~сатиры~~¹.

¹ Библиотека великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3. Байрон. СПб., 1905, с. 511б. Буквы около номера страницы означают: «а» — левую колонку, «б» — правую колонку текста.

Особый раздел поэмы посвящен театру и драме. Молодой поэт высказывает сожаление по поводу состояния театра:

Хоть есть у нас актеры с дарованьем,
К чему они со всем своим стараньем.

(Перевод С. Ильина)

Поэт нетерпим к продукции драмоделов. Одного из них, Рейнольдса, он порицает за обилие ругательных выражений в его комедиях; в мелодраме «Текели» — бессмысленный эпизод: принц садится в бочку; пошлым является содержание «Матушки-гусыни», фарса-пантомимы Томаса Дибдина; некий писака переделывает пьесу Бомонта (и Флетчера) «Бондука» и «в глупый фарс ее бесстыдно превращает» (██████). Даже Шеридан, в молодости создавший такие шедевры, как «Соперники» и «Школа злословия» (1777), пошел на поводу у публики, лишенной подлинного вкуса, и создал по мотивам Коцебу трагедию «Писарро». Байрон не щадит Шеридана за то, что он оказался в рядах тех, кто попал в плен «германской школы». Еще бесконечно далекий от романтического интереса к таинственному, Байрон осуждает Льюиса за инсценировку его «готического» романа «Монах».

При таком репертуаре национальной сцены немудрено, что

Ее упадок с каждым днем растет.

Кого же противопоставляет современным драматургам Байрон? Джорджа Кольмана-младшего (1762—1836) — второстепенного автора комедии нравов, и Ричарда Кемберленда (1732—1811), драматурга весьма демократического по своим взглядам, но не выделявшегося большим талантом. Правда, остается еще старик Шеридан. Он зовет к нему:

О Шеридан, восстанови же трон
Комедии...

Отдай ты тем «Писарра» перевод,
Кому господь таланта не дает,
И драмой нас порадуй на прощанье;
Оставь ее потомкам в завещанье
И нашу сцену вновь переустрой.

Байрон старательно отгораживается от таких ревнителей морали, «для коих кружка лива в праздник — грех» (██████).

Байрон не только не желает иметь ничего общего с ханжами, но даже признает себя повинным в том, что ему присуща двойственность; он

Умеющий в душе ценить благое,
Но в жизни часто делавший другое.

Это отнюдь не исповедь, а риторический прием, имеющий целью показать, что автор, осуждая других, не считает себя лучше. Он надеется, что появится поэт,

Который, как Джиффорд, с душою редкой
Соединит талант к сатире едкой
И станет защищать от зла добро...

Просветительский взгляд на драму как на средство борьбы против общественных и частных пороков выражен Байроном предельно ясно.

Не ограничившись этой поэмой, Байрон решил продолжить борьбу за свои принципы и написал вторую поэму на литературные темы — «Подражание Горацию» (1811), которую не решился опубликовать, так как ее появление совпало бы с первыми двумя песнями «Паломничества Чайльд Гарольда» (1812), что создало бы неприглядную ситуацию: поэт, имеющий успех, позволяет себе поучать других. Но дело было также в том, что «Чайльд Гарольд» означал новую фазу творчества Байрона, и он не мог не чувствовать различия между своей дидактической поэмой и романтическим «Паломничеством».

Скажем больше, рядом с «Паломничеством Чайльд Гарольда» «Подражание Горацию» выглядит ученическим сочинением, повторяющим азы школьной поэтики. Вот примеры:

Один рецепт всегда приводит к цели:
Пишите так, как *быть могло б* на деле.

(530б)

...к своим героям будьте строги,
Чтоб выдержать, с начала до конца,
Тип и характер каждого лица.

(530б)

Будь действие печально, будь приятно,—
Лишь только было б не невероятно!

(532а)

(Перевод Н. Холодковского)

Все это действительно восходит к Горацию и даже к Аристотелю. Но после всего, что было введено в теорию драмы даже в XVIII в., предписания молодого поэта выглядят анахронизмом или, в лучшем случае, ничего не говорящими общими местами. Правда, он претендует на то, что хочет напомнить

современникам великие истины об искусстве, установленные авторитетами, но замечания Байрона бьют мимо цели, так как ему не на что опереться в современной драме, в которой он находит только отрицательные примеры. Он справедлив в низкой оценке ее, но, не имея возможности что-либо противопоставить ей, ссылается как на образцы без разбора то на Шекспира и его современников, то на драматургов XVIII в.

Более того, автор прямо заявляет себя сторонником декорума в духе классицизма:

Что сносно слуху, то порой для глаз
Мучительно и вызывает в нас
Не жалость уж, а страх и отвращенье.
Я — кровный бритт, но здесь как исключенье
Готов я быть французом: кровь должна
Со сцены быть совсем исключена...



О такой позиции приходится сказать, что она вовсе не позиция, ибо Байрон уверен в том, что плохо, но не имеет сколько-нибудь ясного представления о том, какую же должна быть современная драма.

Он придет к этому не через теоретические размышления, а практически, точнее — творчески, как поэт. Сначала им будет создана драматическая поэма «Манфред» (1817), не предназначенная для сцены. Затем появятся «Марино Фальеро» (1821) и «Двое Фоскари» (1821) — трагедии на итальянские исторические сюжеты, написанные в манере, близкой драматургии В. Альфиери. А далее возникнут «Мистерии» — «Каин» (1821), «Небо и земля» (1822), историческая трагедия «Сарданапал» (1821) и романтические драмы — «Вернер, или Наследство» (1822) и незаконченный «Преображенный урод».

2. ЗАЩИТА «ПРАВИЛЬНОЙ» ДРАМЫ

Драматургия Байрона разнообразна. Хотя в целом дух ее по преимуществу романтический, все же в чистом виде романтическими являются «Манфред», «Каин», «Небо и земля», а также последние драмы на немецкие сюжеты, тогда как две итальянские трагедии и «Сарданапал» по своему построению тяготеют к традиционной форме пятиактной классической трагедии. Ни в коем случае нельзя говорить о классицизме Байрона, но драматическая их структура еще традиционна, в отличие от мистерий например.

Рассмотрение драматургии Байрона не входит, однако, в нашу задачу. Мы можем касаться ее лишь в связи с теоретическими высказываниями поэта. Их, к сожалению, немного,

вывести из них «систему» довольно трудно, ибо целый ряд суждений Байрона не очень согласуется с его драмами. Тем не менее мы рассмотрим наиболее важные высказывания, содержащиеся в письмах, дневниках и предисловиях Байрона к его драмам.

Мы получаем в них подтверждение того высокого мнения о драматургии XVIII в., какое было выражено и в «Английских бардах и шотландских обозревателях». Так, мы читаем в дневнике за 1813 г.:

«Все, что Шеридан делал, было *par excellence* и лучшим в своем роде. Он написал *лучшую* комедию («Школу злословия»), *лучшую* драму (по моему мнению, намного превосходящую «Оперу нищих», этот площадной пасквиль), *лучший* фарс («Критик», он даже слишком хорош для фарса), *лучший* пролог («Монолог о Гаррике») ...»

Войдя в состав Комитета Дрюри-Лейнского театра, Байрон обнаружил, что там накопилось около пятисот непрочитанных пьес. «Полагая, что среди них должны найтись стоящие, — вспоминал он, — я распорядился обследовать их и тоже принял в этом участие. Помню, что из тех, которые я прочел сам, не было ни одной сколько-нибудь сносной. Большинство было совершенно невыносимо»

Однажды в 1814 г., побывав в театре, Байрон отметил хорошую игру актеров, но пришел в ужас от качества драматургии: «Ну и пьесы! Ну и остроумие! — Увы! Настоящие комедии мы находим только у Конгрива и Ванбру». Байрона не отпугивала фривольность комедии Реставрации, наоборот, его раздражало лицемерие современного аристократическо-буржуазного общества, считавшего эти комедии «шокингом». «Наше нынешнее общество чересчур пресно для подобных сочинений», — замечал поэт.

Байрону самому приходилось сталкиваться с подобным ханжеством. Он был вынужден вести борьбу со своим издателем Дж. Марреем, требовавшим смягчения слишком вольных мест в «Дон Жуане», и возражал ему: «Что касается ложного ханжества, то я презираю его, как всегда презирал жеманные моды, которые вам так же к лицу, как краска — древним британцам. Если вы хотите подобной чопорности, то надо вымарать половину Ариосто, Лафонтена, Шекспира, Бомонта, Флетчера, Мессинджера, Форда и всех писателей эпохи Карла II...»

Байрон готов был в те годы содействовать постановке современных пьес. При его участии появилась на сцене трагедия Мэтьюрина «Бертрам». Байрон и репертуарный подкомитет театра были расположены поставить любое творение Колриджа.

² Байрон. Дневники. Письма. М., 1963. Далее страницы указаны в скобках в тексте.

Однако предложенная им пьеса была поэтична, но не сценична, в отличие от «Бертрама» ~~...~~. Это разграничение пьес поэтических и сценических важно для понимания отношения Байрона к театру и к современной ему поэтической драме, в том числе собственной. В этом отношении большой интерес представляет запись поэта в дневнике от 12 января 1821 г.: «...В Лондоне хотят ставить трагедию «Марино Фальеро» — очень глупо, потому что она написана для чтения... Почему бы им не поставить одну из пьес, которыми их завалили бесчисленные претенденты на театральную славу, вместо того чтобы вытаскивать мою, которой место в библиотеке? Я написал резкое возражение против всех подобных попыток, но надеюсь, что в нем не окажется надобности и что они сразу увидят, что пьеса не предназначена для сцены. Пьеса чересчур правильна — действие совершается в сутки — место его почти не меняется — нет ничего *мелодраматического* — никаких неожиданностей, испугов, потайных дверей, ничего такого, что заставляет переминаясь от нетерпения с ноги на ногу, и никакой любви, а в современной пьесе это главное» ~~...~~

Сказанное имеет большое значение, ибо свидетельствует о столкновении двух поэтик драмы. Типичные приемы «мелодрамы» — неожиданности и т. п. были присущи английской драме, начиная с пьес «ужасов и тайн», возникших под влиянием «готического» романа. Предромантическая и романтическая драматургия была наполнена подобными элементами, рассчитанными на сильное эмоциональное воздействие, вплоть до потрясения зрителей. Байрон противопоставляет такой драматургии пьесы, написанные в иной манере. Он сам охарактеризовал ее в одном письме, высказывая сожаление, что поэту Гиффорду не понравились «итальянские» драмы Байрона — «Марино Фальеро» и «Двое Фоскари». «...Они во всем противоположны обычной английской драме, — писал Байрон, — но мне кажется, что если они будут поняты, то со временем понравятся читателю (только не на сцене). Простота сюжета в них преднамеренная, так же как и отсутствие *напыщенной декламации* и сжатые монологи в наиболее драматических ситуациях. В «Фоскари» я стремился показать *сдерживаемую* страсть в отличие от принятых нынче тирад. Надо сказать, что

«Я разглагольствовать умею, как и ты».

(«Гамлет», V, 1)

Мне это было бы нетрудно, как я, надеюсь, показал в более ранних сочинениях, — конечно, не драматических» ~~...~~. (Байрон имеет в виду «Паломничество Чайльд Гарольда» и другие романтические поэмы.)

Байрон указал те литературные произведения, которые служили ему если не в прямом смысле образцом, то примером

современной драмы, близкой ему по духу. Его собственные пьесы, писал он, «стоят ближе к школе Альфиери, чем к англичанам» [REDACTED].

Поэт был знаком и с немецкой драматургией. «...Читал «Разбойников», — записано в его дневнике за 1814 г. — Отлично, но «Фиеско» лучше, а Альфиери и «Аристодемо» Монти — лучше всего. Их творчество более ровно, чем у драматургов Tedeschi» (по итальянски — немецких. — А. А.) [REDACTED]. Заслуживает быть отмеченным тот факт, что Байрон сразу распознал значение Грильпарцера, прочитав итальянский перевод его «Сафо» [REDACTED].

Все приведенные здесь высказывания о современной английской драме были сделаны в частных письмах и дневниках. Но Байрон высказал сходные взгляды и публично. Впервые он сделал это в предисловии к «Марино Фальеро». Здесь также указывается, что пьеса не предназначена для сцены. «...Я не могу себе представить, чтобы человек с горячим характером мог отдать себя на суд театральной публики (...) Шиканье понимающей или невежественной публики произведению, которое — хорошо ли оно или дурно — стоило автору большого умственного напряжения, — слишком осязательное и непосредственное страдание, усиленное еще сомнениями в компетентности зрителей и сознанием своей неосторожности в выборе их своими судьями» [REDACTED]³.

В печати Байрон несколько смягчает свое мнение о современной английской драматургии: «Несомненно (...), что драматическое творчество существует там, где есть такие силы, как Иоанна Бэйли, Милман и Джон Вилсон. «Город чумы» и «Падение Иерусалима» представляют наилучший «материал» для трагедии со времени Гораса Уолпола, за исключением отдельных мест в «Этвальде» и «Де Монфоре». О последнем говорится, что «автор «Таинственной матери», трагедии высшего порядка», — создатель «последней трагедии на нашем языке и, несомненно, стоит выше всех современных авторов, кто бы они ни были». Потомство не согласилось с мнениями Байрона относительно этих авторов.

В «Марино Фальеро» Байрон, по его словам, «хотел если и не вполне соблюсти (...) правило единств, то, во всяком случае, избежать той неправильности, в которой упрекают английский театр» [REDACTED]. В этом вопросе Байрон пошел наперекор всем романтикам, отвергавшим правила трех единств. Он писал в предисловии к изданию «Сарданапала» и «Двое Фоскари», что «в современной английской литературе «единства» не пользуются признанием» [REDACTED]. Однако правило «единств» освящено традицией, оно «еще не так давно было литературным законом для всего мира и все еще продолжает оставаться

³ Байрон. Соч.: В 3-х т. М., 1974, т. 2. Далее ссылки в тексте.

такowym во всех цивилизованных странах» ~~.....~~. Надо напомнить, что это было написано за два года до появления «Расина и Шекспира» Стендаля и за шесть лет до предисловия Гюго к «Кромвелю».

Защита «правильной» драмы имела у Байрона принципиальный характер. Во всяком случае, он возвел в принцип отстаивание некоторых традиционных художественных форм. В Англии романтизм к тому времени достиг полного расцвета, правда, его главным поприщем была тогда поэзия. Уже в «Английских бардах и шотландских обозревателях» Байрон подверг критике именно романтическую струю в поэзии, поддержав эпитогонов просветительского классицизма, но тогда он еще не был автором «Паломничества Чайльд Гарольда». Позже, прославившись этим произведением и циклом «восточных» романтических поэм, Байрон по-прежнему отстаивал в теории принципы рационалистической поэтики.

Прочитав только что вышедшую романтическую поэму Томаса Мура «Лалла Рук», Байрон писал: «Что до поэзии вообще, то я все более убеждаюсь, что он (Т. Мур.— А. А.), да и все мы — Скотт, Саути, Вордсворт, Мур, Кэмпбелл и я — заблуждаемся, и все в равной мере, что мы избрали в поэзии неверную революционную систему, которая сама по себе никуда не годится; от нее свободны только Роджерс и Крабб; к этому мнению придет и нынешнее поколение, и будущее. Я еще более уверился в этом, когда перечел недавно некоторых наших классиков, особенно *Попа*, которого я подверг следующей проверке: взял стихи Мура, свои собственные, еще некоторые и читал их одновременно с Попом; я был поистине удивлен (хотя удивляться тут, собственно, нечему) и огорчен, видя, насколько маленький современник королевы Анны превосходит нас, жителей Империи времен упадка, не только разумностью, звучностью, выразительностью, но даже силой *выражения, страстью и фантазией*» ~~.....~~

Мы уже имели возможность убедиться в ошибочности оценки Байроном драматургии. Таким же неверным оказалось и его мнение о поэзии. В данном случае нас интересует, однако, принципиальная позиция, занятая Байроном. Она получила открытое выражение в печатной полемике против Боулса, когда Байрон выступил с апологией столь полюбившегося ему заново Александра Попа.

3. БАЙРОН О СВОИХ ПЬЕСАХ

Применительно к драме отказ от «революционной системы» романтиков проявился в том, что в «Сарданапале» и «Двое Фоскари» Байрон, как и в «Марино Фальеро», по его собственным словам, «постарался в одном случае сохранить един-

ство места, времени и действия, а в другом приблизиться к нему, полагая, что хотя и без этого правила можно создать нечто поэтическое, однако это нельзя будет счесть драмой»

Оговорка, которой завершается это высказывание, подтверждает байроновское разделение произведений в драматической форме на пьесы сценичные и пьесы для чтения.

Как известно, Байрону в высокой степени было присуще чувство юмора, с такой яркостью проявившееся в «Беппо» и «Дон Жуане». Мы увидим далее, как он с лукавой насмешливостью говорил о собственном произведении. Здесь же отметим, что он мог пошутить и о тех самых правилах, которые так горячо защищал. В его дневнике есть запись о том, что к нему явился за поддержкой некий автор «с ирландской трагедией, где, во всяком случае, не могли не соблюдаться единства, потому что главный герой был все время прикован за ногу к столбу»

Применение классицистских норм не было, однако, всеобъемлющим в драматургии Байрона. Драматическая поэма «Манфред» написана в свободной романтической манере. Как известно, образцом послужила Байрону первая часть «Фауста». Если «Манфред» приближается к монодраме, то в «Каине» Байрон создал образцовую поэтическую трагедию в романтическом стиле. Эти «сцены», как объяснял Байрон в предисловии, «названы „мистерией“, потому что в старину драмы на подобные сюжеты носили название „мистерий“, или „моралите“». Не будем придираться к неточности поэта (мистериями назывались пьесы на библейские сюжеты, тогда как моралите были пьесами-аллегориями). «Мистерией» названо и продолжение «Каина» — «Небо и земля».

Байрон категорически настаивал на том, что он отнюдь «не так свободно обращался со своим сюжетом, как это было принято прежде», т. е. в классицистских трагедиях на библейские сюжеты. Он даже подчеркивает, что в некоторых случаях «сохранял, насколько позволял стих, подлинные слова библейского текста». Наконец, в предисловии утверждает, что кажущиеся отклонения от библейского рассказа вполне обоснованы. Все рассуждения Байрона в таком духе призваны послужить прикрытием для глубокого революционного осмысления библейской легенды, что никого не обмануло.

В письмах Байрон пишет о «Каине» несколько иначе. Драма, иронически писал он издателю, «написана в моей веселой метафизической манере». Томасу Муру Байрон характеризовал свою драму более подробно, наполовину всерьез, наполовину с той же шутливостью. Эта автохарактеристика «Каина» заслуживает быть приведенной полностью: «Трагедия написана в метафизическом стиле «Манфреда» и полна титанической декламации; одним из дей-

ствующих лиц является Люцифер, который путешествует с Каином над звездами, а потом спускается с ним в Гадес, где показывает ему призраки прежнего мира и его обитателей. Я исходил из гипотезы Кювье о том, что мир три или четыре раза переживал грандиозные катастрофы и, вплоть до эпохи Моисея, был населен мамонтами, бегемотами и нивесью кем, но не людьми, что доказано различными слоями найденных костей — среди них есть кости известных и неизвестных нам животных, но человеческих нет. Поэтому я предположил, что Каину были показаны *разумные* существа доадамовой эпохи, наделенные более высоким интеллектом, чем человек, но совершенно несхожие с ним внешне и гораздо более сильные духом и телом. Вы можете заключить из этого, что светскую беседу, которую он ведет по этим вопросам с Люцифером, нельзя назвать вполне канонической.

Кончается все тем, что Каин, вернувшись, убивает Авеля, частью из недовольства политической обстановкой в раю, из-за которой все они оказались оттуда изгнаны, частью потому (как сказано в Книге Бытия), что жертва Авеля оказалась более угодной богу» [REDACTED]. Теория Кювье и ее использование в драме отмечены также в постскриптуме к предисловию. Что же касается байроновского толкования его произведения, то в нем, конечно, восхитительно ироническое упоминание о «политической обстановке в раю».

Как всегда, издатель Байрона просил о смягчении ряда мест в «Каине». Поэт вынужден был указать ему на прецеденты: «Разве мои персонажи безбожнее, чем Сатана у Мильтона или Прометей у Эсхила? <...> Разве Адам, Ева, Ада и Авель не набожны, как сам катехизис?» [REDACTED]. Иначе говоря, по числу персонажей перевес в драме принадлежит «положительным» характерам. Но это, конечно, не выражает ее сущности. Главное содержание выражено в образах Каина и Люцифера. Если Томасу Муру Байрон мог писать о драме в полушутливом тоне, то с издателем шутить не приходилось. Ему он писал о «Каине» со всей серьезностью, и это письмо заслуживает самого пристального внимания:

«Прошу заметить, — писал Байрон, — что я не выражаю здесь моего личного символа веры; но мне было необходимо, чтобы Каин и Люцифер говорили как свойственно их природе — ведь в поэзии это всегда дозволялось. Каин горд; если бы Люцифер посулил ему царства и пр., он возликовал бы; но Демон хочет как можно более унижить его в собственных его глазах, пока он не приходит в то состояние духа, которое приводит к катастрофе; это у него — *внутреннее* раздражение, а не обдуманное намерение или зависть к Авелю (иначе он был бы презренным ничтожеством); это — ярость при виде несоответствия между его возможностями и замыслами. И ярость эта направлена более против Жизни и ее Творца, чем против живущих. Раская-

ние его приходит естественно, едва он видит следствия своего внезапного поступка. Если бы *поступок был намеренным*, раскаяние пришло бы позднее»

Однако не только издатель, но и Томас Мур, прочитав «Кайна», не принял байроновского объяснения трагедии и нашел в ней слишком прямые выступления против религии. Байрону пришлось оправдываться и перед ним: «Что касается религии,— писал он Муру,— то неужели мне не удастся убедить вас, что я не разделяю мнения персонажей моей драмы, которые так всех перепугали? Между тем *они* не идут в сравнение с некоторыми пассажами гетевского «Фауста» (в десять раз более дерзкими) и ничуть не смелее того, что говорит Сатана у Мильтона. При создании образа я способен увлекаться; подобно всем людям, наделенным живой фантазией, я, конечно, отождествляю себя с моим героем, когда *изображаю* его, но только пока я вожу пером по бумаге».

В попытках Байрона оправдаться надо выделить искреннее и неискреннее. Его признание о том, как он пишет, создавая образы героев, заслуживает доверия. Но в какой мере искренен Байрон, когда говорит, что в диалогах Кайна и Люцифера не выражает своего личного мнения? Конечно, Байрон следовал законам драмы, стремясь наделить персонажи определенными характеристиками и взглядами. Но едва ли можно усомниться в том, кто ему близок по духу — Кайн или Авель, Люцифер или Адам?

Безусловно важны для понимания драмы замечания о том, что между Кайном и Люцифером нет тождества и что Демон искушает Кайна на особый, байроновский лад. В самую суть характера Кайна вводит психологическая мотивировка его состояния, приведшая к убийству Авеля. Здесь тот случай, когда автор точен в характеристике героя.

Вторую мистерию, «Небо и земля», Байрон определил как «лирическую драму на тему о потопе». С легким оттенком иронии он писал Т. Муру: «В новой мистерии меньше философии, чем в «Кайне», и много благочестия...».

При всей сравнительной краткости суждений Байрона о драме вообще и о его собственных произведениях в этом роде поэзии, они свидетельствуют о том, что элемент мысли и даже рассудочности присутствовал в его творчестве в гораздо большей степени, чем можно предположить, если следовать привычным представлениям, отождествлявшим поэта с его героями. Байрон, конечно, вкладывал в них много личного, но писал он по зрелом размышлении, как истинный художник.

Примечательны его мысли о творческом процессе, о том, как отражается жизненный материал в произведении. В 1814 г. двадцатилетний Байрон записывает в дневнике: «Писать так, чтобы затронуть сердца,— для этого надо, чтобы собственное твое сердце много испытало, но, может быть, уже в прошлом. Пока вы находитесь под влиянием страстей, вы можете

лишь чувствовать их, но не способны описывать — как вы не можете в бою обратиться к соратнику и начать рассказ об этом бое. Когда все кончено, и кончено безвозвратно, — доверьтесь своей памяти — тогда она будет даже слишком верна»

Мысль несомненно выношенная, но едва ли мимо внимания Байрона прошла незамеченной знаменитая формула основоположника английской романтической поэзии У. Вордсворта о том, что поэзия — это эмоция, воспроизведенная по памяти в спокойном состоянии⁴. Важно, однако, не авторство идей, а оригинальность их освоения.

Сказанное Байроном о страстях было его глубоким убеждением. Когда его возлюбленная Тереза Гвиччиоли в начале их романа ревниво допрашивала его о прошлом, он признался: «Ведь тебе известна, по крайней мере частично, моя жизнь, но и без этого можно понять, что для изображения сильных страстей их надобно пережить самому». Вместе с тем Байрон указывал юной графине, что не следует слишком прямолинейно понимать «вымыслы поэта» и считать все изображенное в произведении фактами биографии поэта. Между переживанием и его художественным отражением всегда будет различие.

Высказывания Байрона о драме находятся в явном противоречии с его творчеством. Даже в тех произведениях, которые внешне подчинены ограничивающим правилам классицизма, с большой силой проявляется романтическое мироощущение. Герои драм Байрона не следуют велениям тех правил поведения, которые составляют жизненную основу классицизма. Конфликт личного и общего, индивида и государства или всего миропорядка в драматургии классицизма и в пьесах Байрона получает разные решения. Поэтому природа драматургии Байрона не может быть определена посредством его теоретических высказываний. Они не касаются существенных вопросов. Однако обойти взгляды поэта мы не могли как в силу значительности его места в истории поэзии и драмы, так и потому, что история не имеет права игнорировать противоречия, имеющие место в действительности. Случай Байрона является парадоксальным. Он служит примером того, как творчество обгоняет его теоретическое осмысление.

⁴ См.: Wordsworth William. Preface to the Lyrical Ballads (1800). — In: Wordsworth W. The Complete political Works. London, 1903, p. 859.

ШЕЛЛИ

ЗАЩИТА СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Не в Байроне, а в его младшем современнике Перси Биши Шелли (1792—1822) нашла романтическая теория драмы свое осмысление на английской почве. За свою недолгую жизнь Шелли создал несколько произведений в драматической форме. Из них драмой в собственном — или общепринятом — смысле является только трагедия «Ченчи». Остальные произведения Шелли, драматические поэмы или лирические драмы, еще в меньшей степени, чем некоторые драмы Байрона, предназначались для сцены. Таковы «Освобожденный Прометей», «Эллада» и незавершенный опыт «аристофановской» комедии «Эдип-тиран, или Тиран-толстоног».

Эстетика Шелли не отделима от его революционных убеждений. В предисловии к поэме «Восстание Ислама» (1818) Шелли писал: «Гармонию стиха, воздушную игру вымысла, быстрые и тонкие переходы чувств, — словом, все, из чего обычно слагается поэма, я пытаюсь заставить служить высокой нравственной цели; я стремлюсь зажечь в сердцах читателей то благородное восхищение принципами свободы и справедливости, ту веру и надежду на лучшее, которых ни гонения, ни клевета, ни прерассудки никогда не смогут всецело истребить в людях» (368)¹. Шелли писал это в условиях политической реакции, охватившей Европу после победы «Священного союза» над Наполеоном. Он отмечал, что итоги Французской революции 1789 г. разочаровали многих, ибо «жестокость демагогов и восстановление во Франции одной тирании за другой вызвали весьма резкую перемену в отношении к ней...» (369), но иначе и быть не могло: «...разве могли внять голосу разума жертвы, страдавшие под гнетом общественного порядка, который позволяет одним утопать в роскоши, а других лишает куска хлеба? Разве может вчерашний раб сразу стать свободомыслящим, терпимым и независимым?» (369—370). Отвергая принцип насилия, Шелли утверждает, что «иногое общественного строя», — а таким является для него социализм, — «можно добиться только упорством, решимостью, непоколебимой верой, терпеливым мужеством и непрерывными усилиями целых поколений людей высокой нравственности и высокого ума» (370). Задача поэзии — помогать преобразованию жизни на справедливых началах; характер задачи требует того, чтобы она осуществлялась действиями, которые не вступали бы в противоречие с ней. Ха-

¹ Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. Все цитаты далее приводятся по этому изданию.

рактизируя свою поэму, Шелли писал: «Провозглашая необходимость великих перемен во всех общественных установлениях, я избегал взывать к неистовым и злым страстям, всегда готовым омрачить самые благодетельные перемены. Я беспощадно изгоняю месть, зависть и предрассудки. Я прославляю любовь как единственный закон, которому надлежит управлять нравственным миром» (374).

В развитии теории драмы английского и европейского романтизма Шелли сыграл бы более значительную роль, если бы его главное теоретическое сочинение «Защита поэзии» увидело свет своевременно. Написанное в 1821 г., оно должно было появиться в журнале «Либерал», но закрытие этого органа привело к тому, что рукопись осталась ненапечатанной и была опубликована лишь в 1840 г. в литературном наследии поэта, изданном его женой Мери Шелли. Трактат не был закончен. Шелли написал только первую часть, но продолжить его помешала смерть поэта в 1822 г.

Таким образом, перед нами литературный документ, влияние которого не могло сказаться ни на развитии теории, ни на самом драматическом искусстве, ибо публикация его приходится на то время, когда романтизм в целом уже прошел период расцвета. Правда, поздние европейские романтики, а также представители символизма в некоторой степени опирались на Шелли. Эстетские движения второй половины XIX в. в Англии видели в нем своего провозвестника, но они могли утверждать это, лишь заглушая революционную сущность воззрений поэта.

«Защита поэзии» написана в полемике против этюда Томаса Лава Пикока (1785—1866) «Четыре века поэзии» (1820). Основная идея Пикока — цикличность развития поэзии, которая неизменно проходит через четыре эпохи: железный, золотой, серебряный и медный век. Пикок справедливо оценивал предшествующие эпохи развития мировой и английской поэзии. В Англии был сначала свой железный век примитивной поэзии, затем век золотой — Шекспир; Мильтон стоит на рубеже золотого и серебряного веков; XVII—XVIII вв. — серебряный век, современная эпоха — медный век. Характеристика современной поэзии, данная Пикоком, напоминает байроновскую юношескую сатиру об «английских бардах». Но последняя выглядит довольно невинной по сравнению с высокомерной прозой Пикока. «Вальтер Скотт выкапывает браконьеров и похитителей скота древнего порубежья. Лорд Байрон крейсирует вдоль берегов морей и между греческими островами за бандитами и пиратами. Саути рыщет в объемистых томах путешествий и старых хроник, тщательно извлекая из них все ложное, бесполезное и бессмысленное, кажущееся ему особенно поэтичным; наполнив всем этим свою записную книжку, он стряпает затем из всяких ужасов эпическую поэму. Вордсворт выскивает у деревенских старух и звонарей сельские предания,

а Колридж к ценным сведениям, добытым из таких же источников, добавляет сновидения безумных богословов, мистику немецких метафизиков и награждает мир стихотворными видениями, в которых счетверенные элементы звонаря, старухи, Иеремии Тэйлора и Иммануила Канта гармонически сочетаются в изящное поэтическое сочинение»².

Шелли никак не мог согласиться с уничтожающей оценкой современной поэзии, данной Пикоком. Он откровенно написал ему об этом, а затем принял за ответ. Тексты трактата Шелли обычно даются в отредактированном одним из друзей виде, где сняты почти все полемические указания на Пикока. Но тогда становится неясным, от кого защищает поэзию Шелли. Защищает он ее от Т. Л. Пикока и тех, кто, подобно ему, приносил значение современной поэзии. Полемическая задача имела для Шелли второстепенное значение. Эссе Пикока дал толчок Шелли, и великий поэт сформулировал свою концепцию поэтического творчества.

Как и Пикок, Шелли обнаруживает в своем трактате несомненный элемент историзма. Однако он создал не историю, а философию поэзии. При этом мысль Шелли нацелена не столько на прошлое, сколько на настоящее и будущее. «Защита поэзии» должна была явиться манифестом революционного романтизма, она, однако, слишком долго оставалась под спудом, чтобы сыграть роль, подобную той, какую сыграло предисловие Гюго к «Кромвелю». Тем не менее принципиальное значение небольшого трактата Шелли чрезвычайно велико.

Шелли разделяет интеллектуальную деятельность на две способности: рассуждение и воображение. Первое — атрибут науки, второе — основа поэзии. Эстетика Шелли исходит из общественных теорий XVIII в., как ясно видно из его главного тезиса: «Где существуют вместе хотя бы два человеческих существа, там образуются общественные связи или те законы, из которых, как из элементов, складывается общество. Будущее заключено в настоящем, как растение — в семени; равенство, различие, единство, противоположность и взаимозависимость становятся единственными мотивами, побуждающими к действию волю человека как существа общественного; именно им мы обязаны тем, что среди ощущений есть приятные, среди чувств — добрые, в искусстве присутствует красота, в рассуждениях — истина, а в человеческих отношениях любовь. Вот почему даже там, где общество еще находится в младенчестве, люди соблюдают в своей речи и действиях известный порядок, иной, чем в предметах и впечатлениях, обозначениями коих они служат, ибо всякое выражение подчинено законам того, что дает ему начало» (412).

² Peacock Thomas Love. The four ages of poetry.— In: English Literary Criticism, Romantic and Victorian. New York, 1963, p. 154—155.

Стремление к порядку создает законы во всех видах деятельности, в том числе — художественной. «На заре человеческой истории люди пляшут, поют и изображают предметы, соблюдая в этих действиях, как и во всех других, известный ритм или порядок. Хотя все люди соблюдают один и тот же порядок, он не тождествен для движений танца, для мелодии песни, для сочетаний слов и для воспроизведения предметов изобразительными искусствами. Ибо каждому из этих видов подражания жизни присущ особый порядок или ритм, доставляющий слушателю и зрителю более сильное и чистое удовольствие, чем любой иной; современные авторы называют умение приблизиться к этому порядку — вкусом» (412). В начальный период человечества всем более или менее присуща способность к ритмическому действию. С течением времени, по мере усложнения искусства способность приблизиться к прекрасному оказывается уже не столь всеобщей. «Те, кто наделен ею в избытке, и являются поэтами в наиболее общем смысле слова; удовольствие, доставляемое их особым умением выражать воздействие на их душу природы и общества, сообщается другим и от этого как бы удваивается» (412).

Художник, творец в любой области, — существо, возвышающееся над обычным человеческим уровнем. Не называя Платона, Шелли самым решительным образом отвергает его отношение к поэтам, которых, как известно, античный мыслитель изгнал из своего идеального государства. Для Шелли «поэты, то есть те, кто создает и выражает этот нерушимый порядок, являются не только творцами языка и музыки, танца и архитектуры, скульптуры и живописи; они — создатели законов, основатели общества, изобретатели ремесел и наставники, до некоторой степени сближающие с прекрасным и истинным то частичное осознание невидимого мира, которое называется религией» (413).

Противник церкви, Шелли был пантеистом, и его понимание религии не имеет ничего общего с христианством. Поэт в глазах Шелли соединяет в себе качества пророка и законодателя. «ибо он не только ясно видит настоящее как оно есть и обнаруживает законы, по которым оно должно управляться, но и прозревает в настоящем грядущее. <...> Я не говорю, что поэты являются пророками в прямом смысле слова и могут предсказывать формы будущего так же уверенно, как они предчувствуют его дух. Только суеверие считает поэзию атрибутом пророчества, вместо того чтобы считать пророчество атрибутом поэзии. Поэт причастен к вечному, бесконечному и единому; для его замыслов не существует времени, места или множественности» (413).

В теории Шелли оживает старый спор о превосходстве одних искусств над другими, и он, как это естественно для поэта, считает, что «ритмическая речь, порождаемая властной потреб-

ностью, которая заложена во внутренней природе человека», «более непосредственно выражает наши внутренние движения и чувства» (414). Поэзия расширяет воображение людей, питает его радостью и, таким образом, оказывает на них высокое нравственное воздействие. Но Шелли не имеет при этом в виду прямого поучения. «Еврипид, Лукиан, Тассо, Спенсер — часто ставили себе моральную цель, и воздействие их поэзии уменьшается ровно настолько, насколько они вынуждают нас помнить об этой своей цели» (418).

ИДЕАЛ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

В отличие от романтиков, видевших идеальную сферу для поэзии в средних веках, Шелли находит ее в классической античности: «...Хотя афинское общество страдало многими несовершенствами, которые поэзия рыцарства и христианства искоренила в обычаях и общественных установлениях Европы, ни в какое другое время не существовало столько энергии, красоты и добродетели; никогда слепая сила и косная материя так не подчинялись человеческой воле и никогда эта воля так не гармонировала с велениями прекрасного и истинного, как в течение столетия, предшествовавшего смерти Сократа. Ни одна историческая эпоха не оставила нам памятников, столь явно запечатлевших божественное начало в человеке» (418).

Эта эпоха была также временем рождения драмы. Шелли считает греческую драму высшим образцом этого вида искусства: «...драматическое искусство нигде не было так понято и не осуществлялось в духе его истинной философии, как в Афинах. Ибо афиняне пользовались средствами речи, действия, музыки, живописи, танца и религиозного обряда ради единой цели: представления высочайших идеалов страсти и могущества. Каждое из искусств достигало величайших вершин в руках художников, в совершенстве им владевших, и сочеталось с другими, образуя гармоническое единство» (418—419).

Здесь ясно обрисован идеал драмы, соответствовавший романтическому духу Шелли. Драма для него не развлечение, а высокий вид искусства, говорящего о самом главном в жизни. Она — священнодействие. В чисто эстетическом смысле драма есть синтез искусств.

Современная драма разрушила этот синтез, она лишила драму ее «религиозного» значения в том смысле, как его понимает Шелли. «У нас есть трагедия без музыки и танца; а музыка и танец не воплощают высоких идей, которые они призваны нести...»

Шелли считает, что маски, которые носили персонажи античной драмы, объединяли «все выражения, свойственные изображаемому характеру, в одно постоянное и неизменное». Тем

самым Шелли выразил принцип построения характера, как он его понимал. Романтическая лирическая драма, образцы которой создал сам Шелли, нуждалась именно в таких характерах. Правда, поэт признавал возможность изображения сложных душевных движений романтического героя. В таких случаях он допускал игру актера без маски: «...это хорошо лишь для частей, годится лишь для монолога, когда все внимание обращено на мимику какого-нибудь великого мастера сцены» (419).

Из нововведений более позднего времени Шелли готов признать лишь смешение трагического и комического, если оно не «ведет на практике ко множеству злоупотреблений» (419). Соединение этих разнородных элементов «несомненно расширяет возможности драмы; но тогда комедия должна быть, как в «Короле Лире», высокой, идеальной и всеобъемлющей». В античных трагедиях зато есть «необычайная сила поэзии, заключенная в хорах» (419).

Суждение о Кальдероне, которого реакционно настроенные романтики превозносили за религиозность, показывает, что Шелли как раз именно это в нем не мог принять, хотя высоко ценил его как поэта и даже переводил на английский язык. «Кальдерон в своих Autos (религиозных драмах.— А. А.) попытался выполнить некоторые из высоких требований к драме, которыми пренебрег Шекспир: так, например, он сближает драму с религией и объединяет их с музыкой и танцем. Но он забывает об условиях еще более важных, и больше теряет, чем выигрывает, подменяя живые воплощения человеческих страстей всегда одними и теми же жестко очерченными порождениями уродливых суеверий». Едва ли можно усомниться в том, что суевериями Шелли считает религиозный фанатизм и условные понятия о чести, столь характерные для драм Кальдерона.

В каких отношениях находятся драма и общественная нравственность? В этом вопросе, часто возникавшем в Англии, Шелли занимал последовательную позицию. «Развращенность нравов, которую приписывают влиянию театра, начинается там, где кончается в театре Поэзия...» (419). Следующая за этим утверждением характеристика театра древних Афин содержит принципиальные положения, выражающие понимание некоторых кардинальных принципов драмы.

«Трагедии афинских поэтов,— пишет Шелли,— подобны зеркалам, где зритель видит себя слегка замаскированным и освобожденным от всего, кроме высоких совершенств и стремлений, являющихся для каждого прообразом того, что он любит, чем восхищается и чем хотел бы стать» (420). Это ясная декларация того, каким должен быть герой драмы.

Аристотелевское положение о сострадании и страхе в трагедии Шелли трактует так: «Воображение обогащается, сочувствуя мукам и страстям столь сильным, что их восприятие расширяет самую способность воспринимать; жалость, негодование,

ужас и печаль укрепляют в зрителе добрые чувства; а после напряжения этих высоких чувств наступает возвышенное спокойствие, которое зритель уносит с собой, даже возвратясь в суету повседневной жизни...» (420).

Таково воздействие трагедии, изображающей страдания героев, которые с самого начала возбуждают сочувствие зрителя. Но трагедия показывает не только страдания достойных, ее предметом являются также дурные поступки. Шелли считает, что в истинно поэтическом произведении «преступление представляется вдвое менее ужасным и утрачивает силу заразительного примера, когда его показывают как роковое следствие неисповедимых путей природы; заблуждение уже не кажется своеволием; человек не может цепляться за него как за результат своего свободного выбора». Иначе говоря, трагическое событие обусловлено некоей необходимостью. Обычные моральные критерии, оценки поэтому неприменимы к трагедии. «В величайших из драм мало что можно осудить или возненавидеть; они учат скорее самопознанию и самоуважению».

Шелли заключает эту характеристику ярким образным определением: «Драма, когда она заключает в себе Поэзию, является призматическим и многосторонним зеркалом, которое собирает наиболее яркие лучи, исходящие человеческой природой, дробит их и вновь составляет из простейших элементов, придает им красоту и величие и множит все, что оно отражает, наделяя его способностью рождать себе подобное всюду, куда эти лучи упадут» (420). Драма, следовательно, дает не прямое отражение действительности, а призматически преломленное через творческое сознание поэта. Когда Шелли говорит, что это отражение действительности не является односторонним, он имеет в виду отказ от субъективного и временного, злободневно ограниченного: «...поэту не следует воплощать в своих созданиях, принадлежащих всему миру и всем временам, собственные понятия о хорошем и дурном, которые обычно принадлежат его времени и его стране. Принимая на себя более низкую роль толкователя результатов, с которой он к тому же едва ли хорошо справится, поэт лишает себя славы участника в причине. Гомер и другие величайшие поэты не заблуждались относительно своего предназначения и не отрекались от власти над обширнейшими их своих владений» (418).

Объективность, способность стать выше личных предубеждений — необходимые качества эпического и драматического поэта, что отнюдь не исключает отсутствия собственного взгляда. Но этот взгляд, как мы видели вначале, обусловлен высшими идеальными понятиями о жизни и человеке. «В Афинах, как и повсюду, где она приблизилась к совершенству, драма была современницей нравственного и интеллектуального величия эпохи» (420).

Говоря так, Шелли обнаруживает приверженность взгляду

просветителей о связи искусства с законами, нравами и установлениями общества данного времени. Эпоха общественного подъема рождает великое искусство, считает Шелли, «по в эпохи общественного упадка драма отражает этот упадок. Трагедия становится холодным подражанием внешней форме великих творений древности, лишенным гармонического сопровождения смежных искусств и зачастую неверным даже и внешне; или же неловкой попыткой преподать некоторые догмы, почитаемые автором за нравственные истины, причем обычно это — всего лишь благовидно замаскированное стремление польстить какому-либо пороку или слабости, которым заражен и автор, и зрители» (420). В Англии «периодом наибольшего упадка драмы было царствование Карла II, когда все обычные виды поэзии превратились в воспевание королевских побед над свободою и добродетелью» (420).

Характерный признак упадка драмы — исчезновение из нее поэзии. Упадок накладывает свою печать не только на трагедию, утрачивающую подлинное величие и сохраняющую лишь внешние признаки возвышенности, явно мнимой и потому никого ни к чему не побуждающей. Меняется и антипод трагедии: «Комедия утрачивает свою идеальную всеобщность; юмор сменяется острословием; смех вызывается не радостью, но самодовольным торжеством; место веселости занимает ехидство, сарказм и презрение; мы уже не смеемся, мы только улыбаемся» (421).

Совершенно очевидно, что Шелли разделяет то понимание комедии, которое выдвигали немецкие романтики. Он несомненно мог быть знаком с тем взглядом на комедию, которое развивал А. В. Шлегель, противопоставлявший радостную и праздничную комедию античности сатирической комедии, возникшей в XVII—XVIII вв. Шелли, однако, имеет в виду не ее, а английскую комедию периода Реставрации. В отношении к ней он занял иную позицию, чем Лэм и Хэзлит. «Непристойность, эта кощунственная насмешка над божественной красотой жизни, прикрывшись вуалью, становится от этого пусть менее отвратительной, но более дерзкой,— пишет Шелли о комедии Реставрации.— Это — чудовище, которому развращенность нравов непрерывно доставляет свежую пищу, пожираемую ею втайне» (421).

Шелли следовал за Жерменой де Сталь, когда писал: «Несомненно, что наивысшему расцвету драмы всегда соответствовал наилучший общественный порядок; а упадок или исчезновение драмы там, где она некогда процветала, служит признаком падения нравов и угасания тех сил, которые поддерживают живую душу общества» (421). Мы не касаемся здесь того, насколько верно это положение. Единственное, что надо подчеркнуть,— это отказ Шелли от механического понимания этого положения. Важно обратить внимание на его замечание о тех,

кто «поддерживает живую силу общества». Общественные условия могут быть неблагоприятны, но это не означает, что с ними надо примириться. Шелли вспоминает высказывание Маккнавелли, который считал, что упадку некоторых политических установлений можно помешать, если найдутся люди, способные и желающие восстановить их: «Жизнь можно сохранить и возродить, если явятся люди, способные вернуть драму на прежний верный путь» (421).

Шелли не соглашался с тем, что его время обречено. «...Английская литература,— писал он в заключение «Защиты поэзии»,— которая неизменно испытывала могучий подъем при каждом большом и свободном проявлении народной воли, сейчас возрождается к новой жизни. Несмотря на низкую зависть, стремящуюся умалить достоинства современных авторов, наше время будет памятно как век высоких духовных свершений; мы живем среди мыслителей и поэтов, которые стоят несравненно выше всех, какие появлялись со времен последней всенародной борьбы за гражданские и религиозные свободы. Поэзия — самая верная вестница, соратница и спутница великого народа, когда он пробуждается к борьбе за благодетельные перемены во мнениях или общественном устройстве» (434). Это заявление оказалось пророческим, во всяком случае, оно верно оценивало развитие поэзии в Англии. После Мильтона, поэта «всенародной борьбы за гражданские права и религиозные свободы» в XVII в., английская поэзия постепенно пришла в упадок, наступило царство прозы, эпоха романа; в конце XVIII столетия возник романтизм и с ним произошел блестящий расцвет поэзии.

О РЕВОЛЮЦИОННОМ СМЫСЛЕ СВОИХ ДРАМ

Активная роль поэзии в пробуждении общественного сознания неоднократно подчеркивалась Шелли. Имея в виду реформацию XVI в. и буржуазную революцию XVII в., Шелли — сторонник просветительской теории, что мнения правят миром, убежденно писал: «Великим писателям золотого века нашей литературы мы обязаны тому бурному пробуждению общественного сознания, которое повергло во прах старейшую и наиболее деспотическую из христианских церквей. Мильтон появился в результате дальнейшего развития того же самого духа. Не забудем, что великий Мильтон был республиканцем и отважным исследователем в области нравственности и религии. А великие писатели нашего времени, как мы имеем основания думать, являются спутниками и предтечами еще небывалой перемены в нашем общественном строе или в убеждениях, на которых он зиждется. Громовая туча общественного сознания готова извергнуть исполинскую молнию, и соответствие между обществен-

ным порядком и общественной мыслью восстанавливается или должно вскоре восстановиться» (376—377).

Шелли признавался в предисловии к «Освобожденному Прометею», что ему «свойственна «страсть к переделке мира», как называет это некий шотландский философ» (377). Именно это, конечно, побудило его взяться за обработку известного греческого мифа. При этом он позволял себе такую же вольность, какой пользовались греческие поэты, вносявшие изменения в традиционные мифические сюжеты. Трилогия Эсхила о Прометее завершалась примирением героя с Юпитером (так у Шелли.— А. А.). «Но мне, по правде сказать,— пишет поэт,— не нравилась столь жалкая развязка, как примирение Защитника людей с их Угнетателем. Нравственная сила мифа, заключенная прежде всего в страданиях Прометея и его непреклонности, была бы сведена на нет, если б мы могли себе представить, что он отрекается от своих гордых речей и трепещет перед победоносным и коварным противником» (375). Шелли всегда привлекал образ Сатаны у Мильтона, в котором он видел воплощение непримиримого мятежа против властителя небес. «Однако я нахожу образ Прометея более поэтичным,— писал Шелли,— ибо он не только мужествен, величав и с терпеливой твердостью противостоит всемогущей силе, но и свободен от честолюбия, зависти, мстительности и стремления возвеличиться, которые мешают нам вполне сочувствовать герою «Потерянного Рая». Образ Сатаны рождает в наших умах вредную софистику, заставляющую нас взвешивать его вину и его страдания и оправдывать первую безграничностью последних. <...> А Прометей является образцом нравственного и интеллектуального совершенства, движимый к благороднейшей цели наиболее чистыми и высокими побуждениями» (375). Вспомнив приведенное ранее мнение Шелли о характере героя драмы, мы убедимся, что Прометей наиболее полное воплощение идеала поэта.

Однако в той же формулировке основ трагедии содержалось упоминание о другом виде трагедии, где сюжетом является преступление. Художественным воплощением этого явилась трагедия Шелли «Ченчи», в которой дочь убивает отца, изнасиловавшего ее, а затем подвергается казни.

Хотя история семьи Ченчи сравнительно недавнего происхождения, она обрела характер мифа, жившего в памяти итальянского народа. «...Упоминание о Ченчи неизменно вызывает у итальянцев глубокий и живой интерес; <...> при этом они всегда высказывают романтическое сочувствие страданиям героини, которая вот уже двести лет лежит в земле, и горячо оправдывают кровавое дело, к которому ее принудили обстоятельства» (379). Зная, что великие трагедии о Лире и Эдипе также «существовали в виде преданий и были известны народу, прежде чем Шекспир и Софокл сделали их достоянием позднейших поколений», Шелли и счел историю Ченчи достойным сюжетом для

трагедии. Это сообщение поэта о выборе сюжета имеет принципиальное значение. Шелли считает, что трагедия должна основываться на сюжетах, легендарных или исторических, укоренившихся в сознании народа. Уже одно это обстоятельство придает подобным сюжетам характер всеобщности. Существенно и другое: народное сознание определило, кто в данном конфликте прав и кто виноват. Принимая сложившийся взгляд на участников драмы, поэт и обретает ту объективность, которая является условием истинной поэтичности.

Рассказ Шелли о том, как он обработал сюжет, также выходит за рамки сообщения о личном творческом опыте и раскрывает художественный принцип поэта-романтика. «История семьи Ченчи поистине чудовищна,— пишет Шелли; сухое воспроизведение ее на сцене было бы неприемлемо. Тот, кто берет за подобный сюжет, должен усугубить его поэтический трагизм, но смягчить ужас реальных событий, чтобы поэтичность, заключенная в подобных бурных страданиях и злодействах, уменьшила тяжкое впечатление, вызываемое созерцанием морального уродства» (379). Речь идет не о соблюдении пресловутого декорума классицистов, а о том, чтобы перенести центр тяжести с внешних событий на внутренний мир героев, в данном случае — героини. Это достигнуто в трагедии.

Вторая сторона вопроса — нравственное содержание и нравственное воздействие трагедии. Шелли выражает здесь уже известную нам мысль: «Высочайшее наизидание, к которому стремятся лучшие из драм,— это научить человеческое сердце самопознанию через сострадание и гнев; и чем глубже это самопознание, тем человек мудрее, справедливее, искреннее, терпимее и добрее. Если догмами можно достичь большего, тем лучше; но в драме им нет места» (379). Нравственным идеалом Шелли является любовь. Однако требования нравственности расходятся нередко с жизнью и с требованиями искусства. «Мечь, расправа и искупление являются пагубным заблуждением. Если бы так думала Беатриче, она была бы мудрее и лучше, но не стала бы трагическим характером; те немногие, кого она могла бы заинтересовать, не вывели бы ее на сцене, зная, что их интерес не будет разделен большинством» (380). Шелли мог не знать «Гамбургской драматургии», но инстинкт художника подсказал ему то же решение, какое Лессинг дал проблеме христианского героя: смирение перед лицом зла не может быть драматичным³.

Следом за этим Шелли на конкретном примере своей героини определяет сущность интереса, вызываемого драматическими событиями: «Ведь именно беспокойное усердие, с каким люди выискивают самые изощренные оправдания для Беатриче,

³ Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1935, с. 12; см. также: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 351.

чувствуя вместе с тем, что она нуждается в оправданиях; суеверный ужас, с каким они взирают на ее страдания и месть,— именно это и придает драматизм тому, что она перенесла и что совершила» (380).

Ситуация ставит героиню перед выбором; зритель, следящий за ее судьбой, видит неотвратимый ход событий и должен в своем сознании найти мотивы, оправдывающие или осуждающие героиню. Не только героиня, но и зритель оказываются перед необходимостью выбора с последующей нравственной оценкой совершившегося. Истинными критериями оказываются не догматы религии или морали, а эмоции, испытываемые зрителем (или читателем) трагедии. Они оказываются теми же, какие возникли в сознании народа, сохранившего память о трагической судьбе Беатриче Ченчи.

Характер героини отнюдь не прямолинеен. Шелли поэтически описал ее портрет, увиденный им в Риме. «Гвидо писал ее, когда она находилась в темнице. Но этот портрет всего примечательнее как правдивое изображение одного из прекраснейших созданий природы. Бледное лицо девушки застыло в каком-то печальном спокойствии; видно, что она сражена горем, но отчаяние смягчается выражением терпеливой кротости. Голова ее окутана складками белой ткани, из-под которой выбиваются и ниспадают на шею пряди золотых волос. Черты ее лица поражают изяществом; брови четко изогнуты; губы говорят о пылком воображении и чувствительности, которых не изгладило страдание и, кажется, не сможет уничтожить даже смерть. Лоб высок и чист; глаза, отличавшиеся, по рассказам, поразительной живостью, опухли и потускнели от слез и все же смотрят нежно и ясно. Весь ее облик исполнен простоты и достоинства, что в сочетании с восхитительной красотой и глубоким горем несказанно волнует зрителя. Как видно, Беатриче была одной из тех редких личностей, в которых энергия и нежность уживаются, не вытесняя друг друга; это была натура искренняя и глубокая. Преступления и несчастья, коих она оказалась жертвой и участницей, были точно маска и плащ, в который облачила ее судьба для выступления на жизненной сцене» (381).

Вдохновенная проза Шелли дает концентрированную характеристику не только портрета, но и того образа, который возникает в созданной им трагедии. Беатриче действительно «жертва и участница преступлений», но больше жертва. Шелли обрисовал ее так, что душевная красота, свойственная героине, не меркнет от того, что она участвует в кровавом преступлении, все это — внешнее по отношению к ее характеру, «маска и плащ», как образно сказал об этом Шелли.

Если «Освобожденный Прометей» основан на мифе, то «Ченчи» имеет источником сюжета хронику. Трагедия изображает действительное событие, а не символическую драму мировых сил. Отсюда стремление Шелли к сохранению итальян-

ского колорита, в частности сказавшегося в том, что для итальянцев характерно «сочетание несомненной убежденности в истинах религии с закоренелостью в самых тяжких грехах <...> Это — поклонение, вера, смирение, покаяние, слепой восторг, но только не правила добропорядочного поведения» (380).

Шелли добивается строго экономного построения действия, избегая «того, что обычно называют чистой поэзией <...>, там едва ли отыщется не связанное с действием сравнение или описание, если не считать таковым монолог Беатриче об ущелье, где было решено убить отца» (380—381). Было бы поспешным счесть это за признак перехода к реализму, хотя несомненно, что это направлено против поэтических красот, мало или совсем не связанных с действием в драматических произведениях романтиков. В этом Шелли следует традиционной теории драмы, так же как тогда, когда заявляет, что «в драматическом сочинении образы и чувства должны представлять во взаимопроникновении, причем первые служат для развития и выявления последних. Поэтическое воображение подобно бессмертному богу, который, чтобы искупить земную страсть, должен воплотиться в существо из плоти и крови. Поэтому как самые отвлеченные, так и знакомые всем образы равно могут отвечать целям драматурга, если применяются для изображения могучего чувства, которое возвышает все низкое, а высокое делает доступным пониманию и на все отбрасывает отблеск собственного величия» (381). Вторая часть этого высказывания антиклассицистская, направлена против разделения на высокий и низкий стили речи, но опирается на традицию чисто английскую — традицию Шекспира и его современников.

О ДРАМАХ БАЙРОНА

Шелли оставил мало отзывов о современной ему драме. Наибольший интерес представляют его суждения о драматургии Байрона, с которым его связывала общность оппозиции всем видам деспотизма, хотя при этом между поэтами были глубокие расхождения в мировоззрении, довольно ясно отраженные Шелли в поэме «Юлиан и Мадало». Эти расхождения отразились в отзывах Шелли о драматургии Байрона. Надо, однако, учитывать, что эти высказывания содержатся в переписке и адресованы самому Байрону. Шелли не хотел обострять своих разногласий со старшим собратом по перу, предпочитая иметь его союзником в борьбе против реакции.

«Манфреда» я прочел с величайшим восторгом», — писал Шелли Байрону. Он отметил в нем ту же «свободу от признанных правил, что и в III песни «Чайльд Гарольда» и в «Шильонском узнике» (9.VII 1817 г., с. 119). Шелли добавляет, что слышал об огромном успехе драматической поэмы, которую «считают весьма смелым произведением».

Читая отзывы Шелли, следует помнить, что поэты отнюдь не стояли на равном уровне в общественном мнении. Байрон уже пользовался всемирной известностью, тогда как Шелли оставался поэтом, известным лишь очень узкому кругу. Тем не менее он сохранял независимость по отношению к своему известному другу. Похвалив «Манфреда», Шелли, однако, признался: «...поэма навеяла на меня глубочайшую грусть; боюсь, что и на других Ваших друзей в Англии тоже. Зачем Вы предаётесь такому унынию?» Байроновская «мировая скорбь» была глубоко чужда оптимисту Шелли. Он смело сказал об этом, но тут же поспешил отгородиться от критики байроновского произведения с других позиций. Так, их общий приятель Ли Хант, поклонник таланта Байрона, восхищаясь III песней «Чайльд Гарольда», иначе отнесся к «Манфреду». Сообщая об этом, Шелли оговаривает: «...в некоторых других отношениях его вкус сильно разнится с моим. Ему не нравится «Манфред» не потому, что в нем недостает силы и поэтического воображения, но потому, что он, по его словам, содержит нечто нездоровое. Я сказал бы, что это было заметно в некоторых Ваших ранних сочинениях, но «Манфред» от этого свободен» (24.IX 1817 г., с. 121). Шелли видел в пессимизме Байрона не нечто патологическое, а идеологическое и поэтому считал возможным спорить со старшим поэтом, тем более что ему были известны те стороны натуры автора «Чайльд Гарольда», которые свидетельствовали о его жизнелюбии. Четыре года спустя Шелли писал Байрону, что относит сцену проклятия в «Манфреде» к числу лучшего написанного им (см. с. 233).

Защита Байроном традиционных форм драмы встретила резкие возражения Шелли. Об одном споре между ними он рассказал в письме жене 7 августа 1821 г. «Вчера ночью мы много говорили о поэзии и тому подобном и спорили, как обычно, и даже более обычного. Он (Байрон.— А. А.) провозглашает свою приверженность теории, которая может рождать одни лишь посредственные произведения, и, хотя все его прекрасные поэмы сочинены наперекор этой системе, ее вредное влияние сказалось на «Венецианском дожде» («Марино Фальеро»), и, пока он от нее не откажется, она будет сковывать все его творчество, как бы ни было оно гениально» (24I).

Байрон со своих позиций не одобрял трагедию Шелли «Ченчи». Об этом знает от самого автора, который писал Ли Ханту, что Байрон «с воодушевлением хвалил «Освобожденного Прометея» и (тут Вы с ним не согласитесь) бранил «Ченчи». Конечно,— заключает Шелли,— если «Марино Фальеро» — драма, то «Ченчи» — нет; но пусть это останется между нами» (26.VIII 1821 г., с. 256). Надо, однако, сказать, что разногласие между двумя поэтами в полной мере раскрывается в комплексе всего творчества каждого из них. Конфликт был скорее мировоззренческий, чем эстетический. В перспективе всего развития роман-

тизма, и в частности романтической драматургии, «*Марино Фальеро*» и «*Ченчи*» отнюдь не выглядят антиподами. Скорее в них можно найти много общего в плане чисто эстетическом. Даже поэтика этих драм не очень разнится.

В вопросах поэтики драмы Шелли не соглашался с Байроном при всем глубоком уважении к его поэтической дарованию. Об этом свидетельствует письмо Шелли Хорейсу Смиуту от 14.IX 1821 г., в котором Шелли писал: «Он хочет создать драму нового типа и, вооружаясь сводом правил, который, надеюсь, будет расширен во время работы, намерен написать ряд пьес, где будет скорее следовать за французскими трагиками и за Альфиери, чем за драматургами Англии и Испании, и создаст нечто новое, по крайней мере для Англии. Мне этот путь представляется неверным, но гений, подобный Байрону, рожден, чтобы вести за собой, а не подражать. Он страшнет эти узы, когда они станут ему мешать. Я верю, что он создаст нечто великое; его знание драматического начала в человеческой природе скоро поможет ему смягчить суровые и дисгармонические черты его «*Марино Фальеро*» (259—260).

Шелли хорошо знал Байрона и оказался пророком. Действительно, в его драматургическом творчестве появилось нечто совершенно новое, шедшее вразрез с теми правилами драмы, которым Байрон хотел следовать. Когда появился «*Каин*», Шелли писал Джону Гисборну: «Каково Ваше мнение о последней книге лорда Байрона? По-моему, она содержит больше поэтических сокровищ, чем вся поэзия, возникшая в Англии после «*Возвращенного Рая*», «*Каин*» — это нечто апокалиптическое — откровение, какого еще не было» (26.I 1822 г., с. 273).

Томас Мур был недоволен вольнодумством Байрона в «*Каине*» и приписывал это влиянию Шелли. В связи с этим Шелли просил Хорейса Смита «заверить его (Мура.— А. А.), что в этом отношении я не имею на лорда Байрона ни малейшего влияния; но если бы имел, то постарался бы искоренить в его могучем уме заблуждения христианства, которые, наперекор разуму, возникают у него снова и снова и подстерегают его в часы тоски и болезни. «*Каин*» был задуман много лет назад и начат до нашей прошлогодней встречи в Равенне; но как я был бы счастлив, если бы мог приписать себе, хотя бы косвенно, участие в этом бессмертном творении!» (275). Как видим, Шелли неприимим в вопросах мировоззрения, не прощает Байрону уступок и компромиссов в отношении к христианству, которые он находит у него. Но «*Каин*» в полной мере оценен им как художественное произведение гигантского «апокалиптического» масштаба. И эта оценка тем более объективна, что при всей своей боготорческой направленности,— в чем «*Каин*» близок к «*Освобожденному Прометею*»,— он совершенно противоположен ему в оценке перспектив развития жизни и человечества.

Часть 4

РЕВОЛЮЦИОННО- ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ КРИТИКА В ГЕРМАНИИ 1830—1840-х ГОДОВ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Освободительная война против наполеоновской Франции, закончившаяся победой старых европейских монархий, не принесла Германии решения давних противоречий, препятствовавших экономическому и политическому развитию страны. Она по-прежнему оставалась раздробленной, сохранялось господство феодально-монархических сил, народ и буржуазия испытывали гнет правящего сословия.

Политическая реакция, восторжествовавшая после победы над Наполеоном, однако, не смогла остановить развитие прогрессивных общественных движений. Усилия «Священного союза» подавить их в конечном счете оказались тщетными. Но при сохранявшихся феодально-монархических порядках не было возможности решить назревшие социальные и экономические проблемы.

Оппозиция правящему классу получила выражение в новой немецкой литературе, возникшей в конце 1820-х годов и получившей развитие в следующие два десятилетия. Эта новая литература, проникнутая духом протеста против отживших феодальных порядков, отражала настроение широких слоев немецкого общества, все более сознававших необходимость перемен.

Зачинателем этой литературы был публицист Людвиг Берне. Его союзником некоторое время являлся поэт Генрих Гейне, но впоследствии их пути разошлись. Берне оставался на позициях радикализма, тогда как Гейне примкнул к революционной демократии.

Под их влиянием возникла литературная группа «Молодая Германия», в которую входили писатели К. Гуцков, Т. Мундт, Л. Винбарг, Г. Лаубе и К. Кюне. Их статьи и книги будили мысль, учили непримиримости по отношению к феодально-монархическому строю, воспитывали гражданственность.

Деятели «Молодой Германии», насколько было возможно, протестовали против тех политических условий, которые созда-

ли застой в общественной жизни страны. Лудольф Винбарг призывал немецкую молодежь «смело и открыто протестовать против позора истории, против дурных обычаев, сковывающих жизнь, против общепринятых взглядов, против гнетущего и рабского формализма, с которым примиряется только слепое повиновение и застывшая мысль, против всего, что в зародыше душит все проявления прекрасной и подлинной природы» (34) ¹.

Политическая реакция имела своего герцога в лице пресловутого Вольфганга Менцеля, который после недолгого периода игры в либерализм стал во главе консервативно-охранительного направления. Его критика носила характер прямого политического доноса. Он добился того, что произведения деятелей «Молодой Германии» стали подвергаться систематическому запрету. Насколько можно было, младогерманцы отвечали ему. Самым блестящим обличением этого «немецкого Булгарина» была статья Л. Берне «Менцель-француз» (1828).

Художественная литература тех лет также была проникнута боевым общественным пафосом. Революционным духом пропитана поэзия величайшего немецкого поэта XIX в. Генриха Гейне. В атмосфере общественного подъема 40-х годов расцветает творчество поэтов Фердинанда Фрейлиграта, Георга Гервега и др. Следуя давней традиции, возникшей еще в пору просветительства, представители передовой общественной мысли возрождают гражданственную и общественно-воспитательную драматургию. Карл Гуцков и Генрих Лаубе создают пьесы, полные протеста против дворянских привилегий, косности мещанства, религиозного лицемерия. Все виды и формы литературного творчества используются прогрессивными писателями для того, чтобы пробудить общество и народ от спячки, вызвать протест против существующего строя и побудить людей к активности и прямой борьбе за уничтожение всех оков.

Зачинателем этого литературного движения был Л. Берне. Гейне, преодолев романтическую резинцию и меланхолию, стал вождем революционно-демократической литературы.

Как уже сказано, театр занимал важное место в их деятельности. Берне, Гейне и младогерманцы выступили против идеалистической эстетики и теории драмы, выдвинув новые критерии драматического искусства, соответствовавшие общим тенденциям революционной демократии.

Скажем кратко о состоянии немецкой драматургии в послеромантический период. В репертуаре театров по-прежнему большое место занимали пьесы сенгиментального драмодела Августа Коцебу (1761—1819), любимого автора немецкого бюргерства. Если его пьесы освещали преимущественно частную жизнь,

¹ Цит. по: *Wienberg Ludolf. Ästhetische Feldzüge* / Hrsg. W. Dietze. Berlin, 1964. Далее ссылки на страницы этого издания даны в скобках после цитаты.

то Эрнст Раупах (1784—1852) брал свои сюжеты из истории. Он создал множество драм о прошлом Германии — шестнадцать трагедий, охватывавших судьбу средневековой императорской династии Гогенштауфенов, а также пьесы на сюжеты из истории других стран («Дантон», «Кромвель»). Прожив ряд лет в России в качестве гувернера, Раупах использовал знание русской жизни для трагедии «Крепостные, или Исидор и Ольга».

Созданный романтиком Захарией Вернером (1768—1823) жанр «трагедии судьбы» получил дальнейшее развитие. Среди драматургов, культивировавших жанр «трагедии рока», надо назвать Адольфа Мюльнера (1774—1829), автора долго державшихся на сцене драм «Двадцать девятое февраля» (1812) и «Вина» (1813), и Кристофа Хувальда (1788—1845), известного своими пьесами «Картина» (1821) и «Маяк» (1821).

Деятели «Молодой Германии» воспринимали великого австрийского поэта Франца Грильпарцера как одного из представителей «трагедии рока».

По своим стилевым признакам эта драматургия была романтической, с немалой долей религиозной мистики, и политически консервативной.

Новые веяния в общественной жизни и литературе привели к возникновению новой драматургии. Ее крупнейшими представителями были Карл Гуцков (1811—1878) и Генрих Лаубе (1806—1884). Историческая и бытовая тематика их пьес сочеталась с утверждением радикальных идей «Молодой Германии».

При всем том, что в круге интересов «Молодой Германии» общественно-политические вопросы занимали центральное место, литераторы этого направления не обходили своим вниманием и эстетические проблемы. Лудольф Винбарг опубликовал в 1834 г. «Эстетические походы», Теодор Мундт — «Эстетику» (1845), имевшую характерный подзаголовок: «Идея прекрасного в искусстве в свете нашего времени». Молодогерманцы много писали о литературе, но собственно литературные вопросы перемежались в их сочинениях обсуждением злободневных социальных и политических проблем. Они часто касались драматургии, но в основном под тем же углом зрения.

Группа «Молодая Германия» выступила в Германии на литературной арене после июльской революции 1830 г. во Франции. Берне и Гейне подготовили для нее почву в мрачные годы реакции, возглавляемой «Священным союзом» монархов. Новому поколению писателей, составивших группу «Молодая Германия», тоже было не легко, ибо вторая французская революция напугала представителей феодально-монархических режимов и привела к новой волне политических преследований и цензурных запретов. Но в 30-е и 40-е годы в немецких землях уже образовались значительные силы буржуазной демократии, и спячке немецкого бюргерства подходил конец.

КРИТИКА ГЕТЕ И ВОПРОС О ПОЗИЦИИ ПИСАТЕЛЯ В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Особое место в литературных дискуссиях того времени уделялось оценке отечественной классики, в первую очередь Гете. Как это ни парадоксально, первым приходится упомянуть имя Вольфганга Менцеля (1798—1873), которому издатель Гете Котта доверил редактирование «Литературного листка», ставшего одним из главных органов политической реакции. Менцель во втором томе своей «Немецкой литературы» (1828) подверг Гете резкой критике с «христианско-германских» позиций, обвиняя великого поэта в безразличии к судьбам страны и враждебности ее политическим и религиозным устоям.

Выступление Менцеля против Гете имело резонанс в России. В. Г. Белинский выступил со статьей «Менцель, критик Гете» (1840). Белинский писал ее в тот недолгий период, когда он по-своему истолковал известное положение Гегеля «все действительное разумно» и проповедовал «примирение с действительностью». Исходя из этих позиций, Белинский защищал принцип возвышения искусства над пошлостью окружающей действительности. Как известно, апология «чистого» искусства вскоре сменилась у Белинского горячей проповедью его «социальности». В этом эпизоде, однако, Менцель и Белинский оказались в несвойственных им ролях.

Были в Германии и другие литераторы, считавшие, что величие Гете заключалось в отказе от вмешательства в политическую борьбу.

Иную позицию заняли в этом вопросе революционные демократы. Л. Берне, утверждая литературу как орудие борьбы за политические преобразования, осудил Гете за то, что он от такой борьбы устранился. Великие поэты Италии, Англии, Франции деятельно участвовали в политической жизни. Берне называет Данте, Мильтона, Вольтера, Свифта, Байрона — писателей, служивших своим политическим идеалам. Беспристрастное потомство спросит его с укоризной: «Тебе был дан высокий дух, но пристыдил ли ты низость? Небеса даровали тебе пламенный язык, защитил ли ты справедливость? У тебя отличный меч, но ты всегда был только собственным стражем!» (с. 23) ².

Генрих Лаубе признавал величие Гете-поэта, но открыто говорил о своей нелюбви к нему. И в своей жизни, и в творчестве он проявил себя как законченный эгоист, который никогда не испытывал прекрасных гуманных чувств, свойственных лучшим людям в мировой истории.

² Здесь и далее цит. по кн.: *Börne Ludwig. Schriften zur Literatur* / Hrsg. v. W. Dietze. Leipzig, 1960.

Теодор Мундт также подчеркивал эгоизм Гете, уверяя, что именно из-за этого и устарели его произведения. Он сыграл свою роль как освободитель в области художественной формы, но отнюдь не был освободителем германского духа. Правда, как считает Мундт, тогда еще не созрели условия для стремления к высшей свободе. В «Торквато Тассо» Гете изобразил свое собственное раздвоение: поэт и человек оказались в разладе. В нынешнее время нельзя стать великим поэтом, если нет единства творческого духа с мировоззрением и способности деятельно это мировоззрение осуществлять.

В подобных отзывах о Гете складывается новый идеал поэта, утверждаемый «Молодой Германией», — идеал поэта-гражданина, поэта-борца.

В то время как «Молодая Германия» нападала на Гете за его олимпийство и превозносила Шиллера как поэта свободы, Гейне занял более объективную позицию по отношению к обоим великим поэтам Германии. «Шиллер писал ради больших идей революции, он разрушал Бастилии духа, он вместе с другими строил храм свободы, — тот великий храм, вокруг которого все народы должны объединиться в великом братстве, он был интернационален (...). И сам он — это маркиз Поза — одновременно пророк и воин, сражающийся за идеи, которые он сам проповедует; у него под испанским плащом бьется самое прекрасное из всех сердец, что когда-либо любили и страдали в Германии» (377)³.

Вместе с тем Гейне со всей решительностью заявляет: «Ничего не может быть глупее, чем недооценка Гете в пользу Шиллера» (377). Младогерманцы судили о великих поэтах односторонне — лишь с политической точки зрения. Гейне отдает должное благородству политических идеалов Шиллера, но, оценивая обоих корифеев немецкой литературы, исходит из художественных соображений, а с этой точки зрения, по его мнению, не все у Шиллера отвечает самым высоким требованиям искусства. Имея в виду тех, кто превозносил Шиллера, Гейне пишет: «... его всегда восхваляли лишь для того, чтобы принизить Гете. Неужели же люди действительно не понимали, что эти прославленные, высокоидеальные образы, эти священные статуи добродетели и нравственности гораздо легче слепить, чем создать греховные, житейские, порочные существа из произведений Гете» (377).

Гейне сам не раз упрекал Гете за уход от политической борьбы, но это не мешало ему видеть огромные достоинства Гете как художника и ценить его за то, что в нем есть. «Если Шиллер полностью уходит в историю, воодушевляется идеями общественного прогресса человечества и воспеваает всемирную

³ Здесь и далее цит. по кн.: Гейне и театр / Сост. А. Дейч. М., 1957.

историю, то Гете погружается в индивидуальные переживания, в искусство и в природу...» (377).

У Гете, таким образом, свой круг тем, своя сфера интересов, не менее существенная для жизни, чем политические и гражданские идеалы. И к тому же он величайший художник, достойный стать в одном ряду с Гомером и Шекспиром. «Величайшая заслуга Гете заключается именно в завершенности того, что он изображает; в его произведениях нет более сильных и более слабых частей, тщательно выписанных — рядом с более эскизными; нет в них суетливости, обычных лишних слов, склонности к подробностям» (378).

Иначе подошел к оценке Гете Л. Винбарг. В отличие от критиков, объяснявших олимпийство Гете субъективными причинами, Л. Винбарг считает, что правильное понимание Гете возможно лишь в связи с объективными условиями его жизни, с состоянием общества в целом. Винбарг первый среди революционных демократов провел четкую грань между молодым и старым Гете. Своим «Гецом» Гете невольно стал в оппозицию к существовавшему строю. Первая часть «Фауста» — кульминация гетевской неудовлетворенности современной жизнью. Но после того, как он достиг этой вершины, начался спуск. Последующее творчество Гете было отказом от того духа, который питал его в ранние годы. Впрочем, произведения, созданные Гете в определенный момент его жизни, приобретали значение, выходящее за пределы своего времени.

Суть не просто в эгоизме Гете, а в особом складе его личности и художественного дарования. Винбарг пишет: «Чтобы высказать окончательное слово о нем, при всей двойственности его характера, угодливого и свободолюбивого, великого и малого, гения и светского человека, попытаюсь определить одно, в конечном счете основное направление его духа. В молодости Гете нес в своей груди все новое время и его мировоззрение, то, что его тогда глубочайшим образом волновало и чем он потряс тогда весь свет и своих современников, это раньше или позже взволнует весь мир и изменит Германию политически и морально. Однако Гете принадлежал к тем характерам, для которых основным законом их натуры является не *непосредственное* отражение внешнего мира, а в *первую очередь* формирование собственной личности; поэтому из зоны бурь, откуда он из самых глубин страсти метал в мир молнии, чья мощь одна лишь создает Лютера и демагога *, он удалился в более светлую, более спокойную сферу свободного от забот о мире самопознания, которое внешне удовлетворялось свободным, полным достоинством положением, а внутренне заключалось в непрерывном процессе восприятия все большей силы и чистоты» (173) †.

* Здесь это слово употреблено не в уничижительном, а в его первоначальном смысле и означает человека, возбуждающего народ.

† *Wienbarg Ludolf. Asthetische Feldzüge.*

Споры о Гете никогда не были академическими. Вопрос о характере величайшего из немецких поэтов служил поводом для определения того, каким должен быть поэт, писатель, художник. Совершенно очевидно, что и Винбарт при всей объективности, с какой он судил о личности Гете, стоял на той же точке зрения, что и остальные революционные демократы: писатель должен быть гражданином, не только участником, но и застрельщиком борьбы народа против социальной несправедливости.

В 1846 г. появилась книга Карла Грюна «О Гете с человеческой точки зрения». Основные положения автора сформулированы четко: «Гете не мог стать национальным поэтом, так как был призван стать поэтом человеческого»⁵. Резко разграничивая национальное, т. е. служение своему народу, от общечеловеческого, Грюн тем самым отрывал художественное творчество от его народной и общественной почвы. Именно в этом смысле Грюн утверждал, будто «у Гете нет иного содержания, кроме человеческого» (XVI).

С опровержением мнения К. Грюна выступил Ф. Энгельс, которому было тогда 24 года. Он вскрыл политическую подоплеку книги Грюна, принадлежавшего к течению, именовавшему себя «истинным социализмом», на самом деле являвшемуся одной из разновидностей мелкобуржуазной идеологии, далекой от революционного социализма.

Энгельс показал неправильное толкование Грюном понятия «человеческого» в применении к Гете. Грюну, пишет Энгельс, «тем легче было превратить Гете в «поэта человеческого», что Гете сам часто в несколько высокопарном смысле употреблял слова «человек» и «человеческое». Гете употреблял их, конечно, только в том смысле, в каком они употреблялись в его время, а позднее также Гегелем, когда определение «человеческий» применялось преимущественно к грекам в противоположность языческим и христианским варварам, задолго до того, как Фейербахом было вложено в эти выражения мистически-философское содержание. У Гете, в частности, в большинстве случаев они имеют совершенно нефилософское, плотское значение»⁶.

Внеисторичному и внесоциальному пониманию Гете Энгельс противопоставил свою характеристику великого писателя, отличающуюся исключительной глубиной. «Гете в своих произведениях двояко относится к немецкому обществу своего времени, — пишет Энгельс. — То он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время путешествия по Италии; он восстает против него, как Гец, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля. То он, напротив, сближается с ним, «приноравливается» к

⁵ *Grün Karl. Über Goethe vom menschlichen Standpunkte.* Darmstadt, 1846, S. 25.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1967, т. 1, с. 467.

нему, как в большинстве своих стихотворений из цикла «Кроткие ксении» и во многих прозаических произведениях, восхваляет его, как в «Маскарадных шествиях», даже защищает его от напирającego на него исторического движения, особенно во всех произведениях, где он касается французской революции. Дело не только в том, что Гете признает отдельные стороны немецкой жизни в противоположность другим сторонам, которые ему враждебны. Часто это только проявление его различных настроений: в нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его действительности внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключать с этим убожеством перемирие и приспосабливаться к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер. И Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что «изнутри» его вообще нельзя победить. Гете был слишком разносторонен, он был слишком активной натурой, слишком создан из плоти и крови, чтобы искать спасения от убожества в шиллеровском бегстве к кантовскому идеалу; он был слишком процицателен, чтобы не видеть, что это бегство в конце концов сводилось к замене плоского убожества высокопарным. Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка. Перед этой дилеммой — существовать в жизненной среде, которую он должен был презирать и все же быть прикованным к ней как к единственной, в которой он мог действовать, — перед этой дилеммой Гете находился постоянно, и чем старше он становился, тем все больше могучий поэт, *de guerre lasse* *, уступал место заурядному веймарскому министру. Мы упрекаем Гете не за то, что он не был либерален, как это делают Берне и Менцель, а за то, что временами он мог быть даже филистером; мы упрекаем его и не за то, что он не был способен на энтузиазм во имя немецкой свободы, а за то, что он филистерскому страху перед всяким современным историческим движением приносил в жертву свое, иной раз пробивавшееся, более правильное эстетическое чутье; не за то, что он был придворным, а за то, что в то время, когда Наполеон чистил огромные авгиевы конюшни Германии, он мог с торжественной серьезностью заниматься ничтожнейшими делами и *menues plaisirs* ** одного из ничтожнейших немецких крохотных дворов. Мы вообще не де-

* выбившись из сил, после долгого сопротивления (*франц.*)

** расписанием развлечений (*франц.*)

лаем упреков Гете ни с моральной, ни с партийной точки зрения, а упрекаем его разве лишь с эстетической и исторической точки зрения; мы не измеряем Гете ни моральной, ни политической, ни «человеческой» меркой»⁷.

Нетрудно увидеть, что Энгельс в своем высказывании дает наиболее исторически точный, социально конкретный анализ двойственности и противоречивости Гете. При всем том, что Энгельс более четко, чем его предшественники, определил классовую природу творчества Гете и его отношение к основным социальным движениям эпохи, именно Энгельс подошел к Гете с самых высоких эстетических позиций. Этим было сказано новое слово о Гете. Буржуазная наука игнорировала не только гениальную характеристику Энгельса, она предала забвению и те ценные суждения о Гете, которые содержались в высказываниях революционных демократов.

Оценки Гете представляют интерес не только для понимания того, как воспринимались личность и творчество великого поэта революционными демократами. В сущности, в спорах о Гете выработывалась новая концепция места и роли писателя в общественной жизни.

ЛЮДВИГ БЕРНЕ

Блестящий публицист, отличавшийся необыкновенным остроумием, Людвиг Берне (1786—1837) в своих статьях и книгах выступал как идеолог буржуазной демократии, требовавшей радикальных перемен во всем общественном строе. Его знаменитые «Парижские письма» (1831—1834), раскрывая социально-политический опыт более передовой в этом отношении Франции, имели целью пробудить общественный дух немецкого народа. Этой цели служили и все другие произведения Берне, в том числе статьи и рецензии, посвященные современному театру.

Уже в 1818 г. Берне выступил как рецензент спектаклей Франкфуртского театра. В 1828 г. он издал сборник «Драматургические листки», содержащий рецензии на современные пьесы. Под пером Берне жанр театральной рецензии впервые в Германии приобрел остро публицистический характер. Писатель не ограничивался эстетической оценкой драматургии и искусства актеров; больше всего его интересовал общественно-политический смысл пьес, рассматриваемых с позиций демократической гражданственности.

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 467—469.

Когда молодой Энгельс в 1839 г. познакомился с «Драматургическими листками», он восторженно отозвался о них: «Берне, титанический борец за свободу и право, выступает здесь на эстетическом поприще. И здесь также он чувствует себя уверенно; все, что он говорит, так четко и ясно, так проникнуто верным чувством красоты и доказано так убедительно, что не может быть и речи о возражениях. Все это облито потоками ослепительнейшего остроумия, и, точно скалы, то здесь, то там поднимаются мощные и острые идеи свободы»¹.

Эти строки были написаны Ф. Энгельсом, когда ему было 19 лет. Мы приводим его высказывание в качестве свидетельства того, как воспринимались произведения Берне молодыми людьми. Они понимали, что в статьях Берне речь шла не столько о пьесах и их исполнении, сколько об отношении к немецкой действительности. Революционный смысл этих статей не мог остаться незамеченным.

Юный Энгельс справедливо заметил, что эстетическая сторона статей Берне по тем временам также отличалась зрелостью мысли.

В предисловии к «Драматургическим листкам» Берне сурово оценивает позднеромантическую эпигонскую драматургию, имея в виду в первую очередь популярных у мещанства драматических авторов Раупаха и Мюльнера. Однако его критика задевает и выдающихся писателей.

ПЬЕСА — ЗЕРКАЛО ЖИЗНИ

Берне не скрывал, что рассмотрение пьес было для него лишь поводом для обсуждения не художественных, а жизненно важных вопросов немецкой действительности. Для него «пьеса — зеркало жизни» (60)². Это зеркало, к сожалению, отражает плачевную картину: Германия не имеет театра, хуже того, не может его иметь потому, что у современного немецкого народа нет истории, ничего не происходит. Народ живет, как скот в загоне, боясь выйти оттуда из страха перед волком, и почитает сторожащего его пса. У французов, если судить по их драмам, есть недостатки, типичные для них как для нации. У немцев даже недостатки лишены национальных черт, ибо немецкий характер состоит в отсутствии характера. «Говорить — означает у нас действовать, а молчание — великий подвиг» (62). Немец обо всем рассуждает, смотрит на все с высоты птичьего полета и никогда не достигает сердцевины вещей. Так, он способен возвышенно судить о шутке, однако шутить по-настоящему не в состоянии. Поэтому и в комедиях можно увидеть только дух

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, с. 427.

² *Börne Ludwig*. Op. cit.

комического, но не характер комического. В немецких комедиях есть остроумцы, но нет остроумных характеров. У персонажей пьес есть остроумие, но сами они не остроумны. У популярного драматурга Раупаха персонажи сами над собой смеются, лишая зрителей удовольствия посмеяться над ними. Его комики лишь носят маски характеров, имитируют их голос, но не являются тем, чем хотят казаться.

Если в комедиях нет истинного веселья, то зато трагедии до крайности мрачны. Им свойственна слезливость. Немецкие понятия о трагедии Берне иллюстрирует напоминанием о скрипаче Мюллере из «Коварства и любви». Дома он еще способен проявить смелость и грозит выкинуть за дверь Президента, но, дойдя до двери, за которой стоит полиция, оказавшись среди декораций, изображающих дворец, улицу, рыночную площадь, немцы становятся боязливы и застенчивы, торопятся вернуться в тепленькую квартиру, надеть туфли и там сочиняют слезливые трагедийки. Герои немецких трагедий не способны бороться; превыше всего для них их домашний уют, они предпочитают сидеть у теплой печки и непрерывно плакать.

И уж совсем обедняет трагедии цензура. В качестве примера Берне приводит Грильпарцера. Его юная муза была прекрасна, но на гаупвахте цензуры ее разбранили и осудили, и в результате теперь она поникла, побледнела, ходит с заплаканными глазами. За этим образным описанием последствий, какие имели преследования властей на творчество Грильпарцера, следует горькое замечание Берне о том, что в итоге полицейского надзора над драмой у писателей возникла самоцензура: «...губительна не та цензура, которая запрещает печатать, а та, которая мешает нам писать; и она действует во всей стране. Мы уже рождаемся цензурированными, и молоко матери тоже цензурировано... посадите немца на необитаемый остров, где он будет королем, и то он не сможет писать свободно» (64).

Современные драматурги, утверждает Берне, не знают жизни и не понимают человека. «Настроение они выдают за страсть, порыв страсти — за глубокое чувство, чувства — за мысли, и из этих бесплодных мыслей у них рождается действие» (65). Они изображают в своих пьесах то, что совершенно невозможно в жизни, забывая, что даже если в жизни и случается невероятное, то на сцене ему не место. Берне осмеивает драматурга Адольфа Мюльнера, который в прологе к трагедии «Король Ингурд» (1817) прямо заявлял, что источник пьесы не следует искать в истории, ибо «реальное непригодно для поэзии».

Правда, французская драма в художественном отношении тоже не удовлетворяет требованиям искусства. Но если французские пьесы нельзя назвать подлинными трагедиями и комедиями, они по крайней мере злободневны, и уже одно это делает их интересными для зрителей. Немецкие же драмы лишены и художественности, и злободневности. Французская и англ-

лийская драма идут в ногу с быстротекущим временем, немецкая толчется на месте и лишена чувства времени, да и публика в этом отношении не лучше, она даже не реагирует на такие речи в старых пьесах, которые случайно приобретают злободневное значение в силу аналогии с происходящим ныне.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА СОВРЕМЕННЫХ ДРАМ

Обращаясь к разбору отдельных пьес, мы находим у Берне острые социально-политические оценки драматических ситуаций и конфликтов, имеющие общетеоретический интерес. Берне не создает новой теории драмы, но общепризнанные здравые принципы драматического искусства он умело и остроумно применяет при анализе современных пьес.

Таков, в частности, разбор трагедии Раупаха «Крепостные, или Исидор и Ольга» (1826). В надуманном и запутанном действии пьесы участвуют добрый русский князь, который любит графиню Ольгу, незаконнорожденный брат князя Исидор, оставшийся крепостным, так как отец не успел перед смертью отпустить его на волю, крепостной слуга Осип. Переплетение личных привязанностей и страстей завершается тем, что братья на дуэли смертельно ранят друг друга и умирают. Драматизм Раупаха является чисто внешним. Здесь нет борьбы разных характеров или принципов. «Князь, Исидор, Ольга и Осип не находятся во враждебных отношениях, они товарищи по оружию. Им противостоит стена, холодная и бездушная, и об эту стену разбиваются мягкие человеческие черепа» (76). По мысли Берне, здесь должно было бы произойти столкновение крепостничества и человечности, княжеского произвола и бесправия рабов. Раупах же лишил пьесу социальной остроты. У него «князь, подобно Исидору, погибает как жертва крепостничества» (76). Совершенно очевидно, что Берне желал бы увидеть в этой трагедии четко выраженный социальный конфликт между крепостниками и находящимися у них в рабстве крестьянами. Раупах уклонился от этого и свел действие к любовной истории, в которой важную роль играют недоразумения и незнание персонажами всех обстоятельств.

Рассмотрение трагедии Карла Иммермана «Трагедия в Тироле» послужило Берне поводом для острой постановки проблемы патриотизма. Анализируя изображенное в пьесе восстание тирольтцев против Наполеона, Берне подчеркивает, что Андреас Гофер, возглавлявший сопротивление войскам Наполеона, был движим не столько любовью к родине, сколько рабской покорностью австрийской монархии. Это было восстание послушных подданных, не разбиравшихся в политике. К тому же их подстрекали к восстанию реакционные католические попы. Для нас теперь острота этой статьи в значительной мере сглажена.

Ее прогрессивный смысл ясен в той мере, в какой нам становится понятной идея Берне, что поражение и гибель рабов, борющихся за сохранение власти своих господ, не может быть предметом истинной трагедии. Но несомненно, что подтекст статьи Берне имел еще и другую сторону. Едва ли можно отрицать очевидную аналогию между тирольским восстанием и национально-освободительной войной Германии против Наполеона. Немцы отстояли независимость нации, но ценой укрепления власти своих поработителей.

Среди современных драматургов Берне выделял Грильпарцера, чей дар он высоко ценил. Однако о «Праматери» критик отозвался весьма неодобрительно, отвергая идею неотвратимой судьбы, которая лежит в основе трагедии. Поэтому Берне не приемлет ту покорность, с какой королева Мария относится к своей тягостной судьбе.

ПРОТИВ «ТРАГЕДИИ РОКА»

Берне был в принципе противником «трагедий рока», утвердившихся на немецкой сцене в первые десятилетия XIX в. Когда судьба своей всесокрушающей дубиной одерживает на сцене победы, театр перестает быть храмом радости и превращается в храм служения богу. Между тем человек должен свободно парить, как птица, и вознестись так высоко, чтобы гнетущая его необходимость исчезла из вида и он смог бы забыть ее, хотя она все же в конце концов притянет его к себе.

Драма возникла из богослужения. Свидетельством этого является то, что и в древнее, и в новое время создатели трагедий изображали людей как рабов судьбы. Удовольствие, доставляемое такими произведениями, является болезненным. Хотя трагедии рока волнуют зрителей, но волнение это нравственно не всегда оправдано. Карающая рука обрушивается как на виновных, так и на невинных.

Одно дело, когда трагедия изображает борьбу нравственного стремления к свободе с нравственной же необходимостью. В таком конфликте есть закономерность. Стремление индивида может быть принесено в жертву общему благу. Иное, когда свободное нравственное стремление человека наталкивается на неотвратимое действие закона природы. Отдельная человеческая жизнь не может и не должна поглощаться роком, без разбора обрекающим наказываемых судьбой на смерть только за то, что они принадлежат к данному роду или семье, как то было в греческих трагедиях.

Именно это происходит в «Праматери» Грильпарцера, что и составляет коренной дефект трагедии. Когда человек, недовольный выпавшей ему долей, разбойничьим образом присваивает чужие блага и всемогущая судьба вынуждает преступника вер-

нуть их, а его самого карает, то в этом проявляется нравственная основа существующего миропорядка, согласно которому индивидуальные стремления должны подчиняться нравственным законам общества. Но когда внук должен расплачиваться за вину предков и искупать их грехи, то в драме господствует слепая сила. Здесь нет нравственной необходимости, ибо потомки неповинны; губит их лишь то, что в них течет кровь их преступных предков. Иначе говоря, не может быть подлинной трагедии там, где человек не несет ответственности, требуемой человеческой моралью.

Во всем, о чем пишет Берне, утверждается идея человеческой активности и ответственности за современный миропорядок. Мы помним, какое значение придавал Берне характеру в драме, когда он критиковал «Праматерь» Грильпарцера за отсутствие в ней живых человеческих образов.

Более положительно оценил Берне поэтические достоинства трагедии Грильпарцера «Сафо». Но и здесь он усмотрел серьезный дефект в драматургической основе произведения. У Грильпарцера получается неразрешимое противоречие: «Как прославленная героиня, она (Сафо.— А. А.) не имеет права любить, а как любящая женщина не должна в своей любви признаваться. Мы не знаем, что нам следует чувствовать, а единство чувства в драматическом произведении соблюдать не менее важно, чем единство действия. Чтобы простить женщине ее любовь, мы должны забыть Сафо, но, забыв Сафо, сможем ли мы, отдалившись от нее, проявить участие к обычной женской слабости?» (174).

Мы видим, таким образом, что в противовес стремлению драматурга показать внутреннюю противоречивость героини Берне требует цельности и единства характера.

Пьесы разных авторов для Берне лишь повод говорить о положении Германии. Стесненный жесточайшей цензурой, обсуждая нравственные черты персонажей драмы, писатель думал прежде всего о том, чтобы покончить с немецкой рефлексией, заменой дела рассуждениями. Именно это лежит в основе его критики Гамлета. Подхватив суждения Гете о слабости Гамлета, Берне в этюде, посвященном трагедии Шекспира, отождествляет датского принца с немецкой интеллигенцией, которая только и делает, что размышляет, причем размышляет она субъективистски, эгоистически, только о себе. Здесь Берне, по видимому, делает выпад против философии Фихте³. Сколько иронии в замечании Берне о том, что «Гамлет» появился в Англии! «Если бы Гамлета создал немец, я бы этому нисколько не удивился. Немцу нужен для этого лишь красивый, удобочитаемый почерк. Ему достаточно описать себя, и Гамлет готов!»

³ Можно допустить, что Тургенев в своей статье «Гамлет и Дон Кихот» принял толкование шекспировского героя, выдвинутое Берне.

Другой персонаж Шекспира — Шайлок из «Венецианского купца» — служит Берне поводом для обсуждения положения евреев в Германии.

ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ И ПРОБЛЕМА РЕВОЛЮЦИИ

Статья Берне «О характере Вильгельма Телля в драме Шиллера» (1828) ставит проблему личности революционера. Герой Шиллера отнюдь не был бунтарски настроен, и Берне беспощаден в своей характеристике Телля: он филистер, которому присуща верноподданность; ему свойственны все бюргерские добродетели, он хороший отец, муж, но не создан для того, чтобы стать вождем народной революции. Берне напоминает центральный эпизод истории Телля, когда наместник Австрии Гесслер приказывает ему стрелять в яблоко, поставленное на голову сына. Как мог Телль повиноваться чудовищному приказу Гесслера? Любящий отец должен был бы возмутиться, отказаться выполнять такое бесчеловечное требование или даже убить тирана. Но Телль послушно выполнил все, что приказал Гесслер.

Анализ поведения Телля, каким он показан в драме, приводит Берне к вопросу, почему Шиллер сделал его героем драмы. В связи с этим Берне касается вопроса об историзме в драме. «Драматический поэт, обрабатывающий исторический сюжет, может согласно своему замыслу изменить подлинную историю, ибо это не вредит истории, она известна, и то, что произошло, остается таким, каким оно было. Однако он не имеет права изменять дух предания. Оно сохраняется благодаря вере в него и погибает, когда от этой веры отказываются или по-иному толкуют события. Таковым является предание о подвиге Телля. Из этого ограничения возникают обстоятельства, с которыми искусство не может справиться. Шиллер обстоятельно и искусно рисует перед нашим взором страдания швейцарцев; мы видим, что приходится терпеть и чего боятся Баумгартен, Мельхталь, Берта и др. Их страдания стекаются в огромное море бедствий; их жалобы приводят к объединению, которое и освободило страну. Телль, однако, действует и страдает как монархист, и топографически он не разделяет судьбу Швейцарии, и ему совсем не пристало играть роль монархиста. Он слишком пуглив, нерешителен, покорен. Его душа отнюдь не заполняет целиком этого широкоплечего малого. Однако трудно объяснить, почему Шиллер изобразил его таким. Он мог сделать так, чтобы он все совершил, все перенес, что он сделал и вытерпел, но оказался бы при этом более смелым, разумным, властным» (229).

Оценивая «Драматургические листки», молодой Энгельс писал: «Лучше всего критический очерк о шиллеровском Телле —

статья, идущая вразрез с обычным взглядом на эту вещь и уже двадцать лет остающаяся непровергнутой, ибо она непровержима»⁴.

Публицистическая критика Берне способствовала формированию революционных настроений в среде молодежи. Берне пользовался всяким поводом, чтобы осудить филистерское примирение с общественным злом и воспитывать в немецком народе качества, необходимые для борьбы против несправедливостей сословно-монархического строя с его полицейским режимом ограничений и преследований.

Берне начал свою деятельность в Северной Германии, когда там не ощущалось движения живых сил. Ф. Энгельс писал о Берне: «Лишь один человек излучал тогда весь жар своей жизненной силы в живом пламени...»⁵. И он же отмечал: «Наибольшее влияние, которое оказал Берне, заключалось в его внешне незаметном воздействии на нацию, которая хранила его произведения как святыню и черпала в них силу и поддержку в мрачные времена 1832—1840 гг.»⁶.

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ

ОСНОВЫ ДРАМЫ

Великий революционный поэт и публицист Генрих Гейне (1797—1856) в начале творческого пути пробовал свои силы в драме и создал две трагедии — «Альмансор» (1821) и «Ратклиф» (1822). Написанные в позднеромантической манере, они отражали радикальные взгляды молодого поэта, но были художественно незрелыми и успеха не имели. Убедившись в отсутствии у него драматургического дара, Гейне отказался от дальнейших попыток писать для сцены и лишь в поздние годы написал балетные либретто. Но интерес к драме он сохранил на протяжении всей жизни и высказал в своих статьях, рецензиях и публицистических книгах интересные суждения о ней¹.

На собственном опыте Гейне понял, что драма прежде всего требует объективности. Для создания как драмы, так и эпического произведения необходимы, по мнению Гейне, определенные свойства таланта: «широкое мировоззрение, выход из судь-

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, с. 427.

⁵ Там же, с. 498.

⁶ Там же, с. 503.

¹ Они собраны в книге «Гейне и театр», составленной А. Дейчем (М., 1956).
Далее в скобках указаны страницы этого издания.

активной ограниченности, верное, живое воссоздание событий, обстоятельств, страстей, характеров и т. д.» (337). Поэтической декламации, столь свойственной романтической драме, недостаточно, чтобы придать пьесе интерес. «... Драма не выносит бездействия, параллелизмов, а тем более нарушения последовательности (...)». Драматическую отличают полные движения, все более оживленные и неразрывно взаимосвязанные диалоги и действия. «Драма предполагает сцену, где произведение не декламируется кем-либо, но где выступают, как живые, герои, сами раскрывающие свои характеры, одновременно говоря и действуя» (338).

Таковы здравые основы понимания драмы у Гейне. Из них он исходил при оценке драматургического творчества современников.

Характеризуя трагедию Михаэля Бэера (1800—1833) «Струэнзе» (1828), Гейне хвалил автора за то, что «он не только тщательно мотивировал, подготовил и выполнил каждую сцену, но каждая сцена сама по себе вытекает из органической необходимости и основной идеи пьесы» (358). В трагедии Вильгельма Сметса «Смерть Тассо» Гейне, наоборот, отмечал как недостаток отсутствие непрерывного развития действия. Уже самый зачин драмы должен быть драматичным: плохо, когда экспозиция сделана в дурном французском стиле как беседа наперсников или наперсниц. У Шекспира, которого Гейне считает образцом, «экспозиция выступает как уже мотивированное действие» (344). Композиция должна давать последовательное развитие действия, а не так, как в драме Сметса, где один цикл событий завершается и «затем каждый раз автор как будто берет новый разбег» (344).

Мы видим, таким образом, что Гейне придерживается принципа единства действия. Более того, он признает все три драматических единства, установленные классицистами. Гейне даже рекомендует соблюдать их, так как они придают пьесе художественную завершенность. Впрочем, он далек от классицистского ригоризма и признает: «... бывают такие драматические жанры, в которых простительно и отсутствие единства действия» (345). Точно так же не следует строго требовать соблюдения единств времени и места: «... если это украшение покупается ценой более важных художественных качеств, то лучше было бы обойтись без него» (345).

Позиция Гейне в этом вопросе характерна для переходного времени в истории драмы. Он писал цитированные здесь статьи до начала решительного похода французских романтиков против классицизма. В Германии вопрос о единствах уже не стоял так болезненно остро после признания Шекспира в конце XVIII в. и вольной композиции драмы, введенной драматургами «бури и натиска». Поэтому Гейне считает, что соблюдение или несоблюдение единств определяются художественными со-

ображениями автора относительно композиции пьесы в целом. Существенно органическое единство действия, что же касается единств времени и места, то их Гейне приравнивает лишь к внешним украшениям, свидетельствам виртуозности автора, не более.

Гейне различает эффекты драматические и сценические. Пьеса должна производить впечатление внутренним драматизмом. Образцом такого драматического напряжения, лишённого внешних эффектов, является «Торквато Тассо» Гете; Гейне противопоставляет это произведение драматическим поделкам, где в подходящие минуты лопаются множество «театральных хлопушек». «Мы не можем достаточно громко и часто кричать в уши молодым авторам о том, что чем больше они стремятся в драме к этим пустозвонным эффектам, тем ничтожнее становится она. Но мы признаем, что там, где естественно и необходимо пустить в ход сценический эффект, он делается неотъемлемым от поэтических достоинств драмы» (345).

Касается Гейне и вопроса о драматической речи. В разбираемой им трагедии Сметса «Смерть Тассо» он отмечает такой существенный недостаток, как единообразие речей действующих лиц: «... почти все они ведут одинаковый лирический разговор» (344). Естественно, что Гейне хотелось бы видеть в драме разнообразие речей, их соответствие характерам.

ТРАГЕДИЯ И ПОЛИТИКА

Гейне делит трагедии на три вида. Это, во-первых, трагедии, изображающие какое-нибудь необыкновенное событие; в них главным является действие. Второй вид составляют трагедии страсти. По мнению Гейне, греческие драмы принадлежат к этим двум видам. Третий вид — трагедии характеров — создание нового времени. «У великого Уильяма Шекспира мы впервые находим соединение всех трех целей. Он поэтому может считаться основателем современного театра и остается нашим великим, правда, недостижимым образцом. Иоганн Готтольд Эфраим Лессинг (...) был первым в Германии, кто наиболее совершенно и с наибольшим чувством меры соединил изображение действия, страстей и характеров» (346).

Этот синтез, однако, распался. Гете подал своим «Торквато Тассо» пример драмы одних только характеров, что, как представляется Гейне, позволяет драматургам отказаться от единства действия.

Рассматривая проблему изображения человека в драме, Гейне вводит такое различие: персонажи, созданные драматургом, могут быть «образом», «характером» и, наконец, тем и другим. «Образ» — внешний очерк личности, «характер» — внутреннее явление. Гейне демонстрирует это различие на пер-

сонажах трагедии «Струэнзе». Герой трагедии, по его мнению, не образ: «Расплывчатость, недосказанность, чрезмерная мягкость, которые мы в нем видим, должны, пожалуй, представить его характер, мы даже склонны считать их проявлением его характера, однако они лишают его всякой внешней образности. То же самое применимо и к графу Ранцау, более благородному, нежели аристократичному, подобно Струэнзе, растекающемуся в чистой сентиментальности (...); только когда мы заглянем к нему в сердце, мы увидим, что это все-таки характер, хотя и бледно обозначенный, но все же характер» (362). Единственно подлинный характер в трагедии Бэера королева Юлиана Мария, «старая, вкрадчиво-сильная, пленительно-ужасная» (363).

Едва ли мы ошибемся, заключив, что Гейне здесь имеет в виду такое же понимание характера, какое высказал Берне. По точному социально-политическому определению Гейне, основная тема «Струэнзе» — «борьба бюргерства с аристократией» (356). Однако герою при всей его внешней привлекательности недостает характера — целеустремленности, воли, силы, которые создают настоящего героя-борца. Его враг королева Юлиана Мария как раз и обладает качествами политического борца, хотя представляет лагерь реакции. Различие между «образом» и «характером», следовательно, имеет не столько художественный, сколько общественно-нравственный смысл.

Гейне поддерживает драматургию М. Бэера не столько за ее художественные, сколько за общественные достоинства: «В «Парии» мы видели угнетенного, насмерть растоптанного железной ступней угнетателя,— и голос, что, разрывая души, проникал нам в сердце, был воплем оскорбленного человечества. В «Струэнзе», напротив, мы видим прежнего угнетенного в борьбе со своими угнетателями, последние даже сломлены, и то, что мы слышим,— достойный протест, с каким человеческое общество домогается восстановления своих прав и требует гражданского равенства для всех своих сочленов» (356).

В силу цензурных ограничений и запретов М. Бэер не мог прямо изображать современность. Гейне не видит беды в том, что драматург избрал исторический сюжет для освещения современных вопросов: «Мерзостные происшествия при дворах не могут достаточно скоро попасть на сцену, и тут надлежит, как некогда в Египте, творить суд над мертвыми королями и великими мира» (357).

Исторические сюжеты в драме, по справедливому мнению Гейне, должны соотноситься с современностью, освещаться с современной точки зрения. Гейне противник «чистого» историзма. Касаясь исторических драм Шекспира, поэт очень верно писал: «Так называемая объективность, о которой нынче так много говорят, всего-навсего сухая ложь; невозможно изображать минувшее, не сообщая ему окраску наших собственных чувствований» (244). Художественное изображение прошлого,

творческое начало, вносимое поэтом, не искажает историю: «История не фальсифицируется поэтами. Они передают смысл ее совершенно точно, хотя бы и посредством ими самими вымышленных образов и событий» (369).

Особенно важное значение придавал Гейне нравственному воздействию драмы, тому, что он называл «этическим эффектом трагедии». Вот что он имеет в виду: «Случается ли с вами, что, уходя из театра, вы чувствуете себя внутренне неудовлетворенными, расстроенными и рассерженными, хотя пьеса, которую вы только что смотрели, была чрезвычайно драматична, театральна, короче говоря, вполне поэтична. В чем же был ее недостаток? Ответ: пьеса не вызвала в вас цельности чувства. В этом все дело. Почему добродетельный герой должен погибнуть из-за коварства подлеца? Почему хорошее намерение привело к губительным последствиям? Почему невинность должна пострадать? Вот вопросы, которые болезненно сжимают наши сердца, когда мы возвращаемся с некоторых спектаклей» (347—348).

Вопросы, которыми задается Гейне, в конечном счете сводятся к одному: в чем причина несправедливости, гнетущей и губящей человека? В древней Греции ответом на этот вопрос было указание на вековечный мировой порядок с его законами предопределения человеческой судьбы свыше; даже боги были бессильны против этого. Так, по мнению Гейне, возникало «еще одно невидимое единство — единство чувства» (348). Современные «трагедии рока» пытаются возродить античное понимание непреодолимости таинственного предопределения человеческих судеб. Но идея рока противоречит духу и морали нового времени. Для того чтобы скомпрометировать жанр «трагедии рока», Гейне даже готов сослаться на то, что она противоречит христианству с его принципами любви и милосердия.

Этический эффект трагедии, по Гейне, включает также настраивание кротости и примирения. Здесь мы, по-видимому, сталкиваемся с отголосками гегелевской идеи примирения в трагедии². «Под этим примирением мы понимаем не только аристотелево «очищение страстей», но мудрое соблюдение границ подлинно человеческого. Никто не умеет вводить в спектакль более ужасные страсти и действия, чем Шекспир, и все же никогда не случалось, чтобы наш дух, наш внутренний мир был до конца и полностью потрясен» (349). Оставляют ли трагедии Шекспира именно такое впечатление, нас здесь не касается. Мы лишь следим за аргументацией Гейне, направленной против «трагедий рока». Он более точен, когда говорит о типичных дефектах этого жанра: «... наши сегодняшние театральные зрители вполне свыклись с братоубийством, отцеубийством,

² См.: Гегель Г. Ф. В. Эстетика, М., 1971, т. 3, с. 578.

кровосмесительством и т. д. То, что в развязке герой в достаточно здоровом уме кончает самоубийством, *cela se fait sans dire** <...> Действительно, вызывает возмущение, когда видишь, как в наших драмах вместо подлинно трагического возникают душераздирающие убийства и резня...» (350).

В связи с критикой «трагедий рока» Гейне касается вопроса о влиянии театра на народ. Неужели, восклицает он, поэты забыли, что они должны смягчать, а не ожесточать нравы? «Неужели они не помнят о том, что у драмы и у поэзии вообще одни и те же цели, что они должны утишать страсти, а не разжигать их, делать людей более человеческими, а не озверелыми?» (350)

Гейне проявил большой интерес к французским бульварным театрам и их драматургии. «Бульварные театры — это настоящие народные театры» (219). Их демократизм привлекает Гейне, но он и тут сохраняет верность своему художественному идеалу. Его характеристики «лауреатов» бульварных театров — драматургов Мальфиля, Ружмона, Башарди — строги и взискательны. Народность народностью, но она не может идти в ущерб искусству. Стремясь увлечь зрителя, драматурги бульварных театров нагромождают в своих пьесах огромное количество событий и чисто внешних эффектов. Комизм в этих пьесах ограничивался плоским обыгрыванием проблем брака.

Сравнивая аргументацию Берне и Гейне, направленную против «трагедий рока», мы видим, что первый осуждал пьесы этого жанра за то, что они не способны пробуждать общественное самосознание народа, тогда как второй исходил из более широких общегуманных понятий о задачах искусства.

Древнему пониманию рока и его искаженному повторению у новейших писателей Гейне противопоставляет принцип трагического у Шекспира. В качестве примера он берет произведение, внешне наиболее близкое к «трагедиям рока», — «Макбет». Здесь вещи жены могут быть приняты за воплощение судьбы, предрекаемой Макбету и осуществляющейся в трагедии. Но такое толкование не учитывает шекспировской обработки сюжета. В древней легенде, легшей в основу «Макбета», прорицательницы действительно решали его судьбу. Шекспир обратил их в зловещих ведьм, они — служительницы зла; гибель Макбета «не является заранее обусловленной необходимостью, чем-то непреклонно неотвратимым, подобно древнему фатуму, — гибель эта лишь следствие адских соблазнов, опутывающих тончайшими сетями человеческое сердце» (290).

* само собой разумеется (франц.)

Не останавливаясь на ряде интересных соображений о природе драматургии Шекспира, высказанных в сочинении «Девушки и женщины Шекспира» (1838), обратимся к тем оценкам, которые Гейне дал современной ему драматургии Германии и Франции.

Большинство приведенных выше суждений о драматургии относятся к началу 20-х годов. В ту пору взгляды молодого Гейне были в русле общепринятой теории драмы.

Иной характер имеют оценки, высказанные Гейне в «Письмах о французской сцене», опубликованных в 1837 г. Его суждения приближаются к манере Берне — использовать театр как повод для критики современной социальной жизни.

Гейне хорошо усвоил истину, провозглашенную Жерменой де Сталь: «Искусство и литература каждой страны обусловлены местными подробностями, которых при оценке их нельзя не принимать в расчет» (195). Ценность немецких трагедий от Шиллера и Гете до Грильпарцера и Вернера — в поэзии, тогда как для французской драмы характерны действие и страсть. Объясняется это тем, что «во Франции жизнь более драматична, и в зеркале жизни — театре действие и страсть достигают высшей степени» (195).

В немецком театре публику составляют государственные чиновники и законопослушные бюргеры. «... С точки зрения вкусов публики немецкой необходимо, чтобы автор сперва постепенно мотивировал безумные взрывы страсти, чтобы затем он вводил спокойные пассажи, которые позволили бы немецкой душе мирно оправиться, чтобы нашим чувствам и познанию он давал маленькую передышку, чтобы мы со всеми удобствами и не торопясь могли предаваться умилению» (186). Социология немецкой театральной публики окрашена у Гейне иронией, но от этого она не утрачивает своей правдивости. Как показывает Гейне, вкусы бюргерства и бюрократии оказывают влияние на поэтику немецкой трагедии. При некоторой утрированности этой характеристики она верно отражает убожество немецкой действительности, так возмущавшее революционных демократов.

Французская трагедия заимствует свою динамичность у самой жизни. Менее всего ищет француз в театре покоя, ему нужны сильные эмоции, и «главная задача французского драматурга в том, чтобы его публика совершенно не могла опомниться, прийти в себя, чтобы эмоции неслись одна за другой, чтобы любовь, ненависть, ревность, честолюбие, гордость, point d'honneur*, — словом, все те страстные чувства, которые в

* вопрос чести (франц.)

действительной жизни французов и так уже принимают достаточно шумную форму, вспыхивали на подмостках еще более дико и неистово» (196).

Надо знать жизнь народа, чтобы по достоинству оценить его драматургию, и нельзя применять критерии, действительные для одной нации,— к другой. Это простое умозаключение Гейне использует для характеристики не только поэтических достоинств немецких трагедий, но и для суровой сатирической оценки положения Германии. «... Французам непонятна тихая душевность, полная предчувствий и воспоминаний мечтательная жизнь, которая постоянно чувствуется у нас даже в произведениях, наиболее одушевленных страстью. Люди, мысли которых занимает только настоящий день, которые за ним признают высшее значение и поэтому-то распоряжаются им с поразительнейшей уверенностью, они не могут понять чувств народа, у которого есть только вчера и завтра, но нет сегодня, который беспрестанно вспоминает прошлое и беспрестанно предчувствует будущее, но никак не может понять настоящее как в любви, так и в политике. <...> Они с удивлением смотрят на нас, когда мы сперва стараемся основательно изучить всю историю французской революции вместе со всеми комментариями к ней и выжидаем последних добавочных томов, прежде чем переводить этот труд на немецкий язык...» (197). Политический подтекст этого высказывания достаточно ясен.

Вместе с тем Гейне отнюдь не за то, чтобы трагедия была прямым выражением политических взглядов автора. Он приравнивает французских республиканцев к английским пуританам XVII в., осуждавших театр за его порочность. В исторические трагедии проникает дух современной политической борьбы, и авторы трагедий вкладывают в произведения анахроничные для средневековья и его героев либеральные взгляды. Это явно направлено против Гюго. Такому слишком явному насилью над историей Гейне предпочитает «беспристрастный дух художественной манеры Гете» (205). Более того, при всем его революционном отрицании монархии и буржуазного общества Гейне заявляет: «... Я стою за автономию искусства. Оно не должно быть ни служанкой религии, ни служанкой политики, оно само себе цель так же, как сам мир» (209). Высказывания такого рода, неоднократно встречающиеся у Гейне, отражают двойственность и противоречивость его позиций. Гейне был противником Берне и тех радикалов, которые отрицали самостоятельное значение искусства и видели в нем лишь одно из средств политической пропаганды. Гениальный поэт был против такого ограничения задач искусства. Отстаивая его ценность, он даже скорее готов был примириться с объективностью Гете, хотя часто упрекал его за олимпийство. Напомним, что отрицательного отношения Берне к Гете он совершенно не разделял, ибо видел в нем великого художника.

Было бы неверно судить о Гейне только по приведенному здесь высказыванию. Ратуя за независимость художественного творчества, Гейне отнюдь не был сторонником аполитичности. Об этом лучше всего говорят его произведения. До последнего дня жизни он оставался верным борцом революционной демократии. Гейне был против того, чтобы злободневные политические задачи ставили выше художественных. Сохраняя верность знамени революции, он не хотел поступаться своим правом художника широко и объективно отражать жизнь.

Позиция Гейне так же очень выразительно сказывается в его оценке Гюго. Казалось бы, переход вождя французских романтиков от поддержки католицизма и монархии на сторону либерализма должен был вызвать безоговорочную поддержку Гюго со стороны Гейне. Однако, одобряя его новую политическую ориентацию, Гейне сохраняет независимость в своей оценке Гюго как художника. «Да, Виктор Гюго — величайший поэт Франции, и, что много значит, он даже и в Германии мог бы стать наряду с поэтами высшего разряда, — пишет Гейне. — Он отличается фантазией и чувством и к тому же отсутствием такта, какое никогда не встречается у французов, а только у нас, немцев. Уму его недостает гармонии, и у него со всех сторон безвкусные наросты, как у Граббе и Жан-Поля. Ему недостает прекрасного чувства меры, которым мы восхищаемся в классических писателях. Муза его, несмотря на все свое великопение, стеснена какой-то немецкой беспомощностью» (210). Это сказано о Гюго как драматическом поэте.

КОМЕДИЯ И ОБЩЕСТВО

Высказывания Гейне о комедии представляют интерес в первую очередь в социологическом плане. Они направлены против утверждения г-жи де Сталь, что развитие литературы непосредственно обусловлено политическим строем, и в особенности свободой или несвободой, царящей в обществе. Он предлагает вспомнить «Венецию, где, несмотря на свинцовые крыши и тайные приспособления, чтобы топить людей, Гольдони и Гоцци все же создали свои лучшие произведения, Испанию, где, несмотря на самодержавный топор и ортодоксальный огонь, сочинялись чудеснейшие пьесы плаща и шпаги, вспомним о Мольере, который писал при Людовике XIV...» (189).

Вывод Гейне: «То, что обычно называют политической свободой, отнюдь не необходимо для процветания комедии» (189). Поэтому отсутствие хороших комедий в Германии нельзя объяснить тягостными условиями господствующего режима. Не годится также объяснение, будто у французов комедия процветает из-за того, что они веселый народ, а немцы не имеют комедий, так как они народ серьезный. Рассуждая на эту

тому, Гейне не преминул ужалить своей сатирой тупость немецкого филистерства и бюрократии: «... быть может, мы, немцы, более склонны и восприимчивы к комическому, чем французы, мы — народ юмора. К тому же в Германии есть более благодарный материал для смеха, в ней больше действительно смешных характеров, чем во Франции, где общественная насмешка в зародыше убивает все незаурядно смешное, где ни один оригинальный дурак не может расти и совершенствоваться на свободе. Немец с гордостью может утверждать, что только на немецкой почве дураки могут достичь того титанического роста, о котором не имеет понятия приплюснутый, рано подавленный в своем развитии французский дурак. Лишь Германия производит на свет тех колоссальных безумцев, колпаки которых достигают небес и звоном своих бубенцов тешат звезды! Не будем несправедливы к заслугам соотечественников и не будем чтить глупость иноземную; не будем несправедливы к нашей собственной отчизне!» (189)

За этим великолепным образцом сатирической прозы следует глубокая характеристика социальных основ комического во французском театре. Объяснение характера французского комического духа заслуживает того, чтобы привести его почти полностью для сопоставления с цитированным выше пассажем о немецкой глупости. «Авторы комедий во Франции редко берут в качестве основного материала общественную жизнь народа, они обычно пользуются только отдельными ее моментами; на этой почве они то там, то здесь срывают какой-нибудь комический цветок и украшают им зеркало, из граней которого, отшлифованных иронией, нас приветствует смехом домашняя жизнь французов. Больше материала дают авторам комедий контрасты, которые существуют между многими старыми учреждениями и нынешними нравами, а нередко и между нынешними нравами и тайными мыслями народа, и, наконец, особенно обильный материал представляют для них те противоречия, которые так забавно выступают наружу, когда благородный энтузиазм, вспыхивающий у французов с такою легкостью и с такой же легкостью угасающий в них, приходит в столкновение с положительными устремлениями промышленников нынешнего времени. Тут под ногами у нас почва, где уже пятьдесят лет тешит свой произвол великий деспот — революция, здесь — разрушая, там — шадя, но повсюду колебля основы общественной жизни; и это неистовство равенства, которое смогло только принизить высокое, но не возвысить низкое; это раздор между прошлым и настоящим, которые издеваются друг над другом, драма безумца с привидением; это крушение всех авторитетов как духовных, так и материальных; эти люди, сплывающие на обломках, и эта безмозглость в великие роковые часы, когда чувствуется необходимость авторитета и когда разрушитель сам пугается дела своих рук, от страха начинает

петь и, наконец, раздражается смехом... Вы видите, это страшно, пожалуй, даже ужасно, но для комедии это превосходно!» (190—191).

Эта поистине гениальная характеристика социальных основ духа французской комедии подчеркивает решающее значение постоянного общественного брожения, динамичных перемен и, наконец, революционных взрывов. Именно это определяет ту эмоциональную атмосферу, то состояние национального сознания, которое делает чувство комизма совершенно естественным. Гейне поразительно точно выявляет контрасты и противоречия, лежащие в основе комизма. Особенно выразительны упомянутые в начале этой характеристики контрасты между старыми учреждениями и новыми нравами, между новыми нравами и тайными мыслями народа, т. е. отношение народа к строю жизни, утверждаемому господствующим классом.

Картина, нарисованная пером поэта-мыслителя, составляет резкий контраст с застоєм в немецкой жизни. Она явно призвана служить укором бездеятельности немцев. Но Гейне отнюдь не апологет французской действительности. Цветы французской комедии «могут распуститься лишь на гряде обломков, на гряде развалин, какой является французское общество» (191). Что же имеет в виду Гейне? То, что динамика общественной жизни Франции и потрясавшие ее перевороты привели к установлению буржуазного господства с его циничными законами купли-продажи, разрушившими все естественные связи между людьми. Утрачено уважение детей к родителям, брак превратился в комедию, и именно это отражает французская комедиография. Спутником буржуазного брака неизбежно оказывается проституция, и Гейне заключает рассуждение о французской комедии горькими словами, что в конечном счете все это вовсе не смешно.

Немецкие же комедии, по определению Гейне, — «только прозаические пантомимы с традиционными масками: отцами, злодеями, надворными советниками, кавалерами, любовником, возлюбленной, субретками, матерями и так далее (...) Наша немецкая комедия, так же как итальянская комедия масок, — это одна бесконечно варьируемая пьеса. Характеры и отношения заданы, и тот, кто обладает даром комбинирования, приступает к сочетаниям этих заданных характеров и отношений и составляет из них новую на вид пьесу...» (185).

Гейне не разделял нигилизма современных ему критиков, по тем или иным причинам отвергавшим классиков. Он расходился с теоретиками романтизма в оценке корифеев классицизма в драме.

Со свойственным ему острым чувством социальной истории Гейне писал: «В Корнеле еще дышит средневековье. В нем и во Фронде хрипит старое рыцарство (...) В Расине же полностью погас образ мыслей средневековья; в нем просыпаются

только новые чувства; он орган нового общества; в его душе заблагоухали первые фиалки нашей современной жизни...» (373). Гейне возмущает, когда А. В. Шлегель пытался принизить художественное значение Расина. Он согласен, что оба великих классика уже не годятся для современной сцены, «они исполнили свою миссию перед публикой, состоявшей из дворян, которые любили считать себя наследниками древнего героизма или по крайней мере не отвергали с мещанской мелочностью этот героизм. Еще и в дни Империи герои Корнеля и Расина могли рассчитывать на величайшие симпатии, в те дни, когда они играли перед ложей великого императора и партером королей. Времена эти прошли, старая аристократия умерла, умер Наполеон, и престол теперь не что иное, как обыкновенный стул, обитый красным бархатом, и властвует теперь буржуазия, герои Поль де Кока и Эжена Скриба» (207).

Возникающая в это время буржуазная драматургия претит Гейне. Уже невозможно возродить пафос трагедий классицизма, но это, по мнению Гейне, не означает, что сменить его должен натурализм с его бытовым правдоподобием в мещанском вкусе. Перед лицом грозящего наступления такой драматургии Гейне высказывается за сохранение поэтического духа в трагедии. «Она требует ритмической речи и декламации, не похожей на разговорный тон,— писал Гейне.— Эти условия, по-моему, требуются почти для всякого драматического произведения. Пусть хоть сцена никогда не будет пошлым воспроизведением жизни, и пусть она придаст ей некое благородство, проявляющееся если не в количестве слогов и читке, то в общем тоне, во внутренней торжественности пьесы» (208).

Гейне, таким образом, остается на позициях романтической поэтики театра. Об этом ясно говорит его заявление, что «театр — это особый мир, отделенный от нас так же, как сцена — от партера. Между театром и действительностью лежит оркестр, музыка и тянется огненная полоса рампы. Действительность, миновав область звуков и преступив через знаменательные огни рампы, является нам на сцене, преображенная поэзией» (208).

Это было не только теоретической декларацией. В поздние годы своей литературной деятельности великий насмешник создает балетные либретто «Богиня Диана» (1846) и «Доктор Фауст» (1847). Читая эти либретто, можно понять, почему Гейне писал, что театр «это — волшебные звуки и волшебный блеск, которые прозаической публике легко могут показаться неестественными и которые, однако, еще куда естественнее, чем обыкновеннейшая натура; это — натура, которую возвысило искусство, подняло на высоту самой цветущей божественности» (208).

Такой финал — а мы именно подошли к нему — может показаться неожиданным. Все, что мы знаем о Гейне как мысли-

теле, говорит о его гениальной пронизательности, умении глубоко и трезво оценивать действительность. Как согласовать это с подобными утверждениями? Ответ, по-видимому, следует искать в натуре Гейне-поэта. Он сам называл себя последним романтиком. В пору, когда уже зарождался реализм в драме, Гейне отнюдь не был его провозвестником. В вопросах драмы и театра он остался романтиком.

ЛУДОЛЬФ ВИНБАРГ

Все деятели «Молодой Германии» выступали по вопросам художественной культуры. Наиболее полными и систематичными были выступления Лудольфа Винбарга и Теодора Мундта, которых с полным основанием можно назвать создателями новой революционно-демократической эстетики.

Из них Лудольф Винбарг (1802—1872) в 40-е годы отличался наибольшей революционностью. Молодой Энгельс высоко ценил его литературное дарование. Сообщая другу о своих занятиях, он писал: «Я налегаю теперь на современный стиль, который, несомненно, является идеалом всякой стилистики. Образцом для него служат произведения Гейне, но особенно Кюне и Гуцкова. Однако мастером его является Винбарг <...> Гейне пишет ослепительно, Винбарг сердечно-тепло и лучезарно»¹. Еще больше восхищения вызывал у молодого Энгельса весь духовный облик писателя, его личность: «Винбарг — цельный, сильный человек, подобный статуе, отлитой из одного блестящего куска металла, без единого пятнышка ржавчины»². Мня его общественно-политические воззрения, обратимся к его взглядам на искусство.

В своих «Эстетических походах» (1834) Винбарг решительно отверг умозрительную и созерцательную эстетику немецкого идеализма. Основные положения его теории гласят, что искусство неразрывно связано с жизнью, является не только ее отражением, но и средством преобразования ее к лучшему. Идеалу немецких классиков — посредством эстетического воспитания подготовить народ к свободе — Винбарг противопоставляет необходимость революционного действия, в котором он видит самое прекрасное. Он так и пишет: «Что прекрасно? Что единодушно называют прекрасным делом в наше время? Вспомните восстание поляков! То, что много веков назад швейцарцы выр-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, с. 432—433.

² Там же, с. 506.

вались из-под ярма Австрии, что Телль застрелил Гесслера, что Винкельрид был оплотом свободы и сам вонзил себе в грудь вражеские копья, вот что мы все единодушно находим красивым и,— добавляет Винбарг в лучшей иронической манере Берне и Гейне,— каждому немцу полицейски и эстетически дозволено предаваться по этому поводу осторожному энтузиазму» (91)³.

Отвергая эстетические абстракции, Винбарг не признает единого идеала красоты, общего для всех вкуса. У древнего Востока, античной Греции, средневековой Европы были разные понятия о том, что красиво. Искусство всегда было обусловлено жизнью, в основе всякой художественной деятельности лежит определенное, присущее данному народу в данное время мировоззрение. То же самое относится к нравственности и морали, они также всегда исторически обусловлены.

Первостепенное значение для искусства имеет народ. Он является носителем определенного мировоззрения, этических и эстетических понятий. В каком отношении находится народ и отдельный художник? «Характер народа и художника сплавляются воедино. Даже самый великий талант всегда остается сыном своего времени и своего народа и как таковой стоит между ним и всем остальным человечеством и осуществляет задачу выразить свою личность, не отказываясь принести справедливую и необходимую дань как общечеловеческому, так и народному началу» (117).

Идея народности, как известно, восходит к Руссо, в Германии ее развил Гердер, романтики по-своему трансформировали ее в консервативном духе. Винбарг возвращает идее народности тот прогрессивный смысл, какой она имела в период «бури и натиска». Народность стала для Винбарга важнейшим критерием современной литературы и драмы.

Нам уже не раз встречалось имя Раупаха. Этот драматург претендовал на звание национального поэта. Основанием для этого он считал свои многочисленные драмы из немецкой истории. Но не национальные сюжеты, считает Винбарг, делают поэта национальным, а художественность и сила воздействия на народ. У Шиллера были драмы из истории Англии, Франции, Испании; немецкой национально-исторической драмой был только «Валленштейн», да и то он выбрал этот сюжет не за то, что он был национальным, а потому, что он был подлинно трагичным.

Что же делает поэта народным? Дух, которым проникнуто произведение. Гете воспользовался образом Геца фон Берлингенга, чтобы выразить посредством его дух молодежи своего времени. «Он застегнул на своей груди броню последнего немецкого рыцаря и с шумом размахивал мечом направо и нале-

³ *Wienburg Ludolf. Ästhetische Feldzüge.*

во, без видимой цели, скорее как пробу сил, чтобы показать филистерам и слабосильным, что немецкая мощь и прямота еще не иссякли и требуют дела. Это неопределенное чувство нашло колоссальный отклик у немецкой молодежи, и из этого примера видно, как сильно воздействуют произведения, которые основаны на таких национально-исторических моментах, которые вместе с тем обладают современным национально-историческим значением. Именно здесь, а не где-нибудь еще растут лавры национально-исторического драматурга нашего времени» (233—234).

Шиллер — национальный поэт, но он отличается от Софокла и Шекспира. Те творили для народа, который в целом был сравнительно единым; религия, вкусы, нравы, житейские понятия тогда несли на себе отчетливую печать народности. Чтобы понравиться народу, драматургу не надо было угождать требованиям высшего или низшего сословия. Народ и нация были едины. На этой основе и выросло творчество такого национального поэта, как Шекспир.

Германия тоже обладала таким единством в средние века, и памятником этого являются национальные эпические поэмы, потрясающие своими преданиями «о любви, измене, честолюбии, приключениях, битвах, смертоубийствах, упадке мощи и величии и об ужасающе справедливом могуществе судьбы». Никакой Раулах не даст народу того, что воспевали народные певцы-поэты. «Народ все еще, как тысячу лет назад, любит мощные взлеты фантазии, смелые образы, быструю смену событий, резкие контрасты радости и страдания, сильные несгибаемые характеры, юмор, поддерживающий хорошее настроение, случайности, заставляющие сердце биться сильнее» (235).

Теперь народ лишен такого величественного искусства. Взамен он имеет плоские шутки рыжего Касперле. Народ лишился своей старинной поэзии, далека от него и более поздняя «ученая» поэзия. Между тем даже величайшие поэты, как Гете, питались из источника народного творчества, ибо «народ — это грубый, неотесанный, однако творчески мощный первоэлемент национальной поэзии, пока она не впала в ничтожество. Это гранитная подпочва национальности, на которой располагаются потом позднейшие культурные формации государства и общества» (236).

Образцом народного поэта был Шиллер, и характеристика его качеств выражает понятие Винбарга о том, каким должен быть художник, выражающий дух народа. «Сердце, бившееся в его теле, принадлежало народу. Горячий, страстный, постигавший величие и ужас судеб, добродетель и преступления, он оставался человеком из народа в самые блистательные мгновения своей гениальности» (237).

Однако, как ни велик Шиллер, Винбарг отнюдь не советует молодым поэтам следовать по его стопам. Не путем подража-

ния великим поэтам прошлого можно стать народным поэтом теперь. «Повернитесь лицом к народу, и все, что в нем сохранилось свежего и плодотворного среди образованных и людей среднего состояния,— а таких много,— встретит вас с одобрением,— обращается Винбарг к современным молодым писателям.— И если вы обладаете врожденным призванием к искусству и правде, вы найдете свою собственную форму и жизненно богатые образы, как их нашел Шекспир. Станьте народными поэтами...» (238).

Это поистине замечательное суждение революционного демократа показывает главную тенденцию критики демократического лагеря. И все же вопрос был не так прост, как это представлялось Винбаргу.

Карл Гуцков счел нужным внести весьма существенное уточнение в понимание народности. Вот как рассуждает он: «Литература должна быть зеркалом национальной жизни. Это безусловно; но не должна ли она быть чем-то большим? Да, должна. Литературу никогда не создавал некий средний уровень сознания (*Durchschnittintelligenz*). Те писатели, которые идут с массой, никогда не смогут поднять массу. Наши нравы и обычаи, наша история, наши надежды отражаются в литературе (<...> Литература, которая только отражает нашу национальную жизнь, наше убожество или наши радости,— что она тебе предлагает? Новые идеи, будущее, образы героических личностей, делающих литературу столь интересной, людей-кометы, пересекающих планеты и неподвижные звезды? С этой литературой, отражающей национальную жизнь, покончено. Она не смогла дать Германии ни большего поэта, чем Уланд, которого я весьма уважаю как человека, ни большего критика, чем Менцель, которого я презираю» (32) ⁴.

Литература недалеко уйдет, если погрязнет в будничном существовании мещанства и будет его живописать. Предостережением об опасности аристократизации литературы Гуцков противопоставляет другую беду: подчинение литературы мещанским вкусам и идеалам. Поэтому он призывает не поддаваться гипнозу понятия «масса», четко различая, что представляет собой та или иная среда.

Такого же взгляда придерживался и Винбарг. Исследователь его эстетики В. Швейцер отмечает, что Винбарг делил публику на два разряда: «угонченную», стремящуюся к возвышенному искусству, и народные низы, которым достаются крошки со стола образованных людей, грошовые листки, романы ужасов и т. п. тривиальная литература (124) ⁵.

⁴ Цит. по: Die Deutsche Review von Karl Gutzkow und Ludolf Wienbarg (1835) / Hrsg. v. J. Bresch. Berlin, 1904.

⁵ Цит. по: *Schweitzer Victor*. Ludolf Wienbarg. Beiträge zu einer Jungdeutschen Ästhetik. Leipzig, 1898.

Современное национальное самосознание возникло в патриотической войне 1813—1815 гг.; оно отнюдь не обратилось вспять к реакционным идеалам романтиков с их культом средневековья, а утвердилось в условиях реального современного философского, политического и промышленного развития, которое одно лишь может послужить залогом будущего. Подлинно народный писатель развивает те черты своего народа, которые важны для его самосохранения и дальнейшего развития. Народность отнюдь не заключается в том, чтобы поучать и наставлять простых людей. «Подлинными и истинными (народными писателями.— А. А.) являются те, кто, сами причисляя себя к народу, исходят из идеального понятия, из целостных основ народа и, пренебрегая всеми различиями в языке, заботясь лишь об общепонятности (не допускающей никаких ученых выражений), обращаются к людям из народа (к высшим и низшим слоям, к горожанам и крестьянам) и обращаются с ними как с братьями, как с людьми равного происхождения, с одинаковым доброжелательством, признавая их равные права на истину и свободу; притом никто не может с пустым высокомерием поставить себя выше и сказать: я другой, лучший, более благородный, чем они!» (126—127). Понимая, что народ отнюдь не представляет собой идеальную среду, Винбарг видит главное средство преодоления отсталости простых людей в предоставлении всем равных гражданских прав.

Политика, эстетика, взгляды на драму проникнуты у Винбарга тем пониманием народности, которое здесь изложено. Поскольку немецкая драма начала XIX в. была в значительной мере исторической, Винбарг, естественно, уделял последней большое внимание. В качестве исходного пункта он взял высказывание Гете, согласно которому поэт свободно творил образы, давая им по своей воле исторические имена. Винбарг без труда показывает, что так нельзя поступать, создавая подлинно историческую драму. Произвол в использовании исторического материала лишает историческую драму главного — историзма. Примером такого произвольного обращения с историей является образ Эгмонта, не имеющий ничего общего с подлинной исторической личностью. Но в трагедии, где он выступает как главный герой, есть и черты верности истории, например, в изображении национального характера испанцев и нидерландцев.

Есть подлинный историзм и в другом. Если Шиллер считал заключительную сцену «Эгмонта» «прыжком в оперный мир», то Винбарг видит в нем «прыжок в исторический мир»; мятежный дух нидерландцев сливается со «всемирно-историческим духом свободы».

В отличие от тех, кто противопоставлял Шиллера Гете, Винбарг подчеркивает в авторе «Марии Стюарт» субъективность исторических концепций. «Его исторические драмы скорее отра-

жений его духа, его идеальных построений, облаченных в исторические одежды, чем изображение подлинных исторических фигур; его высокий дух столь усиленно прославляли, поскольку он часто избирал свободу темой своих драм; однако надо признать, что он столь же часто жертвовал подлинным характером великих исторических явлений ради своих индивидуальных и сентиментальных стремлений»⁶. Таким искажением исторической реальности является идеализация Марии Стюарт и принижение Елизаветы, тогда как в действительности шотландская королева представляла реакционный и отживший политический принцип, а Елизавета — более прогрессивную форму государственности.

Как подчеркивает В. Швейцер, Винбарг решительно выступил против распространенной в его время эстетической теории исторической драмы, основанной на доктрине Гегеля. Не называя, кого он конкретно имеет в виду, Винбарг пишет, что сторонники этого направления утверждают: современная драма стала исторической, ибо в наше время впервые утвердилось понимание того, что мировая история воплощает в себе идею самообнаружения бога, тогда как личность оказывается лишь посредствующим фактором сознания этой идеи. Писателю оставалось только в меру своего философского разума выбрать такой исторический момент, когда вечная идея получает свое воплощение в историческом событии. Эта концепция, заявляет Винбарг, уже непригодна. Писателю не возбраняется смотреть на историю с высоты гегелевской философии, однако драма не есть форма популярного изложения той или иной философской доктрины. Если художник и вторгается в сферу философии истории, то это будет изменой основам поэзии, и он неизбежно поплатится за это.

В. Швейцер показывает, что обстоятельная и настойчивая критика идеалистических концепций исторической драмы составляет несомненную теоретическую заслугу Винбарга. Он возражал против произвола драматурга по отношению к историческим фактам, утверждая, что идею надо не прилагать к истории, не навязывать ее, а, наоборот, выводить из реальных фактов исторического процесса посредством художественной обработки их⁷.

Общие вопросы направления творчества не вытесняли у Винбарга интереса к проблемам собственно драматургическим. Это в особенности проявилось в статье «Карл Иммерман», посвященной конкретным вопросам драматургии.

Старая драма была сплошь декламационной, и это относилось как к раннему и позднему творчеству Гете и Шиллера, так и к пьесам романтиков. Винбарг отвергает этот принцип.

⁶ Цит. по: *Schweitzer Victor. Op. cit., S. 136.*

⁷ См.: *Schweitzer Victor. Op. cit., S. 138.*

«Если слова — главное в драматическом искусстве, тогда драматическое искусство погубило, и ничто его не спасет» (240)⁸. «Словесная», декламационная драма не может соперничать с оперой, подкрепляющей речь музыкой и живописными декорациями.

Правда, слово выполняло важную функцию в драме — служило средством выражения характера. Но этого недостаточно. Не только в словах, в действии должен предстать перед публикой характер. Речь обращается к нашему слуху, действия — к нашему зрению. Только действие по-настоящему театрально.

Это утверждение знаменует начало важного поворота в понимании существа драмы. Винбарг выразил новый принцип в крайней форме, отвергая драматизм речи в пьесе, но, само собой разумеется, он отнюдь не предлагал исключить слово из драмы. Винбарг искал иного, более органического соотношения между словом и действием. В «декламационной» драме идея непосредственно дана в слове, в речах персонажей. Борясь против идеалистической эстетики и теории драмы, ставившей идею выше действительности, Винбарг вносит принцип примата действительности над идеей в свое понимание драмы. Смысл драмы должен возникать в сознании зрителя под впечатлением действия. «В каждом действии (драмы.— А. А.) различаются два момента: внешний и внутренний,— пишет Винбарг. — Простое внешнее действие недостаточно ни для раскрытия характера, ни для возбуждения интереса. Недаром сказано: «...если двое делают одно и то же, это означает совсем не одно и то же»⁹. Значение происходящего действия зависит от высшего смысла, связывающего видимое с мыслимым. Театральное действие должно быть и символическим; ибо действие, которое возникает не непосредственно, которое ничего не предвещает, не дает удовлетворение зрению и сковывает фантазию. Тайна искусства и будущее театра кроются в драматической символике» (240—241).

Винбарг ссылается при этом на Гете, открывшего эту «тайну». Но эта идея отнюдь не ориентирует театр в прошлое, ибо она высказана одновременно с отрицанием «декламационной» драмы. Наоборот, речь идет о такой форме драмы, которой еще не было в Германии и которая вообще могла возникнуть только в будущем. Это поразительное по силе художественной мысли прозрение новой формы драмы, той, которую создали впоследствии Ибсен, Гауптман, Чехов.

⁸ Цит. по: *Wienburg Ludolf. Ästhetische Feldzüge.*

⁹ *Теренций. Менахмы. V. 3.*

ТЕОДОР МУНДТ

Демократические позиции занимал в сороковые годы и Теодор Мундт (1808—1861). Не касаясь его художественного творчества, рассмотрим основные положения его художественной теории.

Своей «Эстетике» (1845) Мундт дал подзаголовок: «Идея прекрасного и художественного произведения в свете нашего времени». Из всей предшествующей эстетики Мундт особенно высоко ценит идею Шиллера об «эстетике как подготовке к политической свободе». Что касается Гегеля, то он, по Мундту, стремился «применить к области искусства организм научного мышления»¹. Дефект эстетики Гегеля был в том, что «абсолютный мыслитель» исходил из предвзятых эстетических категорий, а не непосредственно из живого бытия народа. В противовес этому Мундт объявляет основой своей эстетики «принцип непосредственности» (VI). Эстетические положения привносятся не извне, а выводятся из реальности. Задача эстетики не в том, чтобы навязать художникам определенную теорию, а, наоборот, открыть им путь к свободному творчеству.

«Мы живем в такое время,— пишет Мундт,— когда созрело понимание того, что свобода нужна не только богатым и привилегированным, но также бедным и обездоленным...» (4). Не скроем, однако, что идея всеобщего равенства окрашена у Мундта христианским колоритом. Свободу и красоту Мундт связывает с очищенным от церковности христианским миропониманием. Этот рецидив религиозности, не свойственной представителям «Молодой Германии», отражает поворот, происшедший во взглядах Мундта ко времени издания его курса по эстетике. Как-никак перед нами лекции, читанные в Берлинском университете! Но это не должно помешать нам увидеть новизну подхода Мундта к некоторым вопросам эстетики. Его определения эстетических понятий представляют собой попытку поставить гегелевскую эстетику на реальную почву. В частности, это сказывается в том, как рассматривает Мундт основы драматургии. Уже в первом определении драмы нетрудно увидеть типичные для «Молодой Германии» утверждения. «Согласно своему глубочайшему внутреннему смыслу, драма есть сознание нации, воплощенное в действие, в ней выводятся живые образы, каждый из которых воплощает индивидуальные стремления, и в борьбе интересов, происходящей между ними, выделяется истинная высшая идея бытия, утверждаемая как через их победу, так и через их гибель» (336).

¹ *Mundt Theodor. Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks in Lichte unserer Zeit.* Berlin, 1845, S. V. Далее ссылки на страницы этого издания даны в скобках после цитаты.

В этом определении новым является прежде всего то, что драма есть не одно из явлений абстрактного мирового духа (Гегель), а художественное воплощение духа нации, народа. Если, по Гегелю, в драме происходит борьба общих начал, то Мундт говорит об индивидуальных личных стремлениях. И далее, для него драма не борьба одного нравственного принципа против другого, а столкновение личных жизненных интересов. В этой борьбе, независимо от ее исхода для героев, выявляется смысл жизни, оправданность и целесообразность ее законов.

Мундт подчеркивает, что «драма есть подлинная поэзия свободной личности, поэзия права и справедливости» (336). Он тут же задается вопросом, каким же образом эта поэзия прав человеческой личности проявила себя в немецкой драме, которая развивалась в условиях полного бесправия большинства наций? Ответ Мундта проникнут горечью. У древних греков источником драмы был культ Диониса, всеосвобождающего и вседозволяющего бога, а в Германии при возникновении драмы главным лицом оказывается «шут Гансвурст, Пикельхеринг, который в качестве народного провозвестника свободной личности, как плут, всеми своими шутовскими проделками в действительности берет сторону справедливости и истины» (336).

Сколько горькой иронии в том, что принцип свободы произошло осуществлять в условиях полной несвободы! Поэтому же жизнеутверждающий бог, а раб, которому дозволено было шутить в присутствии господ и даже над ними самими, стал у немцев основателем драматического искусства.

Определение драмы, даваемое Мундтом, призвано подчеркнуть ее земной, реальный характер: «Драма есть форма подлинной жизненной действительности, благодаря которой обнаруживается ее истинная человеческая сущность, как она проявляется в взаимодействующих существенных противоречиях» (337). Кажущееся теперь очевидным было в 40-е годы смелой новацией, направленной против идеалистической теории драмы, в которой люди были воплощениями нравственных принципов в большей мере, чем живыми характерами.

Однако Мундт тут же делает существенную уступку старой теории драмы, когда принимает как должное положение Аристотеля: если герой не должен быть ни идеально хорошим, ни ужасно дурным, то все же должен стоять на такой ступени почета и могущества, чтобы через него явственно раскрывалась сущность человеческой жизни. Иначе говоря, по своему социальному положению герой должен стоять на той высоте, которая в сословном и классовом государстве только и дает ему возможность действовать совершенно свободно.

Драма имеет также дело с двойственностью человеческой природы, которая разрывается между «временными требованиями бытия и вечными идеальными стремлениями» (337). Драма

напоминает зрителю об этих идеалах, возбуждая в нем чувство, что загадки и сложности его собственной жизни решаются здесь, на сценических подмостках.

Благодаря тому что драма оказывает наиболее сильное воздействие на наш внутренний мир, она и является высшим видом искусства.

Обращаясь к понятию трагического, любопытно проследить, как трансформируется у Мундта концепция Гегеля. Он следует за ним, когда определяет эпическое состояние мира как внутреннее единство личности и общества. Эта гармония нарушается в тот момент, когда начинается история, с которой связано пробуждение всех противоречий действительности; вся жизнь меняется, раздваивается. «Это глубоко внутреннее раздвоение бытия, свойственное действительным формам жизненной борьбы, есть трагическое, в котором все бытие достигает своего высшего развития» (294).

Эпическое и идиллическое мирное существование, самая ограниченность которого создавала уют жизни, уступает место такому состоянию, когда ограничения становятся отрицанием нравственной свободы и высшего назначения личности. Тогда возникает борьба против этого, борьба за свободу. «В этой борьбе человек осуществляет свое высшее достоинство и свое высшее назначение, и трагический ореол, украшающий его в поражении, есть подлинный венец его существования и истинное искупление судьбы» (294).

Мундт старается преодолеть идеалистическую концепцию вины героя; в трагическом развитии герой обретает ту силу, которая позволяет освободиться от вины и искупить ее. «Подлинное впечатление от представления трагедии должно возбуждать высокую печаль за все человечество, принимающее в себя все скорби мира и преодолевающее их в идее. Трагическое включает в себя также возвышение над всей сложностью вины, которая повергает восстающего индивида, и в этом суть идеи возвышенного, составляющего неперемный элемент трагически прекрасного» (294—295).

Совершенно очевидна прямая оппозиция Мундта тезису Гегеля, у которого диалектика истории заключалась в необходимости гибели героя, восстающего против миропорядка. Весь пафос Мундта в оправдании этого восстания и в том, чтобы снять вину с героя, вступившего в конфликт с законами, которые сильнее его.

Комическое имеет дело с ситуацией, полностью противоположной трагическому. Если в трагическом происходит борьба против ограничений, сковывающих личность, то комическими являются стремления преодолеть те ограничения, которые составляют необходимые и существенные элементы жизни, и отрицание их неправомерно. «Цель комического изображения состоит, следовательно, в том, чтобы выявить ничтожество фаль-

шнивого блеска, который создает всеобщую путаницу, и все это для того, чтобы нравственные интересы получили истинное удовлетворение и чтобы возросло чувство свободы» (299). И здесь, как в трагическом, конечной целью остается утверждение свободы.

Теория комического у Мундта разработана менее убедительно, чем понятие о трагическом. Он наследует романтическое и гегелевское представление о комедии. У него тоже речь идет не о сатирическом осмеянии пороков, а об изображении смешных недостатков, которые могут быть и у хорошего человека.

В античную эпоху трагедия отражала высший расцвет цивилизации. Комедия явилась признаком начавшегося распада нравственных, религиозных и политических основ народной жизни. Идея судьбы воплощала признание господства богов, определявших судьбы даже самых могучих героев. В древней комедии отсутствие судьбы означает высвобождение из-под власти богов. Античная комедия, изображающая мир, представленный самому себе, поэтому не имеет ничего общего с трагедией.

Иначе обстоит дело в драме нового времени. Здесь нет вмешательства божественных сил даже в трагические судьбы, ибо причины их глубоко личные, проистекают из характеров и их столкновений. Отсутствие вмешательства божественных сил снижает трагедию до уровня комедии и делает возможным смешение трагического и комического в одном произведении.

Свои взгляды на драму Мундт изложил после «Эстетики» — в двухтомном труде «Драматургия, или Теория и история драматического искусства» (1848). Как справедливо отмечает М. Дитрих, сочинение Мундта появилось в свет в год революции, но уже тогда, когда представители «Молодой Германии», сохранив верность своим демократическим идеалам, отказались от своих революционно-бунтарских настроений².

В теоретической части Мундт определяет свое понимание основ драматизма, полемизируя с гегелевской диалектикой свободы и необходимости. Сочетание этих двух категорий бытия не может быть оправдано и объяснено рационально. Это искусственная конструкция. Индивидуальные стремления ведут к возникновению противоречий, делающих неизбежным конфликт. Теории, объединяющие свободу и необходимость, в сущности всегда делают это за счет индивида, его свободы и утверждают правомерность того мирового порядка, который подавляет свободу и губит личность.

Цель и сущность драмы состоит в утверждении права человека на самостоятельную жизнедеятельность, но, конечно, такую, которая сочетается с его сознанием своей ответственности.

² См.: *Dietrich M. Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Graz; Köln, 1961, S. 254.*

Мера сознания им своей ответственности и делает человека подлинной личностью. Высшими моментами бытия человека, и притом наиболее драматичными, являются те, когда принятые им решения или совершаемые им поступки приводят его к конфликту «с самим собой и своими духовными и нравственными принципами либо с противостоящими ему реальными и установленными отношениями, с которыми он своими действиями вместо того, чтобы все сгладить, вступает в спор»³.

Стремления настоящего момента могут оказаться в противоречии с идеалами человечества. Действие, возникающее в таких случаях, является истинно драматическим; взаимодействие этих двух жизненных сил, реального и идеального, приводит к завязке, катастрофе и развязке. Драма, состоящая в жизненной борьбе как процессе самоосвобождения, является прекраснейшим плодом творчества.

Историческая часть «Драматургии» полемически заострена против «Чтений о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля. В противовес эстетической предвзятости теоретика романтизма Мундт становится на историческую точку зрения. Яснее всего особенность его позиций сказывается в характеристике французской драматургии XVII—XVIII вв. Если А. В. Шлегель стремился всячески дискредитировать французский классицизм, то Мундт подходит к нему не только исторически, но и социологически. «Высшим пунктом французской литературы *ancien Regime* * была французская поэзия, возникшая вместе с абсолютной монархией Людовика XIV, с которой она внутренне и внешне взаимосвязана и чей возвышенный поэтический стиль она создала»⁴. Мундту очевидна ограниченность придворной направленности драматургии, но он понимает историческую обусловленность этого. Величайшие люди эпохи приняли на свои плечи бремя ее грехов, и их творческий дух помог им создать искусство особого национального типа. Оба величайших трагических поэта Франции Корнель и Расин пылали подлинным поэтическим огнем. Мундт отмечает, как трудно было Корнелю творить в условиях классицистских ограничений, но его творческий гений, вопреки им, проявился с огромной мощью. Апология Корнеля завершается любопытным замечанием в адрес Лессинга. Мундт признает, что его критика Корнеля помогла в создании независимой немецкой драмы, но она была несправедливой и заслуживает быть забытой. Столь же высоко, как Корнеля, оценивает Мундт и Расина.

Не вполне разделяет Мундт и лессинговскую критику Вольтера, ибо видит в нем главного представителя того движения,

³ *Mundt Theodor. Dramaturgie, oder Theorie und Geschichte der Dramatischen Kunst. Berlin, 1848, Bd. I, S. 68.*

* старого порядка (франц.)

⁴ *Mundt Theodor. Op. cit., Bd. 2, S. 305.*

которое подготовило революцию. Соглашаясь с тем, что как автор трагедий он не был значителен, Мундт высказывает сожаление, что Вольтер не направил свое остроумие и сатирический дар на создание комедий.

Мундт выделяет в своей истории особый раздел: «Драматургия революции и Империи». Крупнейшим представителем драматургии в революционном духе называет Мундт Бомарше.

Драматургию французского романтизма Мундт характеризует как движение за «освобождение французского языка и поэзии от сковывающих норм *ancien Régime*»⁵. Когда Мундт выступил со своей книгой, у него уже были основания считать, что романтическая драма изжила себя, оставив как наследие пошлую массовую драматургическую продукцию типа пьес Скриба.

Суждения Мундта о немецком театре кратки и сводятся в основном к следующему. Политическая раздробленность и отсутствие единого центра духовной жизни долго мешали возникновению национального театра такого же значения, как тот, который возник в XVI—XVII вв. в Испании, Англии и Франции. Когда же благодаря Лессингу, Гете и Шиллеру Германия обрела подлинно художественную национальную драму, возникло парадоксальное положение: глубоко идейная драматургия классиков с ее важными социальными мотивами не закрепились на сцене. Вместо нее господствующее положение заняла драматургия Иффланда и Коцебу; эти авторы писали свои пьесы в соответствии с «пошлыми потребностями, жалкой умильностью и партикулярным семейственным эгоизмом» обывателей (416). Даже творчество Г. Клейста, К. Иммермана, З. Вернера не утвердилось на сцене. Напомнив мнение Лессинга о необходимости национального театра для Германии, Мундт призывает сделать все необходимое для создания театра высоких идей и подлинной гражданственности.

Э. ВИЛЬКОМ

Имя этого литератора «Молодой Германии» редко встречается в трудах о рассматриваемом литературном направлении. Автору данной работы его открыла М. Дитрих в своем исследовании о драматических теориях XIX в. Перу Э. Вилькома принадлежат две статьи, представляющие интерес в теоретическом отношении. Первая из них «К нации» (1837) содержит пламенные

⁵ *Mundt Theodor. Op. cit., S. 365.*

призывы покончить с мечтательностью и бездействием, а в искусстве отказаться от созерцательности. Он сравнивает немецкую драму с библейским Самсоном, которого филистимляне лишили силы. Пора этому титану восстать и разрушить оковы, опутавшие его! Современная драма должна стать воспитателем воли народа к действию, и для этого она должна покончить с разрывом, который существует между жизнью и искусством.

Вторая статья Э. Вилькома многозначительно названа: «Современная общественная жизнь и социальная трагедия» (1839). Немецкая жизнь находится во власти противоречий. Прежде всего это противоречия социальные, заключающиеся в неравенстве. В обществе две морали — официальная и подлинная. Драма должна эти противоречия сделать достоянием сцены.

Вильком с презрением говорит о том, что немецкие драматурги пишут об истории, но не делают ее. Он выступает противником созерцательной исторической драмы. Драма, изображающая прошлое, вообще устарела. Единственное исключение — «Смерть Дантона» Г. Бюхнера. Нужно напомнить, что автор этой замечательной драмы, активно участвовавший в политической борьбе, вынужден был бежать в Швейцарию, где он скончался в 23 года (1837). Его драму, впервые напечатанную в 1835 г., «открыл» и пропагандировал К. Гуцков.

У Э. Вилькома были серьезные претензии к Бюхнеру. Сущность их заключалась прежде всего в переоценке положения Германии. Такими произведениями, как «Смерть Дантона», считал Вильком, немецкий народ на революцию не подвигнешь. Вместе с тем он не считал пьесу драмой в собственном смысле слова. Для него она — «гениально диалогизированный фрагмент исторического отрезка времени», однако, хотя материал и драматичен, подлинного произведения искусства, считает критик, не получилось.

Не удовлетворяет Э. Вилькома и мещанская, или буржуазная, трагедия, которую, как он правильно считает, дискредитировали Иффланд и Коцебу. Наконец, что касается комедии, то всевозможные ограничения, в особенности цензурные, настолько ее сковали, что она тоже не может стать средством выявления противоречий, против которых драматургия должна открыто выступить.

Старые драматические жанры, таким образом, по мнению Вилькома, отжили свой век. На смену им должен прийти новый драматический жанр, и Вильком нашел для него определение — социальная трагедия. Сюжетами для такой драмы «современность столь бесконечно богата, что всякий, кто только захочет, легко извлечет драгоценный материал из повседневных событий. Я хочу, чтобы появился молодой, сильный, неиспорченный талант, который сумеет отлично понять неестественность наших социальных отношений и найдет самые яркие краски для соз-

дания картин жизни»¹. Его произведения должны быть свободны от пороков старой драмы, ее затрепанной риторики, претензий на философическое глубокомыслие. Взгляд писателя на жизнь не должен быть затемнен привычными представлениями. Если он будет обладать смелостью, то сможет со всей страстностью показать общественные противоречия, раскрыть миру корни социальных бедствий, возникших из-за того, что общество оторвалось от природы. Явные отголоски руссоизма звучат в утверждении Э. Вилькома, что слишком большая утонченность культуры привела человечество к разного рода бедам. Преодолеть их нелегко. Э. Вильком понимает, что преодоление общественных противоречий должно произойти отнюдь не безболезненно. Человеку, привыкшему к утвердившимся законам морали и общежития, трудно от них отказаться, даже когда он сознает, что они противоречат природе. Основу современной социальной трагедии Э. Вильком видит в несправедливостях современного строя и в неспособности преодолеть их. Изображение подобных противоречий на сцене, полагает Э. Вильком, будет содействовать воспитанию здравых понятий и в конечном счете приведет к облагораживанию жизни.

Мы видим, таким образом, что радикализм Э. Вилькома неглубок. Социальная драма, какой она мыслится ему, отнюдь не революционная драма. Недаром Вильком критически отнесся к «Смерти Дантона» Г. Бюхнера. Его представление о социальной драме сводится к констатации реальных противоречий, но путь к преодолению их он видит все в том же нравственном совершенствовании, которое утверждали уже просветители. Напомним, что в условиях конца 1830-х годов предпосылки для современной революционной социальной драмы еще не созрели. Ограниченность позиций Э. Вилькома исторически обусловлена. Но слово было найдено, понятие социальной драмы стало кристаллизоваться. Значение Э. Вилькома и состояло в том, что он был одним из тех, кто теоретически подготавливал путь реалистической социальной драме буржуазного общества XIX в.

Судьба «Молодой Германии» была неразрывно связана с буржуазно-демократическим движением в Германии середины XIX в. Деятели этого направления выступали против отживших форм жизни, идеологии и искусства. Прав был Ф. Меринг, возражая против переоценки этого движения, в котором буржуазные историки склонны были видеть второй период «бури и натиска» в немецкой литературе. Что это было не так, лучше всего доказывается отсутствием таких же художественных достижений, как те, которые оставили немецкой культуре деятели подлинного движения «бури и натиска», в первую очередь Гете и Шиллер.

¹ Цит. по: *Dietrich M. Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert.* S. 251.

Все же в целом движение «Молодой Германии» имело прогрессивное значение. Оно развивалось в крайне неблагоприятных условиях, и это обусловило как его ограниченность, так и внутренние противоречия. Ф. Меринг писал: «Чтобы все же воздать справедливость этим писателям, следует принять во внимание, что они, на свой манер и насколько это было возможно в тогдашней Германии, старались представлять требования буржуазных классов, но не нашли у последних никакой поддержки, ни слова признания за верность, ни слова порицания на их измену. <...> Именно постольку младогерманские писатели являются жертвами своего времени, и с этой точки зрения нельзя слишком строго относиться к их половинчатости, слабостям и глупостям»².

Неудача германской революции 1848 г. привела к крушению и распылению этого движения. Большинство младогерманцев приоровилось к социально-политическому режиму, что не способствовало расцвету их творчества, а те, кто, подобно Винбаргу, не смогли примириться с послемартовской Германией, плохо кончили. Винбарг спился и умер в больнице для душевнобольных.

Прогрессивные демократические идеи «Молодой Германии» были незрелым, но ценным опытом построения эстетики и теории драмы в противовес идеализму. Исключать эти идеи из истории эстетического развития, как то делала буржуазная наука, было несправедливо.

Х. Д. ГРАББЕ

Драматургия Христиана Дитриха Граббе (1801—1836) занимает особое место в немецкой литературе данного периода. Начав как последователь романтизма и выступив с трагедией «Герцог Готланд» (1822), затем с комедией в духе «Кота в сапогах» Тика — «Шутка, сатира, ирония и более глубокое значение» (1822), попытав свои силы в философской драме «Дон Жуан и Фауст» (1828), Граббе перешел к созданию исторических драм — «Фридрих Барбаросса» (1829), «Император Генрих VI» (1829), «Наполеон, или Сто дней» (1831), «Ганнибал» (1834), «Битва Германа» (1835). Исторические драмы Граббе характеризуются стремлением к исторической правде, они свидетельствуют о реалистических тенденциях в творчестве писателя, и в некоторых отношениях он может рассматриваться как

² Меринг Франц. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1934, т. 2, с. 42.

Драматург, который, подобно Г. Бюхнеру, искал путей к созданию реалистической исторической драмы. Однако если Бюхнера отличал демократический радикализм, то Граббе в политическом отношении явно враждебен социальным движениям в литературе, в частности он был в оппозиции к «Молодой Германии».

ПРОТИВ ШЕКСПИРОМАНИИ

Поворот от романтизма в поисках новых путей для драматического искусства проявился в небольшой работе Граббе «О шекспиромании» (1827). Известно, что переводы пьес Шекспира, восхваление английского драматурга и подражание ему сыграли важную роль в преодолении оков классицизма и рационализма в драматическом искусстве. Но уже Лессинг предупреждал против слепого подражания Шекспиру, сказав: «У Шекспира надо учиться, но не надо его обкрадывать»; предостерегал от чрезмерного увлечения Шекспиром и Виланд. Даже Гердер, сыгравший выдающуюся роль в создании культа Шекспира в Германии, упрекал Гете, когда тот прислал ему первый вариант «Геца фон Берлихингена»: «Шекспир вас совсем погубил».

Граббе выступил против слепого следования Шекспиру в драме. Особенно критиковал он Л. Тика, считая, что тот слишком безоговорочно утверждал совершенство драматургии Шекспира.

Откуда возникло восхищение Шекспиром? — таков первый вопрос, который ставит Граббе, сам отдавший английскому писателю дань преклонения в начале творческого пути. Ему понятно, что обращение к Шекспиру возникло в связи с борьбой против засилия «французской школы». В Шекспире соединилось все, что помогло эмансипироваться от классицизма в драме. Но, считает Граббе, напрасно утверждают, будто Шекспир близок духу немецкого народа. «Немецкий народ отнесся к Шекспиру с большим интересом, он не отрицал его величия, но он никогда его не любил» (23, курсив Граббе)¹. Ни одной из пьес Шекспира, уверяет Граббе, не выпадало и половины того успеха, какой имели пьесы Шиллера. В противовес не в меру ретивым обожателям Шекспира Граббе впадает в другую крайность. Шекспира будто бы ценят за его «отступления» от нормы, «за странные и гротескные характеры», за необыкновенные выражения и образы (<...>), за отдельные сцены и изречения (только благодаря им «Гамлет» имел успех на сцене), за немотивированность действия (что непонятно, то импонирует тем, у кого мало понятий), за разнообразие сменяющихся друг дру-

¹ Здесь и далее цит. по: *Grabbes Werke.* / Hrsg. von Wukadinović. Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart. O. J., 5 Th., S. 23.

га сцен и тому подобные вещи...» (24). Этим Шекспир и привлек к себе интерес, когда его впервые узнали в Германии. Но тогда, подчеркивает Граббе, в Германии «было достаточно мощных умов, которые восприняли свет от действительно электризирующих шекспировских ударов молний, но их зажигал собственный пыл» (25). Гете в «„Геце фон Берлихингене“ выступил не как последователь, а как соперник Шекспира» (25). Гете и без Шекспира мог бы создать своего «Геца».

После Гете появился Шиллер, который, правда, в «Разбойниках» еще был несколько под влиянием Шекспира, но больше — под влиянием Гете и немецкой философии, а также испытал на себе влияние публицистики, предшествовавшей французской революции. «Публике понравилось в «Разбойниках» опять-таки не шекспировское. Оно проявилось главным образом в форме. Возвышенный просветленный дух поэта (Шекспир стремился подавить в себе это, и правильно поступал, поскольку и без того воздействовал на зрителей), глубина и сила чувства, проявлявшаяся независимо от изображения характеров (тогда как у Шекспира господствовали характеры), и все это к тому же изложенное мощным языком Лютера, — вот чего немецкий народ искал, и вот чем восхищался и чему сочувствовал и что есть во всех произведениях Шиллера, даже тех, которые еще близки по форме к Шекспиру, вот что составляет их замечательное достоинство» (26).

Шиллер явился создателем немецкой трагедии, а Коцебу — немецкой комедии, но их оппозиция Шекспиру не была достаточно сильной. Романтики (братья Шлегель, Тик, Новалис и другие) взяли за образец старинные испанские, английские, итальянские и средневековые произведения, — словом, ориентировались на иностранных писателей, и в первую очередь на Шекспира. Особенно постарался в этом отношении А. В. Шлегель, объявивший творчество Шекспира венцом всей драмы. Граббе считает, что Шлегель не смог даже должным образом обосновать свое понимание Шекспира. Так, в его трактовке трагедия короля Лира будто бы выражает только идею сострадания. А где, спрашивает он, характерное для Шекспира изображение мира злости, ужасов, ненависти, любви, мести и самопожертвования?

Вслед за А. В. Шлегелем на поприще восхваления Шекспира вступил Тик. Однако, хотя он старательно изучал английского драматурга, он преподносит публике не самого Шекспира, а Шекспира в духе Л. Тика.

Оставляя в стороне других шекспироманов, Граббе объясняет культ Шекспира следующими причинами: 1) люди, сами не имеющие никакой цены, выдвигают Шекспира как тяжеловеса, за которого прячутся и которым защищают себя; 2) за семьдесят лет с начала восхваления Шекспира это дело стало легким, оно всякому доступно; 3) в силу своей легкости шекспи-

романия стала модой; 4) подражая моде и великим людям, восхвалявшим Шекспира, даже глупцы могут набить себе цену; 5) мелкие умы, восхваляя Шекспира, могут показывать свою значительность, критикуя тех, кого считают ниже Шекспира, например такую величину, как Шиллера; это дает им чувствовать свою значительность; и т. д.

Второй вопрос, который задает Граббе: заслуживает ли Шекспир того восхищения, которым он окружен? Молодой писатель отнюдь не отрицает достоинства Шекспира, его всеобъемлющего гения, творческой силы, мастерства создания характеров, понимания душевных движений, глубоких взглядов на историю, юмора, иронии. Однако почитатели Шекспира приписали ему многое, чего в нем нет. Например, нет оригинальности, ибо форма шекспировской драмы была создана его предшественниками; Шекспир не создал школы, стиля, драматургического метода, все было сделано до него, он лишь участник общего дела, величайший представитель определенной школы, которую создал не он, а другие.

Граббе согласен признать Шекспира мастером композиции, но отрицает, что он превосходит в этом других. Как ни хороши его исторические драмы, у них есть серьезный недостаток. «От поэта, поскольку он берется изображать в драме историю, требуется драматическая обработка, выявляющая драматически и концентрированно идею исторического события. В этом Шиллер и здравый немецкий смысл превосходят Шекспира; в каждой из его (Шиллера.— А. А.) исторических драм есть драматический узел или концентрированная идея. Хотя Шекспир объективнее Шиллера, все же его исторические драмы (те, которые взяты из английской истории, ибо остальные стоят еще ниже) являются не более чем *поэтически приукрашенными хрониками*. В них невозможно увидеть никакого центрального пункта, никакой катастрофы, никакой политической цели» (32).

В качестве примера Граббе анализирует «Юлия Цезаря». В этой трагедии интерес раздваивается. Несмотря на название пьесы, героем является не Цезарь, а Брут, притом и Брут не стоит одиноко, от него отвлекает внимание Кассий. К тому же характер Цезаря, по мнению Граббе, принижен: умнейшего и достойного человека Шекспир превратил в красноречивого болтуна, занимающегося самовосхвалением.

Народные сцены тоже представляются Граббе неудачными. Шекспир, считает он, еще мог показать английскую толпу, но римлян он не сумел изобразить. Однако и пьесы из английской истории имеют много недостатков. «Король Джон» полон напыщенных речей. В «Генри IV» нет центральной идеи, фальстафовские эпизоды, являющиеся побочными, своим комизмом подавляют главную линию действия.

Хотя «Гамлета» почитают за глубину мысли, некоторые из-

речения банальны. За исключением принца остальные персонажи просто нули. Только такой глупец, как Полоний, может серьезно относиться к пустым речам короля Клавдия. Дух Вольтера с его критикой оживает в разборе «Гамлета», предлагаемом Граббе. Напомним, что он писал после гетевской характеристики трагедии в «Годах учения Вильгельма Майстера», после Ф. Шлегеля, и принципиальное значение суровой критики Граббе станет очевидным. Он борется с эстетикой романтизма, его теорией драмы и стремится доказать, что авторы и произведения, особенно чтимые романтиками, не отвечают элементарным требованиям искусства, ибо лишены внутренней логики и соответствия действительности.

Недостаток драматургического мастерства у Шекспира не только в обрисовке характеров в «Гамлете», но и в построении действия. Вся трагедия держится на речах героя, ее действие спутанно и тягуче. Сумасшествие Офелии, поездка Гамлета в Англию, его случайное спасение, восстание Лазрта и другие происшествия сваливаются неожиданно как снег на голову. Поклонники Шекспира видят здесь какие-то тонкости, которые вернее было бы назвать ошибками драматурга. «Похоже, что драматургу было скучно заниматься действием «Гамлета». Как искусственно и туго здесь все, что не связано с размышлениями. Достаточно вспомнить экспозицию в «Гамлете», которая дана в рассказе Горацио о поединке между старшим Гамлетом и старшим Фортинбрасом. Вообще этот пример дает возможность сказать, что шекспировские экспозиции не заслуживают тех похвал, которые воздает им Шлегель. Шекспир часто (хотя не всегда) начинает свои пьесы фантастическими сценами, как, например, в «Гамлете» — ночной стражей, ожидающей появления призрака, в «Макбете» — сценой с ведьмами, в «Буре» — кораблекрушением...» (36).

В «Ромео и Джульетте» герой и героиня лишены характера, они просто влюбленные, и больше ничего. Этой трагедии Граббе посвятил также отдельную рецензию, напечатанную в дюссельдорфской газете в 1836 г. «Очевидно, что «Ромео и Джульетта» юношеское произведение Шекспира, в нем больше остроумия и красивых фраз, чем истинного чувства. <...> Изображена ли здесь подлинная, глубокая любовь? Нет! Поэт стремился к этому, однако не сумел достичь в образе Джульетты того, что удалось нашему Шиллеру, сумевшему облагородить чувственное влечение и возвысить земное чувство. Что такое Джульетта? Распущенная девка в роскошных нарядах. В ней нет ни одной значительной черты, кроме того, что она способна влюбиться с первого взгляда и в отчаянии заколоться кинжалом в конце, — словом, женское существо, каких тысячи. Шекспир имел право, если считал нужным, изобразить такую особу, ибо художнику дозволено изображать любые явления жизни, сохраняя при этом беспристрастие. Однако Шек-

спир хотел сделать из нее больше, чем она есть на самом деле, как это видно из замысла, осуществленного им в трагедии, но этого не получилось. Если не считать ее глупости, чувственности и естественного страха смерти, в ней не найдешь ничего особенного или примечательного... Ромео — круглый дурак. Сначала он влюбился в Розалинду, потом в Джульетту; то убегал от Тибальта, потом преодолел трусость и вернулся; кончает он преждевременным самоубийством, сопровождаемым игрой слов. Ведь он видит, что губы его жены еще не застыли. Любой влюбленный еще надеялся бы, ждал, не откроются ли они или, наоборот, похолодеют. Он же приканчивает себя, так как поэту нужно его убрать» (191—192).

В таком же духе разобрал Граббе «Короля Лира», «Короля Джона», «Макбета».

Не менее сурово судит Граббе комическое у Шекспира. Он не отрицает, конечно, того, что изображение Фальстафа вызывает смех. В его глазах является недостатком то, что Шекспир «не ограничивается в своих комедиях отдельными меткими словечками, отдельными остротами, он делает всю пьесу и характеры комичными» (37). По его мнению, однако, подчинение характеров и композиции комическому началу не является достаточным. Слишком часто бывают в комедиях Шекспира «пустыни, лишённые остроумия и цветов, наполненные вместо аристофановских шуток искусственными словопрениями» (37). Как пример типичной шекспировской комедии Граббе называет «Двенадцатую ночь» и так отзываясь о шуте Фесте: «Я не знаю шута, более лишённого остроумия, выслуживающегося посредством натянутых сравнений, даже сам сэр Тоби, несмотря на великолепные ситуации, которые он умеет создать, оказывается не в состоянии украсить их подобающими шутками. Пустые ситуации только утомляют в конце концов, и берлинская публика была права, осматривая пьесу. Вообще Шекспир не пренебрегает повторением одинаковых недоразумений и шуток. И к сожалению, по большей части самых безвкусных. Истрепанные насмешки над мужьями-рогоносцами встречаются почти во всех пьесах Шекспира» (38).

Граббе находит у Шекспира явные признаки расчетливого и холодного ремесленничества; «часто в главных сценах недостает глубины чувства, подлинного воодушевления» (38). Шекспир старается показывать странное и необыкновенное, выдумывает причудливые характеры, но утомляет повторением их. Поклонники Шекспира выдают его непоследовательность за особую тонкость, а явные ошибки характеризуют как проявление иронии. Хотя перемена места действия является подлинно поэтической особенностью драм Шекспира, иногда он злоупотребляет и этим, превращая частую перемену места просто в своего рода игру.

«Шекспир не заслуживает, чтобы его пьесы считали высшим

образом трагедии» (40), — заявляет Граббе и мотивирует это тем, что Шекспир не завершает своих трагедий искуплением или примирением. Хуже того, в «Короле Лире» смерть Корделии вносит «режущий диссонанс», и «высшее успокоение, которое драматург дает, состоит в том, что после того, как злодеи обрекли хороших людей на страдание и смерть, остается в живых пара незначительных персонажей, в отношении которых можно надеяться, что они будут вести себя лучше, чем наказанные или убитые злодеи» (41). Такое заключение показывает, что Граббе — в теории, по крайней мере, — склоняется к тому, чтобы финалы пьес следовали принципу «поэтической справедливости», которой концовки шекспировских трагедий никак не соответствуют. Упреки Граббе потом повторяют многие критики, стремившиеся ниспровергнуть Шекспира, в том числе Л. Н. Толстой. Окончательный приговор Граббе гласит: «Шекспир велик, очень велик, но он драматург определенной школы и манеры и не свободен от многих недостатков и крайностей» (40).

ГРЕЧЕСКИЕ КЛАССИКИ И ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Граббе в результате своего анализа приходит к выводу, что немецким трагикам лучше следовать образцам древнегреческой трагедии, чем Шекспиру. В «Эвменидах» Эсхила изображается самое страшное, что может быть в жизни, когда фурии преследуют Ореста, но затем сами дочери ночи приносят ему искупление. «Эдип в Колоне» Софокла производит то же впечатление, несмотря на то что мрачный характер трагедии здесь еще ужаснее. Герой погибает, но трагедия завершается полным искуплением и примирением. Нетрудно заметить, что Граббе здесь выражает тот же взгляд, который мы встретим у Гегеля.

Превознесение античных образцов имело у Граббе полемическое, но отнюдь не практическое значение. Он вовсе не имел в виду возрождение форм греческой драмы. Но этого мало. «Если серьезно и пристально посмотреть даже на французскую трагедию, несмотря на присущую ей во многих отношениях односторонность, то и это принесет людям пользу: они найдут там то, чего им недостает: серьезность, строгость, порядок, драматическую и театральную эффектность, рассудительность, быстрое развитие действия. Они найдут также (хотя они с трудом поверят этому) множество характеров, лучше которых нет даже у Шекспира, среди многих других у Корнеля — Химена, Медея и др., у Расина — Ифигения, Аталия, Береника, Федра, Нерон и др., у Вольтера — Магомет, Танкред, Аменаида, Ороман, Нерестан, Лузиньян, Заира, Гузман, Альзира и др. Если нужны мощные выражения, потрясающие ошеломляющие трагические взрывы (которые иные господа так высоко оценивают у Шек-

спира), то их, как правило, можно найти у французских писателей в более красивом виде и лучше мотивированными: достаточно вспомнить только «тои» Медеи, «soyons amis, Cippa» Августа, «vous у segez» * Агамемнона и т. д. Какие блестящие жемчужины сверкают на черном наряде французской Мельпомены!» (41).

В комедии есть также мастера, превосходящие Шекспира, и именно во Франции. Граббе с высокой похвалой отзывается о Мольере, и тут же он подчеркивает: «В отличие от Мольера, Шекспир в своих комедиях не помогает избежать ошибок и найти путь к добру» (42).

ШИЛЛЕР И ГЕТЕ

Борясь за создание подлинно национальной драмы, Граббе предлагает непосредственно продолжать традицию ее величайшего представителя — Шиллера.

К Гете он вообще относился резко отрицательно. Уже драма «Дон Жуан и Фауст» представляла собой опыт литературной полемики с великим поэтом. Появление «Переписки Шиллера и Гете» в 1828 г. дало Граббе повод высказать свое мнение о Гете. Он не любил Гете как придворного поэта. Он подозревал, что опубликованием переписки Гете стремился еще более возвеличить себя и в какой-то степени принизить Шиллера.

В заключение своей статьи, написанной с большим пылом, Граббе дает сравнительную характеристику обоих писателей. «Шиллер сам считал себя, особенно в этой переписке, субъективным, а Гете не отрицал своей объективности; многие беллетристы клянутся шиллеровским суб- и гетевским объективизмом, но все это чистая выдумка, спор о философских словечках, призванных обозначать нечто, совершенно не существующее. Пусть мне покажут хоть одного человека от Гомеров до Гете, от Александра Македонского до Наполеона, который творил бы не субъективно или действовал бы не из субъективных соображений. У всякого свой нрав. У Шиллера и Гете так же, как у меня.

Шиллер искренно стремится к идеальному и возвышенному. Гете — тоже, но ему была также присуща грация, по-разному окрашенная в зависимости от настроений, и умелое принаравливание к любой форме» (104).

Различие между обоими поэтами было, по мнению Граббе, обусловлено различием в их происхождении и жизненных условиях. Гете никогда не знал материальной нужды, испытываемой Шиллером. «На протяжении всей долгой жизни почти ничто не побуждало его обращаться к поэзии, этой дочери скор-

* «я», «будем друзьями, Цинна», «это будете вы» (франц.)

би, кроме, как он сам в этом признавался, полученных в молодости сердечных ран, боль от которых он изливал в ямбах, гекзаметрах и т. п., — то есть из-за любви. Однако в ней не было ничего похожего ни на идеальную любовь Данте, ни на его патриотизм» (105).

Его первой любовью была бедная девушка Гретхен, но родители Гете, как и положено состоятельным мещанам, не позволили этим отношениям развиваться. «Сынок, однако, вскоре нашел ей замену в творчестве и в жизни, но старая любовь не ржавеет даже у такого якобы объективного поэта, как Гете. Почти все девицы и дамы, изображенные им, имеют нечто общее с Гретхен из «Поэзии и правды». Маргарита в «Фаусте», Клерхен в «Эгмонте», Марианна в «Брате и сестре», прядильщица в стихотворении, названном в ее честь, — все они одно и то же лицо. Лотта в «Вертере», Марианна и Миньона в «Майстере», Леонора в «Тассо», Евгения в «Побочной дочери» и др. по языку и внешнему виду несколько отличаются от стандартной Гретхен, чего умелому поэту не трудно было добиться, но основной тон у них тот же, что и у этой милой девушки. Дальше других от нее Ифигения в Тавриде, Принцесса в «Тассо» и Филина в «Майстере», но вплоть до Филины, которая обладает только чувственностью гетевской Гретхен, все они поэто-му оказались сильно искаженными образцами: Ифигения — совершенно не греческая сентиментальная жрица, полувлюбленная в Пилада; Принцесса в «Тассо» — умная болтуня, изрекающая сентенции, которая весьма развлекала бы всех за чайным столом...

С его героями, зрелыми мужчинами и страстными юношами, у Гете дело обстоит так же, как и с дамами, — если те в большинстве — Гретхен, то господа — это обычно он сам. Они — даровитые люди, верно описанные, но все как на подбор одинаково слабы, добродушны, если ничто не злит их, обычно с ноткой грусти. Но они умеют эту грусть легко преодолеть: Эгмонту достаточно для этого погладить себя по лбу, и все проходит, а Фауста игра в любовь и Блоксбергские развлечения заставляют забыть о демонических стремлениях. Вертер, Гец, Вильгельм Майстер, Зеллер — разве все они не сделаны по одному образцу? В придачу Орест и Тассо, только последний болтает больше других.

И при всем этом, во мнении критиков. Гете остается более объективным, чем Шиллер» (105—106).

Не Гете, а Шиллер является в глазах Граббе более объективным драматургом. Трудности жизни вынуждали Шиллера замыкаться в свой внутренний мир и удовлетворяться идеалами. «Однако ум, такой, как у него, полный идей — как верных, так и фантастических, занятый постоянно изображением в драме реального мира, быстро постиг, что поэтические образы не могут быть только воплощением мыслей, но они должны иметь

форму и плоть. И тогда он стал стремиться с одному ему присущей способностью достичь понимания мира, жизни и людей посредством как собственного опыта, так и истории, а то, что он непрерывно овладевал знанием жизни, отражено во всех его великих произведениях, начиная с «Валленштейна». За исключением «Мессинской невесты» (где еще ощутимы отзвуки молодости и юношеских настроений, от которых ему надо было освободиться) он становился все более верным действительности, более объективным и в изображении природы столь же совершенным, как Гете. Для этого достаточно прочесть только „Телля“ и фрагменты „Дмитрия“» (106—107).

Граббе заканчивает сопоставление обоих поэтов указанием на то, что Шиллер к концу творческого пути трудом достиг того, что Гете далось сразу благодаря таланту и удаче. Шиллер начал «Семелой», а кончил «Теллем»; Гете начал «Вертером» и «Геццом», а пришел к «Побочной дочери» и «Избирательному сродству», что Граббе считал признаком явного упадка.

Ставя Шиллера выше Шекспира как автора трагедий, Граббе высоко оценивает «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», а в них — линию идеальных героев. В этом месте обычно суховатая критическая речь Граббе приобретает поэтическое звучание. «Тот, кто читал «Валленштейна» Шиллера будучи молодым, когда от неба его отделяли только плывущие по нему облака, в пору, когда среди прочего бессознательно зарождается самое благородное чувство — первая любовь и с нею стремление к великому, не может не спросить себя: «сыщется ли другая пьеса, которая находила бы такой же отклик в моей душе и так озаряла ее, как эта?» Ни один поэт не сумел, подобно ему, свести с небес на землю такие отдаленные звезды, так воспеть томление по недостижимому. <...> Наступила зима человечества. Все листья облетели с «обнаженного ствола», но Валленштейн даже в конце еще раз возводит глаза к своей звезде, Юпитеру, и внезапно, совершенно невольно, вместо нее видит своего гибнущего Макса. Другие поэты создавали нечто свое великое, но только Шиллер мог озарить землю такой молнией с небес» (138).

Граббе и у любимого поэта находил серьезные недостатки. Анализируя «Марию Стюарт», Граббе отметил: «Драматургу захотелось сделать рычагом пьесы не государственную необходимость и мировые политические отношения, которыми руководствовалась Елизавета, вместо этого он заключил действие в узкий круг мелких интриг и ревности» (185). Развенчивая историческую Марию Стюарт как авантюристку, Граббе выводит Елизавету как охранительницу интересов английского государства и народа. Иначе говоря, он указывает на отклонение Шиллера от истории, и если в характеристике «Валленштейна» им подчеркивалась идеализация истории, то здесь,

наоборот, Граббе явно отвергает шиллеровское возвеличивание шотландской королевы. В этой статье дает о себе знать творческая позиция самого Граббе, стремившегося к исторической достоверности в своих драмах о прошлом.

О ЗАДАЧАХ НЕМЕЦКОЙ ДРАМЫ

В заключение своей работы «О шекспиромании» Граббе ставит вопрос: к чему может привести немецкий театр ставшее столь распространенным преклонение перед Шекспиром и подражание ему? Ответ гласит: «Слепое следование великому писателю, который, подобно другим великим писателям, не свободен от многих ошибок и слабостей, ведет к подражательности; подражание является недостойным и ни к чему хорошему привести не может. Самое большое, к чему оно способно, это к усвоению стереотипов, а отличие такой манеры от самостоятельного стиля состоит в том, что она приводит преимущественно к еще большему углублению недостатков образца, которому следуют, как это можно видеть на сотнях комедий шекспиризирующих немецких авторов» (42).

Поэзия имеет множество форм, каждая из которых по-своему не уступает другой. Настоящий драматург должен быть самостоятельным. Он может создать новые драматические формы, о возможности появления которых критики даже не догадываются. «Выставлять Шекспира в общем и целом, как это обычно происходит, в качестве единственного подлинного драматурга — означает мешать лучшим умам искать собственных путей, свести бесконечное в одно слово, заключить его в личность Шекспира, в другой манере превратиться в тех же пугающих нас французов, стать окаменевшими представителями господствующей деспотической школы. Деспотизм в искусстве еще более непереносим, чем в жизни» (42—43).

Оставляя на совести Граббе последний афоризм, пришедший ему в голову в пылу полемики, выделим его главный тезис: «Мы не хотим ни английского театра, да он и не может у нас появиться, ни тем более театра шекспировского, нам нужны немецкие пьесы. Мы можем и должны изучать и использовать всех хороших иностранных драматургов (и между ними даже Шекспира), но должны стоять на собственных ногах и по-своему переваривать полученную от них пищу» (43).

Пьесы Шекспира полны типично английских особенностей и предрассудков, и им недостает именно того, в чем нуждается немецкая публика. И Граббе формулирует программу современного немецкого театра: «Немецкому народу нужна *наивозможнейшая* простота и ясность слова, формы и действия, он желает чувствовать в трагедии *подлинное* воодушевление, на-

ходить в ней *верность и глубокие чувства*, ему нужна *национальная и одновременно драматичная историческая пьеса*, он хочет увидеть на сцене *идеал*, о котором в действительности можно только мечтать, нужны не *английские*, а *немецкие* характеры, *четкий язык и хорошее стихосложение*; в комедии требуются не странности или остроты, в которых, кроме внешней формы выражения, ничего остроумного нет, а нужен *здоровый человеческий смысл, молниеносное остроумие, поэтическая и моральная сила* (43, курсив Граббе).

Характеры комедии тоже должны соответствовать национальному духу, и именно это придает ей цену и значительность. Граббе признавал несравненный комизм Фальстафа, но видел в нем комизм чисто английский. Национально-немецким образцом комического ему представляется созданный народным творчеством образ Уленшпигеля.

Немецкая драма должна стать на уровень всей современной духовной культуры. «В философской науке, государственной жизни (особенно со времени Французской революции), в жизненном опыте всякого рода новейшее время ушло далеко вперед по сравнению с эпохой Шекспира,— поэтому мы хотим и надеемся, что появятся драматурги, которые не станут следовать культу Шекспира, а воспользуются всеми достижениями нашего времени, чтобы *превзойти* его. Если такой талант еще не появился, это отнюдь не доказывает, что он не может возникнуть, и появление Гете во многих отношениях показывает возможность осуществления нашего желания» (43). В данном случае Граббе имел в виду лишь силу и оригинальность дарования Гете, но не его достоинства как драматурга, почему и сказал о нем осторожно — «во многих отношениях», однако не во всех. Заметим в дополнение к его приведенным выше высказываниям, что, рецензируя «Стеллу» и справедливо называя ее «посредственной пьесой Гете» (133), он похвалил Иммермана, который в своей постановке из ее пяти актов сделал три, что, по мнению Граббе, как-то затушевало недостатки произведения.

Рецензируя спектакли дюссельдорфского театра, Граббе, между прочим, написал краткий отчет о постановке «Кетхен из Гейльбронна» Г. Клейста. Нам остается лишь пожалеть, что рецензия слишком кратка и не дает достаточно ясного представления об оценке Граббе этого крупнейшего драматурга-романтика. Он отмечает «как смелое и тонкое, так и жизненно правдивое и свежее изображение любви» (189). Отмечается им также, что суровость, которую граф фон Штраль в начале проявляет по отношению к Кетхен, объясняется как его аристократическим высокомерием, так и боязнью поддаться страсти, и он пытается обмануть сам себя. Граббе считает лишним то, что в развязке Кетхен оказывается дочерью императора. Хотя Клейст здесь следовал преданию, лежащему в основе фабулы,

Граббе полагает, что он мог бы поступиться этим во имя торжества любви.

Шиллер умер, оставив вакантным место национального драматурга. Граббе внимательно следил за всем, что появлялось на сцене. Он считал, что после смерти Шиллера заслуживающими внимания трагедиями были только «Вина» и «Король Ингурд» Мюльнера, но он не признает их все же достаточно полноценными в художественном отношении.

Граббе характеризует Мюльнера как драматурга, продолжающего традиции романтизма, но «в более простой и более драматичной форме» (44). Ему не кажется предосудительным, что Мюльнер вводит мотив судьбы, лишь бы она не была непонятной и смешной.

Граббе закончил свой антишекспировский трактат следующими пожеланиями. Англия имела своего Шекспира в музыке — Перселла, Германия имеет первоклассных оригинальных композиторов — Гайдна, Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера, — не повезет ли ей, и не появится ли подобный мастер в драматическом искусстве? Вероятно, в мечтах Граббе видел себя таким мастером. Он несомненно воплотил в своих произведениях творческие принципы, отличавшиеся от тех, которые утверждали Гете, Шиллер и романтики. Рассмотрение его драм, однако, выходит за рамки нашего исследования, тем более что эта работа уже проделана в соответствующих историко-литературных сочинениях.

Возвращаясь к сказанному в начале книги, еще раз отметим необыкновенное богатство теоретической мысли в эпоху романтизма. Как мы видели, она отнюдь не отличалась единообразием мнений. Poleмика, борьба взглядов составляли характерную черту эпохи, провозгласившей свободу творчества. Вместе с тем со всей несомненностью обнаруживается и единство общего направления всех рассуждавших о драме и ее принципах — поиски новых форм, отвечающих формам жизни, возникшим в результате буржуазной революции.

Данная книга не исчерпывает, однако, всего важного в теоретической литературе, посвященной проблемам драматургии. По этим вопросам значительные идеи высказали философы первой половины XIX в. — Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, и без их суждений история учений о драме данного периода неполна. Их взгляды освещаются в нашей следующей книге.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ¹

Общие труды по литературе эпохи романтизма

- Брандес Г.* Собр. соч. 2-е изд. СПб. 1909—1911.— Т. 5—12. Главные течения в европейской литературе XIX в. «Молодая Германия».
- Гайм Р.* Романтическая школа. М., 1891.
- История английской литературы. М.: Изд-во АН СССР, М., 1953. Т. 2, вып. 1.
- История французской литературы. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 2. 1789—1870.
- История немецкой литературы. М.: Изд-во АН СССР, 1966. Т. 3.
- Обломиевский Д. Д.* Французский романтизм. М., 1947.
- Елистратова А. А.* Наследие английского романтизма и современность. М., 1960.
- Берковский Н.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Дьяконова Н. Я.* Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.
- Реизов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период империи. Л., 1962.
- Сапрыкина Е.* Некоторые особенности романтической теории драмы.— В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 179—203.
- Проблемы романтизма: (Сб. статей). М., 1971.
- Проблемы романтизма: (Сб. статей), М., 1975. Сб. 2.
- Tieghem P. (van).* Le romantisme dans la littérature européenne. Paris, 1948.
- Watzel O.* Deutsche Romantik. Berlin, 1926—1927. Bd. 1—2.
- Huch R.* Die Romantik. Leipzig, 1924.
- Jones W.* The romantic syndrome. The Hague, 1961.
- Thorlby A.* The romantic movement. London, 1966.
- Furst L.* Romanticism in perspective. London, 1969, p. 350—357.

Общие труды по истории критики

- Saintsbury G. A.* A history of criticism and literary taste in Europe. Edinburgh; London, 1904. Vol. III. Modern criticism.
- Wellek R.* A history of modern criticism. 1750—1950. The Romantic age. London, 1955.

История драмы и театра

- История западноевропейского театра / Под ред. С. С. Мокульского и др. М., 1963, т. 3, с. 659—670.
- Kindermann H.* Theatergeschichte Europas. Salzburg, [1964], Bd. VI. Romantik, S. 369—402.

Теория драмы

- Clark Barret H.* European theories of the drama / Newly rev. by H. Popkin. New York, [1965], p. 586—613.
- Dietrich Margret.* Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Graz; Köln, 1961, S. 555—563.

¹ Критическую литературу об отдельных авторах см. в главах, посвященных им, и в библиографиях, помещенных в книгах Барета Кларка и Маргрет Дитрих.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Часть I	
ГЕРМАНИЯ. АВСТРИЯ. ИТАЛИЯ	11
Драма и театр эпохи романтизма	11
Фридрих Шлегель	13
Доромантический период (13). Период иенского романтизма (16). Романтическая ирония (18). Греческая трагедия. Шекспир (20). Третий, венский период. «История древней и новой литературы» (22). Оценка немецкой драмы (27).	
А. В. Шлегель и его «Чтения о драматическом искусстве и литературе»	29
Общая характеристика (29). Драма и драматизм (31). Критика классицизма и просветительского реализма (34). Античность (35). Критика ложного понимания Аристотеля (38). Романтическая драма (39). Шекспир (41). Комедия и комическое (43). Испанская драма «Золотого века» (48). Лессинг. Гете. Шиллер (49). «Семейные картины». Романтическая драма (53).	
Адам Мюллер	55
Людвиг Тик	60
Изображение чудесного (61). «Кот в сапогах» (64). Отказ от сатиры в комедии (69). Историзм и национальные особенности драмы (70). Характеристика драматургии Гете (74). О трилогии Шиллера «Валленштейн» (76). «Принц Гомбургский» Г. Клейста (80).	
Э. Т. А. Гофман	82
Романтическая концепция искусства (82). Общие вопросы драматургии (86). Шекспир (87). Гете и Шиллер (89). Романтическая драма. Клейст (91). Иффланд. Коцебу. Захария Вернер и «трагедия рока» (92). Юмор и комическое. Комедия дель арте. Гоцци (95). Опера как синтез искусств (97).	
Франц Грильпарцер	102
Поэтическая драматургия Грильпарцера (102). Отношение к философии и религии (105). Эстетические взгляды (110). «Сущность драмы» (112). Ложь, воспринимаемая как действительность (118). Драма и история (122). Драма и театр. Идеи в драме (123).	
Теория драмы итальянских романтиков	126

Часть 2

ФРАНЦИЯ	129
От классицизма к романтизму	131
Первые романтики и драма	142
Шатобриан (142). Бенжамен Констан (145). Сисмонди (149).	
Жермена де Сталь	154
Искусство и нравы (154). Литература Юга и Севера. Понятие вкуса (157). Шекспир. Гений и вкус (158). Литература после французской революции (162). Социальный строй и комическое (164). Трагедия и социальный строй (167). Оппозиция Наполеону в книге «О Германии» (169). Различие между французской и немецкой драмой (172). Мелодрама и трагедия (174). Культ энтузиазма (180).	
Ф. Гизо	181
«Корнель и его время» (181). Шекспир (187).	
Стендаль	192
Драма и общество (192). Какою должна быть новая трагедия (195). Сценическая иллюзия реальности (197). Свобода и энергия (198). Смех, смешное, комедия (200).	
Виктор Гюго	207
Ранние суждения о драме (207). Предисловие к «Кромвелю». Драма — искусство высшей ступени цивилизации (211). Гротеск (212). Шекспир-романтик (215). Народность драмы (218).	
А. де Виньи	219
Оноре де Бальзак	222
Литература образов, литература идей и синтез их (222). Критика «Эриани» Гюго (226). Драма и буржуазное общество (229).	

Часть 3

АНГЛИЯ	23.
Английская драма в период романтизма	23.
С. Т. Колридж	23:
Чарлз Лэм	24.
Комедия не требует сценической иллюзии правды (241). Апология комедии Реставрации (244). Отрицание сценичности Шекспира (246).	
Уильям Хэзлит	250
Драма и общество (250). Трагедия и сопереживание страданий героев (252). Разновидности комического: остроумие и юмор (254).	
Байрон	258
Критика романтической драмы (258). Защита «правильной» драмы (261). Байрон о своих пьесах (265).	
Шелли	270
Защита современной поэзии (270). Идеал романтической драмы (274). О революционном смысле своих драм (278). О драмах Байрона (282).	

Часть 4

РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ КРИТИКА В ГЕРМАНИИ 1830—1840-х ГОДОВ	285
Общая характеристика	285
Критика Гете и вопрос о позиции писателя в общественной жизни	288
Людвиг Берне	293
Пьеса — зеркало жизни (294). Политическая оценка современных драм (296). Против «трагедий рока» (297). Вильгельм Телль и проблема революции (299).	
Генрих Гейне (300)	300
Основы драмы (300). Трагедия и политика (302). О современной немецкой драме (306). Комедия и общество (308).	
Людольф Винбарг	312
Теодор Мундт	319
Э. Вильком	324
Х. Д. Граббе	327
Против шекспиромании (328). Греческие классики и французский классицизм (333). Шиллер и Гете (334). О задачах немецкой драмы (337).	
Краткая библиография	340

15. 70 K.

Историческое описание